

CINEMA COMPARATIVE CINEMA



VOLUMEN IV · Nº9 · 2016

Editores (Editors): Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra) y Albert Elduque (University of Reading).

Editores adjuntos (Associate Editors): Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra) y Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra).

Comité científico (Advisory Board): Dudley Andrew (Yale University, Estados Unidos), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, España), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, Francia), Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Francia), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Países Bajos), Gino Frezza (Università de Salerno, Italia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Reino Unido), Jane Gaines (Columbia University, Estados Unidos), Haden Guest (Harvard University, Estados Unidos), Tom Gunning (University of Chicago, Estados Unidos), John MacKay (Yale University, Estados Unidos), Adrian Martin (Monash University, Australia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Alejandro Montiel (Universitat de València), Meaghan Morris (University of Sidney, Australia y Lignan University, Hong Kong), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Àngel Quintana (Universitat de Girona, España), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estados Unidos), Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra), Yuri Tsvivan (University of Chicago, Estados Unidos), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, España), Jenaro Talens (Université de Genève, Suiza y Universitat de València, España), Michael Witt (Roehampton University, Reino Unido).

Colaboradores (Contributors): José Carlos Avellar, Cristina Alvares Beskow, Albert Elduque, Moira Fradinger, Maria Alzuguir Gutierrez, Bruno Hachero Hernández, Andrés Pedraza, Raquel Schefer, Alan Salvadó Romero, Carolina Sourdis.

Traductores (Translators): María Carbajal, Albert Elduque, Anna Piñol.

Diseño y maquetación (Original design and layout): Pau Masaló (diseño original), Marta Verheyen (maquetación web y PDF).

Agradecimientos (Acknowledgements): María Soliña Barreiro, Michael Bunn, Fabio Camarneiro, Claudia Duarte, Alexandre Figueirôa, Victor Guimarães, Cezar Migliorin, Daniel Mourenza, Fabián Núñez, Ivan Pintor, Eryk Rocha, Jorge Sanjinés, Stefan Solomon, Juana Suárez, Fábio Uchôa, Iván Villarrea.

Edición (Publisher): Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF).

Este número se ha financiado con el soporte del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra.

Lugar de edición (Place of publication): Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación. Campus de la Comunicació – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (España).

Dirección electrónica (E-mail): comparativecinema@upf.edu

Página Web (Website): www.upf.edu/comparativecinema

Cinema Comparat/ive Cinema, Volumen 4, Núm. 9, «Eztetyka», Barcelona, 2016.

Depósito Legal: B.29702-2012

ISSN: 2014-8933

Algunos derechos reservados. Publicado por la Universitat Pompeu Fabra y el Observatori del Cinema Europeu Contemporani bajo licencia Creative Commons (Reconocimiento – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).



Fotografía de portada: Glauber Rocha

Presentación

Cinema Comparat/ive Cinema es una publicación semestral fundada en Barcelona en 2012. Editada por el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), abarca como objeto de estudio el cine comparado y la recepción y la interpretación cinematográfica en los diferentes contextos sociales y políticos. Los artículos de cada número investigan las relaciones conceptuales y formales entre las películas, los procesos materiales y las prácticas de producción y de exhibición, o la historia de las ideas y de la crítica cinematográfica.

Cinema Comparat/ive Cinema se propone cubrir un área original de investigación, desarrollando y estableciendo una serie de metodologías de estudio comparativo del cine. Con este fin, también explora la relación entre el cine y las tradiciones de la literatura comparada, o con otras artes contemporáneas como la pintura, la fotografía, la música o la danza y los medios de comunicación audiovisual.

Cinema Comparat/ive Cinema se edita en tres versiones: catalán, español e inglés. La revista es semestral y los números se publican en verano y en invierno. La publicación emplea controles internos y evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*). La revista también aceptará ensayos audiovisuales sobre el tema de cada número, que podrán incluirse como componentes de los artículos o como piezas separadas.

Cinema Comparat/ive Cinema es una revista científica de acceso abierto reconocida por índices internacionales como DOAJ (Directory of Open Access Journals) y Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal).

Por último, y de forma complementaria a cada número, en la web de la revista se publican con regularidad materiales documentales y textos que facilitan y enriquecen el estudio de los temas abordados en cada volumen, estableciendo vínculos entre los proyectos de investigación y los temas monográficos a lo largo de su proceso.

Cinema Comparat/ive Cinema is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

Cinema Comparat/ive Cinema addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

Cinema Comparat/ive Cinema is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The journal is biannual and the numbers are published in summer and winter. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees. The journal will also accept visual essays on the topic raised in the issue, both as part of a written article or as an autonomous work.

Cinema Comparat/ive Cinema is an open access scientific journal recognized by international indexes such as DOAJ (Directory of Open Access Journals) and Latindex (Regional Information System for Online Scientific Journals of Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal).

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.

Sumario

EDITORIAL

<i>Eztetyka</i> por Albert Elduque.....	7
---	---

DOCUMENTOS

<i>Revolución</i> por Jorge Sanjinés.....	9
<i>Tricontinental</i> por Glauber Rocha.....	11
<i>Godard por Solanas. Solanas por Godard</i> por Jean-Luc Godard y Fernando Solanas.....	15

FILMS EN DISCUSIÓN. ENTREVISTAS

<i>Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés</i> por Cristina Alvares Beskow.....	22
<i>Conversación con Eryk Rocha: El legado de lo eterno</i> por Carolina Sourdis (en colaboración con Andrés Pedraza).....	31
<i>El amateur necesario. Cine, educación y política. Entrevista con Cezar Migliorin</i> por Albert Elduque.....	38

ARTÍCULOS

<i>Leer los manifiestos del Tercer Cine latinoamericano en la urgencia de nuestro presente</i> por Moira Fradinger.....	46
<i>De lo imperfecto a lo popular</i> por Maria Alzugar Gutierrez.....	55
<i>El retorno del newsreel (2011-2016) en las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político</i> por Raquel Schefer.....	62
<i>ImagiNación</i> por José Carlos Avellar.....	72

RESEÑAS

<i>TEN BRINK, Joram y OPPENHEIMER, Joshua (eds.) Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence</i> por Bruno Hachero Hernández.....	82
<i>MONTIEL, Alejandro; MORAL, Javier y CANET, Fernando (coord.) Javier Maqua: más que un cineasta.</i> <i>Volúmenes 1 y 2</i> por Alan Salvadó Romero.....	84

Eztetyka

Eztetyka

Albert Elduque

En la introducción de su volumen *A Ponte Clandestina*, el desaparecido crítico José Carlos Avellar establecía un vínculo muy estrecho entre la ebullición teórica y la producción fílmica en el Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta: los numerosos manifiestos firmados por Fernando Birri, Glauber Rocha, Fernando E. Solanas y Octavio Getino, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés y Tomás Gutiérrez Alea dialogaban con sus películas, en un intercambio entre palabras e imágenes, texto y movimiento, teoría y práctica, donde ambas formas se retroalimentaban sin cesar. Para Avellar, «podemos intentar percibir la teoría como un texto vecino del guion. Como una forma de soñar formas que aún no existen más allá de pensar experiencias ya vividas; como forma de generar imágenes; de hacer cine; de ver una película no realizada pero ya presentada; de sugerir modelos de dramaturgias cinematográficas del mismo modo en que un guion sugiere una película» (1995: 7). Del texto al filme, pues. Y, como el mismo Avellar propondría, podemos pensarlo también a la inversa: de la obra a la teoría.

Desgraciadamente, el Nuevo Cine Latinoamericano y sus manifiestos se han considerado en muchos casos inextricablemente ligados a sus países de origen y a las décadas en las que surgieron, efervescentes en movimientos de emancipación política y cultural. Cuando está a punto de cumplirse medio siglo del V Festival de Cine de Viña del Mar (1967), fundación simbólica de un movimiento que ya llevaba años en marcha, esta delimitación geográfica e histórica pide ser superada. Las teorías y las películas del Nuevo Cine Latinoamericano se desplazan y retornan, no como piezas de museo, sino como interlocutoras de nuestro aquí y ahora. Por eso en este número hemos querido preguntarnos por la vigencia que aquellos textos y aquellos filmes tienen hoy en día,

cómo pueden ayudarnos a pensar nuestro presente, y cómo este presente los ilumina y les da una nueva energía.

Es momento de preguntarse cómo sus clamores teóricos pueden ser valiosos en un tiempo de incertidumbre, o de explorar cómo su recuperación en forma de mito puede hacer renacer esperanzas y utopías, como hace Eryk Rocha a *Cinema Novo* (2016). Es momento de rever su crítica al cine como institución elitista y burguesa, apostando por el arte popular que defendió García Espinosa o por formas de creación colectiva y no profesional en territorios marginados, ya sea en las comunidades indígenas a las que Sanjinés dio voz o en numerosos proyectos de cine en las escuelas. Es momento de pensar cómo este cine puede transformar la realidad, ya sea con la fórmula del *newsreel* o a partir de la ficción, como sugiere un bello texto de Avellar que hemos creído importante recuperar. Y todo ello considerando siempre las formas cinematográficas: figuras, planos, montaje.

El Nuevo Cine Latinoamericano propuso un acercamiento sensible entre película y público, arte y vida, ficción y realidad, estética y política. Del mismo modo en que los manifiestos contienen un filme en potencia, y las películas una nueva realidad que puede germinar, los textos y las imágenes de aquella época se presentan, hoy, como embriones de nuevas experiencias en el cine y en la vida, y en la borrosa frontera que los junta y los separa. Aquella potencia textual y fílmica de los sesenta, que hacía emerger la tensión entre un mundo real y un mundo posible, es también la que se genera hoy entre un pasado histórico y un futuro a imaginar, entre el ayer y el mañana; los textos que integran este dossier son, pues, bisagras de un pensamiento que parte de palabras y planos conocidos, pero que se abre hacia las aventuras de una realidad por construir. •

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

AVELLAR, José Carlos (1995) *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorías de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro: 34, EDUSP.

Revolución

Revolution

Jorge Sanjinés

PREGUIÓN

INTRODUCCIÓN

- 1] El hombre vive mal. Habita en agujeros, entre basuras y desechos, en cuevas, en tugurios, en conventillos, en las calles.
- 2] El basural es el mejor sustituto de todo lo que el mendigo no tiene o ha perdido. En él halla los poquísimos objetos que usa, de él se nutre, en él se viste. A él se entrega de por vida. Y está en él cuando le llega la muerte.
- 3] El hombre trabaja como bestia. Carga roperos, pianos, bultos enormes y pesados. El hombre es flaco y viejo. Es ciego y trabaja, trabaja.
- 4] El hombre es cojo, ciego, pobre. No tiene nada sino su enfermedad y su vejez. Pide limosna, pide ayuda. La gente pasa sin oírle, sin verle. Nadie nota que existe. Lentamente se consume, se achica, enflaquece.
- 5] Y al amanecer, niños que tal vez mañana serán hombres duermen en un hueco. Sus frazadas son papeles. Tienen frío.

SEGUNDA SECUENCIA

- 1] Hay un hombre que trabaja contento. Tiene mucho trabajo. Debe trabajar aprisa: construye ataúdes para niños. Su taller está lleno de ataúdes para niños. Ataúdes que esperan turno, que ya tienen nombre y edad.
- 2] Hay madres que llevan prendida en la mirada la muerte de todos sus hijos.

TERCERA SECUENCIA

- 1] Pero el pueblo se reúne y escucha la voz del líder. El pueblo grita y aplaude. Rabia y se enardece. Reclama trabajo, pan, mejor vida. El líder clama y denuncia; acusa y agita al pueblo.
- 2] Pronto la represión, el palo y la violencia se hacen presentes. Pronto todo es caos y oscuridad, llanto, sangre, agonía...

CUARTA SECUENCIA

- 1] El silencio de la celda. La impasible firmeza de las rejas que inútilmente sacuden las manos derrotadas. Y, súbitamente,

estalla el anuncio de muerte para los que se rebelaron contra el hambre.

- 2] El anuncio de muerte crece horriblemente, insoportablemente y pasa por las miradas trágicas de los que van a morir...

QUINTA SECUENCIA

- 1] Redoblar de tambores, sostenido. Redoble de muerte. Los pies del pueblo en línea. Los fusiles apuntan. Cada rostro vive la luz en silencio, intensamente. Cada hombre está solo frente a su propia muerte.
- 2] Los pies del pueblo en fila. La última mirada a la vida. Estalla la descarga y la vida huye, se desploma. Los ojos fijos, vidriosos; las bocas abiertas y oscuras. Todo ha concluido.

SEXTA SECUENCIA

- 1] Campanas. Un cargador lleva sobre sus hombros un gran ataúd. Las viudas, las madres, las mantas negras, las lágrimas: el velorio del que ha partido y yace inmóvil.
- 2] El entierro es un desfile. Es todavía llanto, pero ya es amenaza.
- 3] Un viejo se persigna y reza por un alma. Por el alma del pueblo muerto. Que ha muerto en José, en el Dionisio, en el Valerio, en el Pedro, en el Sandalio...

SÉPTIMA SECUENCIA

- 1] Suena la sirena de la fábrica. La señal de paro está dada. Y otra vez el pueblo se dice a sí mismo: «¡Hay que conquistar la vida dándola. Hay que morir para vivir!»
- 2] Y este pueblo antiguo, trágico, arroja piedras, esgrime palos, trozos de hierro y derriba soldados, esbirros. Conquista armas, surge entre paredes, atraviesa callejones, las ametralladoras prontas. Se parapeta, corre y toma posiciones. Está decidido. Ya no importa nada. Hay una extraña fe vital en los ojos de los que van a morir o vivir, en su pulso que no tiembla ni cede.
- 3] El pueblo ahora aguarda y observa. Calla, mortalmente...
- 4] Vienen de lejos los soldados. Avanzan incontenibles. Sus ojos son del mismo plomo que sus balas. Avanzan.

OCTAVA SECUENCIA

1] Un niño sucio y asustado nos mira. Otro niño nos mira. Aparece otro, con su gorrito roto y sus ojos tristes. Y otro más con el cabello revuelto y la camisa a pedazos...

2] De pronto, la lucha estalla. Los disparos trizan el silencio. Un niño, harapiento y pequeñito, se atemoriza. Una ráfaga de disparos lo hace estremecer.

3] El pueblo combate, combate por esa tristeza, por esa camisa a pedazos, por esos ojos apagados. Las balas suenan y los niños están hambrientos, no saben nada. Los niños están tristes, flacos. ¡Carajo, hay que hacer algo!

FUNDIDO CIERRA •

Incluido en Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1979). Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México: Siglo XXI de España Editores.

Tricontinental

Tricontinental

Glauber Rocha

Tricontinental, cualquier cámara abierta sobre las evidencias del Tercer Mundo es un acto revolucionario.

Tricontinental, el acto revolucionario es producto de una acción que se hará reflexión en el proceso de lucha.

Tricontinental, la opción política de un cineasta nace del momento en que la luz hiere su película. Y esto es así porque él optó por la luz: cámara sobre el Tercer Mundo abierto, tierra ocupada. En la calle o en el desierto, en las selvas o en las ciudades, la opción se impone y, aunque la materia original sea neutra, en el montaje ella se torna discurso contra la materia: puede ser impreciso, difuso, bárbaro, irracional. Pero es una *recusa* tendenciosa.

Tricontinental – ¿lo importante es la película? ¿qué es una película tricontinental? Un productor, aquí, es como un General. Los instructores están en Hollywood igual que en el Pentágono. Ningún cineasta tricontinental es libre. No digo *libre* de la prisión, o de la censura, o de los compromisos financieros. Libre, digo, de este descubrirse *hombre de tres continentes*; pero de este concepto no se vuelve prisionero; más bien, en él se hace libre: la perspectiva del fracaso individual se diluye en la Historia. Palabras del Che:

«Nuestro sacrificio es consciente; es el precio de la libertad...».

Tricontinental – cualquier otro discurso es bello pero inofensivo, es racional pero agotado, es cinematográfico pero inútil, es reflexivo pero impotente, e incluso el lirismo flota en el aire, nace de la palabra, se hace arquitectura, pero luego es pasiva o estéril conspiración. Aquí, para recordar a Debray, el verbo se hace carne.

Tricontinental – el cine de autor, el cine político, el cine *contra*, es un cine de guerrilla; en sus orígenes es brutal e impreciso, romántico y suicida, pero se hará épico/didáctico.

El cine mexicano sufre de un mal *nacionalista*. D. Luis Buñuel, iberoamericano, considera *¡Que viva México!* una película “artística”. Eisenstein no comprendió la espontaneidad de la arquitectura azteca o la sustantiva monumentalidad de los desiertos y volcanes. Su tentativa de *estetizar* el nuevo mundo se equipara a la tentativa de llevar la Palabra de Dios (y los intereses del “Conquistador”) a los indios. La *Cultura* era también de los indios. Esta *Cultura* Maya, Azteca, Inca, fue *descubierta y civilizada*. En el territorio de la magia, el Indio se dejó seducir por el volumen andante del caballo: el *cuadrúpedo* era Tanque de guerra: animal sagrado, invencible. Hoy en día, siglos después, Ho Chi Minh resiste a los ingenios tecnológicos del invasor.

El cine mexicano adoptó las imágenes de Eisenstein disfrazado de jesuita, y luego mezcló esas tomas con la maravilla de la técnica hollywoodense y transformó todo eso en *nuestro México*. La industria defendida por leyes y sindicatos, *nuestro México*, el nacionalismo romántico y la ilusión de la Historia, *nuestra revolución: sombreros, mujeres y sangre*¹.

Sol sobre nativos: Murnau (Gauguin), Flaherty, allí se tornan cuerpos y mares, sonrisas y tragedias, como son paraíso violento y liberador estos Puertos Latinos donde, *to have and have not*, Humphrey Bogart siente y sufre el exotismo de las revoluciones. Antes de que el cineasta latino tuviera el derecho de disparar el motor de su vieja cámara, el arte y el comercio de las grandes Compañías nos habían dado *su cine* y las leyes *de su comercio*.

Los mexicanos prohibieron y prohíben películas antimexicanas. Prohíben, pues, una pequeña parte de la producción americana que trata a los mexicanos como cobardes. Pero lo peor es que en la mayoría de las películas salidas de los estudios de Churubuzco², los mexicanos o bien son cobardes, o bien son ingenuas creaciones de la naturaleza. La industria mexicana, defendiéndose de la infamia, la copia, como los cines socialistas

1. En castellano en el original.

2. Los estudios Churubuzco fueron fundados en 1944 con un 50% de participación de la RKO Radio Pictures.

copian al cine ruso que copia la fórmula americana. El nacionalismo mexicano aisló a México de América Latina. No es casual que, con la excepción de algunos jóvenes cineastas que recién ahora empiezan a traicionar a *nuestro México*, D. Luis Buñuel sea considerado un cineasta marginal. Pero en sus comedias y melodramas, también filmados en Churubuzco, se encuentran los primeros ensayos sobre la civilización latina, luego del apocalipsis católico, zapatista y... eisensteiniano.

Pampas o asfalto, Argentina trajo piedra por piedra de Europa. Argentina, patria del Che, discutiendo en óptimo francés sobre la estética del absurdo, no sospechaba que el «progreso de Perón no era desarrollo...». Con los bolsillos vacíos, los aristócratas estaban dispuestos a sacrificar la comida en beneficio de una corbata Dior. La incomunicación de la burguesía pre-antonioniana de las películas argentinas estaba limitada por la subnutrición. Pero no pronunciaba este nombre: si bien la literatura de Borges/Cortázar anticipa muchas de las experiencias del *nouveau roman*, no por ello se consiguió articular (o no) el tiempo en las películas pre-resnaisianas. Solitario, el cine argentino descubrió el Estilo antes que la Historia. Un personaje de Torre-Nilsson, disciplinado en un universo difuso que remite a Bergman, nada logra además de la *disciplina*. Es una disciplina ahistórica porque es acrítica. No se expone a la luz: no se deja violentar, sino que conspira en las sombras en torno a un mundo que no existe culturalmente en su superestructura. Aquí el verbo no se hace carne; es sombra y luz (gris y negro) en un país que no se integra a América.

¿Qué remota mala conciencia del aislamiento provocó en el Che, ciudadano argentino, la legendaria existencia del hombre latino y –en un impulso mayor– del hombre tricontinental?

Un cine que antes del propio desarrollo ya es decadente, en la misma tierra y época del Che, es un cine que no puede ser salvado por la técnica o por el manual de estética. Más que cualquier otro cine tricontinental, el cine argentino necesita un Vietnam.

Viva América, en Cuba todo está por hacerse. Un cine que, concentrándose en películas didácticas, tiene por delante como una importante contribución revolucionaria el trabajo de desintoxicarse completamente del realismo socialista. «Simplificando los términos de estas polémicas, que involucraban a artistas y a algunos funcionarios, se defendía, por un lado, un arte relativamente emparentado al realismo socialista, mientras que por el otro (donde se encontraban

la gran mayoría de los artistas) se defendía un arte que no renunciara a las conquistas de la vanguardia. La derrota del primer punto de vista fue consagrada cuando el Che, en *El socialismo y el hombre en Cuba*, fustigó al realismo socialista, pero sin considerar, sin embargo, el segundo punto de vista completamente satisfactorio: para él, no había que contentarse con esa posición, sino que se debía ir más lejos. Pero para ello era necesario partir de algún lado, y la vanguardia parecía ser un buen punto de partida, si no de llegada.» (Jesús Díaz)³

Otros pueblos latinos (guaraníes, amazónicos y andinos) nunca tuvieron o raramente pudieron disparar el motor de una cámara: salvo en actualidades oficiales donde vemos Generalísimos y sus medallas.

Brasil, tricontinental, latino, habla portugués. Para la práctica de lo que en Brasil se llama *Cinema Novo*, es preciso explicar que los portugueses, menos exaltados y más cínicos que los españoles, nos dejan una herencia menos nacionalista. Tal vez por eso no tengamos el complejo mexicano ni la frustración argentina. Y por eso los cineastas independientes brasileños perdieron el respeto religioso por el cine. Prefirieron no pedir permiso para entrar en el sagrado universo y, aun siendo zurdos, agarraron las cámaras. Tal vez porque los intelectuales y la crítica escribieron tantas veces –hasta el punto de convencer al público de intimidar a algunos cineastas– que «el portugués era un idioma anticinematográfico», el *Cinema Novo* haya considerado absurdo no hacer de la palabra (y de la música) una materia cinematográfica: un pueblo verbal, hablador, enérgico, estéril e histérico, Brasil es el único país latino que no tuvo revoluciones sangrientas (como México), fascismo barroco (como Argentina y otros lugares), revolución política (como Cuba). Como triste compensación tiene un cine en desarrollo, con una producción que este año llega a sesenta películas, número que el año próximo va a ser superado, duplicado. Más de cien cineastas jóvenes estrenaron en 16mm y 8mm en los dos últimos concursos de “cine amateur” y el público, desilusionado por las últimas derrotas en el fútbol, discute con pasión cada película nacional, Rio, São Paulo, Salvador y otras ciudades importantes tienen salas de Cine de Arte, dos cinematecas, más de cuatrocientos cineclubs (hasta en el lugar más distante del Amazonas se puede encontrar un cineclub). En Rio y São Paulo, Godard es actualmente tan popular como De Gaulle, y encontramos cinéfilos capaces de competir con los *experts* de la cinemateca francesa. En Brasil, especialmente en Rio, ha habido en los últimos cinco años una verdadera fiesta cinematográfica.

3. En francés en el original.

Tupi es el nombre de una nación india. Inteligencia e incapacidad artesanal. *Cangaço* es una especie de *guerrilla* anárquica, mística, y significa desorden violento. *Bossa* es un *estilo especial de estilo*, de amagar, de amenazar atacar por la derecha y agredir por la izquierda, con mucho ritmo y erotismo. Esta tradición, cuyos valores son discutidos por las películas del *Cinema Novo*, traza absurdamente una caricatura de tragedia en una civilización melodramática. No hay espesor histórico en Brasil. Hay una disolución ahistórica, hecha de golpes y contragolpes militares, ligados directa e indirectamente a intereses imperialistas y arrastrando consigo a la burguesía nacional. La izquierda populista siempre termina firmando pactos con la derecha arrepentida, para recomenzar una vez más la “redemocratización”. Hasta abril de 1964 –caída de Goulart–, la mayoría de los intelectuales brasileños creían en la “revolución por la palabra”.

La vanguardia política latinoamericana siempre es presidida por intelectuales y aquí, con mucha frecuencia, los poemas están antes que los fusiles. Ópera popular – la música y la revolución van de la mano y la herencia viene de España. Hoy, en el Brasil de las reconciliaciones imprevistas, la izquierda urbana es conocida como “festiva”. Se discute a Marx al son de la samba. Pero esto no impide que los estudiantes salgan a las calles en manifestaciones violentas, que los profesores sean encarcelados, que se cierren universidades, que los intelectuales constantemente escriban manifiestos de protesta, que los sindicatos sean ocupados. La crítica se hace en el momento en que se produce, y aún más: se hace la publicidad, su distribución, su exhibición. La política como arte de oposición a sistemas opresivos.

En relación a un público más analfabeto que el del mundo desarrollado, un cine que acumula las inconveniencias del cine tricontinental no crea una comunicación fácil. Comunicación significa, en el vocabulario populista, estimular sentimientos revolucionarios.

Este cine provoca un *shock* en varios niveles, que constituye otro estilo de comunicación. Una película del *Cinema Novo* es polémica antes, durante y después de su *proyección*, y el dato concreto de su existencia es un elemento nuevo en el paraíso de la inercia. Así, en la medida en que *Vidas Secas* documenta a los campesinos, *Os Fuzis* es un ataque antimilitarista que multiplica el discurso de *Vidas Secas*, discurso que a su vez se transforma en agitación en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, acto

político exaltado que será discutido en voz baja en *O Desafio*. Si *Barravento* y *Ganga Zumba* hablan de negros y con negros, si *A Falecida* es la versión urbana de *Vidas Secas*, no por eso neutralizan las posibilidades de *Os Cafajestes* o *A Grande Cidade*. Si desde *Menino de Engenho* hasta *Terra em Transe*, o de ésta a la próxima película de Dahl, *O Bravo Guerreiro*, el *Cinema Novo* se desequilibra en el difícil esfuerzo del ejercicio individual, pronto restablece un *concierto* cinematográfico que, en polémica permanente, ejerce una acción política.

La técnica del cine pasado y del cine actual del mundo desarrollado me interesa en la medida en que puedo “instrumentalizarla”, así como el cine americano fue “instrumentalizado” por algunos cineastas europeos. ¿Qué es esta “instrumentalización”? Aplicar, como método, determinados elementos clave de la técnica cinematográfica, piedras de toque generales que, en la evolución de la técnica, trascienden el espíritu individual de cada autor y se implantan en el vocabulario estético del cine: si filmo un “cangaceiro”⁴ en el desierto, está implícito un determinado montaje fundado por el *western*, *fundación*, ésta, que pertenece más al *western* que a Ford o a Hawks. Por el contrario, la imitación nace de una actitud pasiva del cineasta frente al cine, de una necesidad suicida de salvarse en el lenguaje establecido, pensando que, salvándose por la imitación, salva la película. En una entrevista de *Cahiers*, Truffaut decía: «Casi todas las películas que imitan a Godard son insoportables, puesto que les falta lo esencial. Se podrá imitar su desenvoltura, pero se olvida su desesperación. Se imitarán los juegos de palabras pero no la crueldad»⁵.

La mayor parte de las películas de autores jóvenes sufre hoy en día de este “mal de Godard”. Sólo un sufrimiento directo de lo real y una crítica dialéctica permanente puede superar el nivel de la imitación mitológica de la técnica cinematográfica, instrumentalizando los *juegos* en expresiones progresivas. Películas brasileñas como *Vidas Secas*, *A Falecida* y *Os Fuzis* son ejemplos de cómo cineastas *colonizados* pueden instrumentalizar la técnica del cine desarrollado y promover una expresión internacional. El problema no se plantea en términos tan radicales para los americanos o los europeos, pero si hoy revisamos las películas de los países socialistas, notaremos que muy pocas son *revolucionarias*. La actitud de la mayoría de los cineastas en relación a su realidad degenera en un tipo de cine caligráfico, académico, que revela nítidamente un espíritu contemplativo o demagógico. Y los festivales, sobre todo en los programas de cortometrajes, desnudan una verdadera sociedad

4. Se denominan *cangaceiros* a los bandoleros que recorrían los sertones (*sertões*) del Nordeste brasileño, particularmente durante las primeras décadas del siglo XX.

5. En francés en el original. En *Entretien avec François Truffaut*, por Jean-Louis Comolli y Jean Narboni. *Cahiers du cinéma*, N° 190, mayo de 1967.

anónima del cine, una corriente inocua de imitaciones que, fabricadas inocentemente en la moviola, se deshacen durante las proyecciones. El cine es una toma de posición internacional y las contingencias nacionales no justifican, en ningún nivel, la anulación de la expresión. Si en el caso del cine tricontinental la estética viene antes que la técnica, es justamente porque la estética tiene más que ver con la ideología que con la técnica. Los mitos técnicos del *zoom*, del *direct*, de la *caméra à la main*, del *couleur*, etc., son sólo instrumentos. El Verbo es ideológico y hoy en día no existen más fronteras geográficas. Cuando hablo de cine tricontinental y considero a Godard un cineasta tricontinental es porque, al abrir un frente de guerrilla al interior del cine francés y atacar repetida e inesperadamente con películas impiadosamente agresivas, Godard se convierte en un cineasta político, con una estrategia y una táctica ejemplares en cualquier parte del mundo. Este ejemplo, sin embargo, es útil en cuanto comportamiento.

Insisto en un *cine de guerrilla* como la única forma de combatir la dictadura estética y económica del cine imperialista occidental o del cine demagógico socialista. *Improvisar a partir de las circunstancias*, depurándose de todo el moralismo típico de una burguesía que supo imponer, desde el gran público hasta las elites, su derecho al arte.

Mi intención última de un cine/didáctico no podrá anteponerse sino que ha de confundirse con la epopeya/didáctica puesta en escena por el Che. Un *western* invertido, con los sustantivos de la nueva poética que una revolución integral provoca, destruirá las fronteras idealistas del cine. Si Buñuel, precontinental, remueve a través de panorámicas precisas, en el cine tricontinental es necesario desmovilizar y estallar. En el momento en que la *mise-en-mort* del Che se hace leyenda es imposible negar, Tricontinental, que la poesía es una praxis revolucionaria. •

Publicado originalmente con el título Un cinéaste tricontinental. Cahiers du cinéma, N° 195, noviembre de 1967, e incluido en portugués con cambios en la compilación Revolução do Cinema Novo (Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1981). La traducción castellana puede encontrarse en La revolución es una eztétyka: por un cine tropicalista (ed. Ezequiel Ipar; trad. Ezequiel Ipar y Mariana Gainza; Buenos Aires: Caja negra, 2011). El presente texto añade algunas modificaciones menores a esta última a partir del texto en portugués.

Godard por Solanas. Solanas por Godard

Godard by Solanas. Solanas by Godard

Jean-Luc Godard y Fernando Solanas

Godard: ¿Cómo definirías este film?

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

Godard: ¿Cómo se realiza el *acto*?

Solanas: En el film están señaladas pausas, interrupciones, para que el film y los temas propuestos, pasen de la pantalla a la platea, es decir al hecho vivo, presente. El viejo espectador, el sujeto a la expectativa, según el cine tradicional que desarrollaba las concepciones ochocentistas del arte burgués, este *no-participante*, pasa a ser un *protagonista* vivo, un *actor* real de la historia del film y de la historia en sí misma, ya que el film es un film sobre nuestra historia contemporánea. Y un film sobre la liberación, sobre una etapa inconclusa de nuestra historia, no puede ser sino un film *inconcluso*, un film *abierto* al presente y al futuro de la liberación. Por eso el film debe completarse y desarrollarse por los protagonistas y no descartamos la

posibilidad de agregarle nuevas notas y testimonios filmicos, si en un futuro hay hechos nuevos que sea necesario incorporar. Los “actos” terminan cuando los participantes deciden hacerlo. El film ha sido el *detonante* del acto, el movilizador del viejo espectador. Por otra parte, creemos aquello de Fanon que dice «Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay espectadores, no hay inocentes. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor». Es decir, que no estamos ante un cine-expresión, ni ante un cine-comunicación, sino *en un cine-acción*, en un cine *para* la liberación.

Godard: ¿Cómo hiciste para realizarlo?

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

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

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

Godard: ¿Qué problemas tuvieron?

Solanas: Al margen de los problemas comunes a toda obra de producción económica, te podría decir que el más

grande problema a vencer fue la dependencia a los modelos cinematográficos extranjeros. Es decir, liberarnos como creadores. Es esta dependencia, fundamentalmente estética, de nuestro cine hacia el cine americano y europeo, su gran limitación. Y esto no podría comprenderse al margen del análisis de la situación cultural argentina. La cultura *oficial* argentina, la cultura de la burguesía neocolonial, es una cultura de *imitación*, de segunda mano, vieja y decadente. Cultura construida sobre los modelos culturales de las burguesías opresoras, imperialistas. Cultura a la “europea”, hoy americanizada. Por ello, la mayor parte del cine argentino está construido sobre el modelo productivo, argumental y estético, del cine yanqui o del llamado cine de “autor” europeo. No hay invención ni búsqueda propias. Hay traducción, desarrollo o copia. Hay dependencia...

Godard: Cine americano, cine para venderse...

Solanas: Exactamente, un cine ligado al espectáculo, al negocio; supeditado y condicionado por la explotación capitalista. De este fin de lucro, en la producción, nacen todos los géneros, técnicas, lenguajes y hasta duración, que hoy tiene el cine. Y fue romper con esta concepción, con estos condicionamientos, lo que más trabajo nos dio. Teníamos que liberarnos: el cine tenía sentido si podíamos utilizarlo con la libertad con que un escritor o un pintor realizan su tarea, si podíamos realizar nuestra experiencia partiendo de nuestras necesidades. Y así decidimos arriesgar, probar, buscar, antes que condicionarnos a los “maestros” del llamado “séptimo arte”, que sólo se expresaban a través de la novela, el cuento o el teatro. Comenzamos a liberarnos de “*viscontis, renoires, giocondas, resnais, paveses*” etc... dispuestos a encontrar *nuestra forma, nuestro lenguaje, nuestra estructura*... aquella que coincidiese con las necesidades de comunicación a nuestro público y con las necesidades de la liberación total del hombre argentino. Es decir, esta búsqueda no surgía sólo de una búsqueda cinematográfica, no surgía como una categoría estética, sino como una categoría de la liberación de nosotros y del país. Así fue naciendo un film que abandonaba las apoyaturas del argumento-novela o del actor, es decir de un cine de historias, de sentimientos, para realizar un cine de conceptos, de pensamientos, de temas. La historia novelada dejaba paso a una historia contada con ideas, a un cine para ver y leer, para sentir y pensar, un cine de investigación equivalente al ensayo ideológico...

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

Solanas: En primer lugar, transmitir la información que no tenemos. Los medios de comunicación, los aparatos de la cultura,

están en manos o controlados por el sistema. La información que se difunde es aquella que al sistema le interesa. El papel de un cine de liberación es sobre todo, elaborar y difundir nuestra información. Una vez más plantear aquello de: *lo de ellos y lo de nosotros*. Por otra parte, toda la concepción de nuestro cine –cine abierto, cine participación, etc. ...– apunta a un solo y fundamental objetivo: ayudar a *soltar*, a liberar al hombre. Un hombre oprimido, reprimido, inhibido, mediatizado. Es un cine hecho para este combate. Acrecentar la conciencia y los conocimientos de las capas más inquietas del pueblo argentino. ¿Podrá llegar sólo a pequeños núcleos? Es posible. Pero el llamado *cine de masas*, sólo transmite aquello que el sistema le permite, es decir, se convierte en un instrumento más de evasión o mistificación. El cine de liberación en cambio llega en esta etapa a grupos menores, pero llega en profundidad. Llega con la verdad. Más vale transmitir ideas que ayuden a liberar a un solo hombre, que contribuir a la colonización masiva del pueblo.

Godard: Los cubanos dicen que el deber del revolucionario es hacer la revolución: ¿Cuál es el deber del cineasta revolucionario?

Solanas: Utilizar el cine como un arma o un fusil, convertir la obra misma en un hecho, en un acto, en una acción revolucionaria. ¿Cuál es para vos, este deber o compromiso?

Godard: Trabajar plenamente como militante, hacer menos films y ser más militante. Esto es muy difícil porque el cineasta aquí ha sido educado en el individualismo. Pero también en cine es necesario volver a empezar...

Solanas: Tu experiencia después de “mayo” es límite, quiero que la trasmitas para nuestros compañeros latinoamericanos...

Godard: “Mayo” ha sido una liberación fantástica, para muchos de nosotros. “Mayo” nos ha impuesto su verdad, nos ha forzado a hablar y plantear los problemas de otra manera. Antes de “mayo”, aquí en Francia, todos los intelectuales tenían coartadas que les permitían vivir bien, tener un coche, un departamento... pero “mayo” ha creado un problema muy simple, el problema de tener que cambiar de vida, de romper con el sistema. A los intelectuales que habían tenido éxito, “mayo” los puso en situación análoga a la de un obrero que debe abandonar la huelga porque debe cuatro meses al almacenero. Hay cineastas como Truffaut, que dicen sinceramente que no van a cambiar de vida y otros que siguen haciendo un doble juego, como los de “Cahiers...”

Solanas: ¿Tú sigues estando en “Cahiers du Cinéma”?

Godard: No, me fui completamente desde que ellos apoyaron el Festival de Venecia (68) pese al boicot que habían iniciado los cineastas italianos... No es que esté en contra de que los cineastas se reúnan, sino que estoy en contra de lo que son hasta hoy los festivales...

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

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

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

Godard: Es verdad que en Francia es mucho más fácil hacer un film que en Grecia o en Argentina... En Grecia si no se hace exactamente lo que quiere la junta de coroneles, ésta en seguida presenta la policía y la represión. Pero en Francia hay un fascismo suave que después de mayo se ha vuelto más duro... Este fascismo suave es el que te devuelve a tu país de origen si tú eres extranjero o el que te envía a un destino lejano si tú eres profesor de la Sorbona...

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

Godard: Yo diría que no hay un cine europeo, sino que hay un cine americano en todas partes. Así como no hay una industria inglesa sino una industria americana que trabaja en Inglaterra; así como tú has dicho que no hay una cultura argentina,

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

Solanas: ¿Qué es...?

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

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

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

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

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

Solanas: ¿Cómo defines ideológicamente a este cine de autor?

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

Solanas: ¿Cuáles son sus ejemplos?

Godard: Fellini, Antonioni, Visconti, Bresson, Bergman...

Solanas: ¿Y de los jóvenes?

Godard: En Francia, yo antes de “mayo”; Truffaut, Rivette, Demy, Resnais... todos... En Inglaterra Lester, Brooks... en Italia, Pasolini, Bertolucci... en fin... Polanski... todo el mundo...

Solanas: ¿Consideras que estos cineastas están integrados al sistema?

Godard: Sí. Están integrados y no quieren desintegrarse...

Solanas: ¿Y el cine más crítico, también es recuperado por el sistema?

Godard: Sí, estas obras son recuperadas por el sistema porque no son suficientemente fuertes en relación a su potencia integradora. Por ejemplo, los “Newsreels” americanos son tan pobres como tú o como yo, pero si la CBS les ofreciera 10.000 dólares por proyectar uno de sus films, rehusarían porque serían integrados... ¿Y por qué serían integrados?... Porque la estructura de la televisión americana es tan fuerte que recupera para el sistema todo lo que proyecta. La única manera en que se podría “contestar” al sistema de la televisión en Estados Unidos, sería no proyectar absolutamente nada durante dos horas o cuatro que la televisión paga justamente para proyectar y “recuperar”. Y en Hollywood se prepara ahora una película sobre el Che Guevara y hay inclusive un film con Gregory Peck sobre Mao Tse-tung... Esos films de los Newsreels, si fueran proyectados por la televisión francesa no serían recuperados, al menos totalmente, porque se trata de un producto extranjero... Igualmente, quizás, los filmes míos que aquí son recuperados, en América del Sur, guardan cierto valor...

Solanas: Yo no coincido con esto último que dices. Creo que cuando un film nacional toca un tema desde el punto de vista de las clases oprimidas, cuando es claro y profundo en este aspecto, se hace prácticamente indigerible para el sistema... Yo no creo que la CBS compraría un film sobre el “Black Power” o con Carmichael arengando a los negros sobre la violencia o que la televisión francesa pasaría un film con Cohn Bendit

diciendo todo lo que piensa... En nuestros países, se permiten muchas cosas cuando éstas se refieren a problemas extranjeros, pero cuando estos mismos problemas son internacionales, por su índole política, tampoco pueden ser absorbidos... Hace unos meses, la censura argentina prohibió *Huelga* y *Octubre* de Eisenstein... Por lo demás, la mayor parte del cine de autor europeo, que se mueve dentro de una problemática burguesa no sólo es recuperado por el sistema, sino que en nuestros países son los “modelos” estéticos y temáticos del cine de autor neocolonizado...

Godard: De acuerdo, pero cuando aquí en Francia la situación política se hace difícil para ellos, ya no pueden recuperar como antes... Es el caso de tu film, que estoy seguro que no lo podrán recuperar y será prohibido... Pero no es sólo en lo político que se da la recuperación, sino también en la estética. Los filmes míos más difíciles de recuperar son los últimos que hice en el sistema, donde la estética se ha tornado política... como *Week-End* y *La chinoise*... Una toma de posición política debe corresponder a una toma de posición estética. No es un cine de autor el que hay que hacer, sino un cine científico. La estética también debe ser estudiada científicamente. Toda investigación, en ciencia como en arte, corresponde a una línea política, aunque lo ignores. Así como hay descubrimientos científicos, también hay descubrimientos estéticos. Por ello hay que tener claro, conscientemente, el camino que se ha elegido y con el cual se está comprometido. Antonioni, por ejemplo, en un momento realizó un trabajo válido, pero ahora ya no. Él no se ha radicalizado. Él hace un film *sobre* estudiantes, como se lo podría hacer en Estados Unidos, pero no hace un film *que venga* de los estudiantes... Pasolini, tiene talento, mucho talento, sabe hacer films *sobre* temas como se aprende a hacer composiciones en la escuela... Por ejemplo, puede hacer un bello poema sobre el Tercer Mundo... *pero* no es el Tercer Mundo quien ha hecho el poema. Entonces, creo yo que es necesario ser el Tercer Mundo, participar en el Tercer Mundo y después un buen día es el Tercer Mundo el que canta en el poema y si tú eres quien lo hace, es simplemente porque tú eres poeta y sabes cómo hacerlo... Como tú dices, un film debe ser un arma, un fusil... pero todavía hay cierta gente que está en la noche y necesita más una linterna de bolsillo para iluminar a su alrededor y esto es justamente el papel de la teoría... Hace falta un análisis marxista de los problemas de la imagen y el sonido. El mismo Lenin cuando se ocupó de cine, no hizo un análisis teórico, sino un análisis en términos de producción, para que hubiera cine en todas partes. Sólo Eisenstein y Dziga Vertov se ocuparon del tema.

Solanas: ¿Cómo haces para filmar ahora, tienes productor?

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

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

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

Solanas: ¿Y cinematográficamente?

Godard: Cinematográficamente, yo siempre he tratado de hacer aquello que nunca se hacía, aun cuando trabajaba con el sistema. Ahora intento ligar "lo que no se hace" con las luchas revolucionarias. Antes mi búsqueda era una lucha individualista. Ahora quiero saber si me equivoco, por qué me equivoco y si tengo razón, por qué. Trato de hacer aquello que no se hace, porque lo que se hace ya, en cine, es prácticamente todo imperialista. El cine del este es un cine imperialista; el cine cubano –aparte de Santiago Álvarez y de uno o dos documentalistas– es un cine que funciona a medias sobre un modelo imperialista. Todo el cine ruso se transformó rápidamente en imperialista o se burocratizó, salvo dos o tres personas que han luchado contra eso: Eisenstein, Dziga Vertov y Medvedkin, que no es conocido en absoluto... Ahora yo hago cine con los obreros y hago aquello que ideológicamente

ellos quieren, pero también les digo: "¡cuidado!"... es necesario que además de hacer ellos este cine, no vayan el domingo a consumir el cine del sistema. Este es nuestro deber y la manera de ayudar "la lucha de los cineastas..." En resumen, yo he llegado a la conclusión de que siendo el panorama del cine muy complicado y confuso, es necesario hacer cine con gente que no sea cineasta, con gente que esté interesada en que lo que vea en la pantalla tenga relación con ella misma...

Solanas: ¿Por qué trabajas con gente que no es del cine?

Godard: Porque respecto al lenguaje del cine, es un pequeño puñado de individuos, en Hollywood o en Mosfilm o donde sea, el que impone su lenguaje, su discurso, a toda la población y no es suficiente salirse de ese pequeño grupo y decirse "yo hago un cine diferente"... porque se tiene siempre las mismas ideas acerca del cine. Por ello, para superar esto, hay que darle la ocasión de hacer el discurso cinematográfico a gente que hasta ahora no tuvo oportunidad... Una cosa extraordinaria del "mayo" último, en París fue cuando toda la gente se puso a escribir en las paredes... El único que tenía derecho a escribir en las paredes era la publicidad... Se hacía creer a la gente que escribir en las paredes era sucio y feo, pero yo también tuve el impulso de escribir sobre los muros y lo mantengo desde "mayo"... Ya no fue una idea anárquica o individualista sino un deseo profundo... También para el cine es necesario volver a empezar. Yo hice un film con estudiantes que hablaban con obreros y era muy claro: los estudiantes hablaban todo el tiempo, los obreros nunca... Los obreros entre sí hablan mucho... ¿pero sus palabras dónde están?... Ni en los diarios, ni en los films, están las palabras de las gentes que constituyen el 80% de la humanidad... Hay que forzar a la minoría que tiene la palabra a cederla al 80%, hacer que la palabra de la mayoría pueda expresarse. Por eso, no quiero pertenecer a la minoría que habla y habla todo el tiempo o a la que hace cine, sino que quiero que mi lenguaje exprese al 80%... y es por eso que no quiero hacer cine con gente del cine, sino con gentes que componen la gran mayoría...

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

Godard: Es una mujer que cuenta una huelga. Tiene un chico y por eso cuenta desde su casa, cómo es una semana de huelga y también las relaciones entre el sexo y el trabajo. Cuando se trabajan diez horas por día, se sea intelectual u obrero, no se puede hacer el amor... y si la mujer es la que se queda en casa, puede suceder lo contrario... esta situación propone muchos problemas y aquí se habla verdaderamente de estas cosas. Haré todo este film con mi cámara de televisión. Es muy económico

y práctico. Aquí mismo filmamos y vemos en seguida lo que hemos hecho, en imagen y sonido, sin depender de laboratorio, montaje, etc... Si no nos gusta lo hacemos de nuevo... Haré casi todo el film en un solo plano. El trabajo estará en el libro, en el diálogo.

Solanas: ¿Y después cómo lo proyectan?

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

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

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

Publicada originalmente en Cine del Tercer Mundo, Año 1, N° 1, octubre 1969, pp. 48-63.

Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés

A combative cinema with the people.

Interview with Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés

Cristina Alvares Beskow

RESUMEN

Jorge Sanjinés fue el primer director de cine en producir películas en aymara y quechua en Bolivia, un país formado en su mayoría por comunidades indígenas (aymara, quechua y guaraní) que hasta la década de 1960 sólo produjo películas en el idioma del colonizador. En 2013, tuve la oportunidad de entrevistar al cineasta boliviano en la ciudad de La Paz, Bolivia. Sanjinés, que escribió el clásico manifiesto *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), habló más de una hora sobre diferentes temáticas, desde el cine militante de las décadas de 1960 y 1970 hasta su producción actual. Además de hacer una reflexión sobre la actualidad de las ideas que defendía en esos años, habló del proceso de producción y exhibición de sus películas de combate junto a los pueblos indígenas.

PALABRAS CLAVE

Jorge Sanjinés, cine boliviano, cine latinoamericano, cine político, cine militante, Nuevo Cine Latinoamericano.

ABSTRACT

Jorge Sanjinés was the first film director to produce films in Aymara and Quechua in Bolivia, a country formed mostly by indigenous communities (Aymara, Quechua and Guarani) that until the 1960s had only produced films in the language of the colonizer. In 2013, I had the opportunity to interview the Bolivian filmmaker in the city of La Paz, Bolivia. Sanjinés, who wrote the classic manifesto *Theory and Practice of a Cinema With the People* (1979), spoke for more than an hour on different topics, from the militant cinema of the 1960s and the 1970s to his current productions. In addition to making a reflection on the relevance of the ideas that he advocated in those years, he spoke of the process of production and exhibition of the films he did about struggle together with indigenous people.

KEYWORDS

Jorge Sanjinés, Bolivian film, Latin American Cinema, political film, militant cinema, New Latin American Cinema.

Jorge Sanjinés fue el primer director de cine en producir películas en aymara y quechua en Bolivia. En un país formado en su mayoría por comunidades indígenas (aymara, quechua y guaraní), es sorprendente que hasta la década de 1960 todas las películas fueran en el idioma del colonizador. *Ukamau* (1966) fue la primera película boliviana en aymara. El título significa "Así es", una palabra que más tarde se convirtió en el nombre del grupo de cineastas del que forma parte Sanjinés. Desde entonces, el Grupo Ukamau ha dedicado su cinematografía a la resistencia cultural y política de las comunidades indígenas de Bolivia. *Revolución* (1963), de Sanjinés, puede ser visto como una de las semillas de esta historia. El corto se presentó en el V Festival de Viña del Mar, Chile, en 1967, coincidiendo con el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y la fundación del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, del cual el cineasta pronto se convirtió en uno de los exponentes. En 1968, en un encuentro de documentalistas en Mérida, Venezuela, Sanjinés declaró que no era suficiente denunciar, que era necesario hacer películas de combate, para intervenir en la realidad. *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971) se hicieron a la luz de este pensamiento, convirtiéndose en verdaderos instrumentos de lucha. En 1979, escribió *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, obra que se ha convertido en una referencia entre los cineastas militantes. Con el tiempo, Sanjinés fue construyendo un lenguaje de diálogo con la cultura indígena, incorporando, por ejemplo, elementos narrativos que resaltasen las nociones de comunidad y tiempo circular, como su famoso "plano secuencia integral", presente en *La nación clandestina* (1989). En 2012, la película *Insurgentes* interactúa directamente con la nueva situación política en Bolivia, gobernada por primera vez por un presidente que se declara indígena. En enero de 2013, tuve la oportunidad de ver la película en la sede de Ukamau, en La Paz, en una pequeña y encantadora sala de proyección. Ese mismo día, entrevisté a Jorge Sanjinés. La conversación caminó por las vías del cine y de la política, convergiendo las ideas de ayer y de hoy, y temas tales como el personaje colectivo, el genocidio indígena y el cine comprometido con la causa popular calentaron la fría tarde del altiplano boliviano.

Jorge Sanjinés: Incluso la Revolución Francesa les debe a los indios. Unos intelectuales franceses me visitaron y yo les pregunté: «¿Ustedes creen que Francia y la Revolución Francesa les deben algo a los indios?». Se miraron entre ellos como diciendo: «¿Qué cosa este loco nos está preguntando?». Les conté la historia de la obra de teatro *El arlequín salvaje* y Rousseau. *El arlequín salvaje* es una obra que se escribió en el siglo XVIII y fue vista en París por Rousseau, que

estaba bastante joven. En esa obra el dramaturgo¹, que había convivido con los indios iroqueses, plasmó las ideas de libertad, igualdad y fraternidad que ellos practicaban cotidianamente... La sociedad iroquesa se cohesionaba, articulaba y desarrollaba sin Estado y sin propiedad privada, con espacios de libertad individual impresionantes, espacios de libertad que los europeos no conocían porque venían de la tenebrosa Edad Media, incluso del Renacimiento. En ese tiempo la gente tenía muy poco espacio libertario, estaban arrinconados por los prejuicios, por la presión religiosa, por las monarquías absolutistas que disponían de sus cuerpos para las guerras, y la mujer, principalmente, no tenía ningún papel, estaba censurada, mientras que los iroqueses le reconocían el mismo lugar que el hombre y la constitución iroquesa rechazaba la esclavitud. Es decir, que los indios estaban más desarrollados que los europeos ideológicamente, y eso no se toma en cuenta. Las ideas de libertad, igualdad y fraternidad que van en esta obra, *El arlequín salvaje*, son vistas en París por Rousseau, que sale corriendo a escribir *El contrato social*, biblia de la Revolución Francesa. «Entonces, señores», les decía yo a los franceses, «vieron cómo ustedes les deben tanto a los indios y no lo saben». En Bolivia la mayor parte de la sociedad dominante blanco mestiza es una sociedad que convive con los indios (ahora a regañadientes, porque perdió el poder), pero no los conoce y siempre los ha despreciado por ignorancia y por prejuicio racista: todo lo del indio no servía, no valía, no era importante conocerlo. Prejuicios que se han entronizado en la memoria colectiva dominante para justificar la explotación y el genocidio. En Brasil lo mismo. ¿Cómo matamos a los indios fácilmente? Hay que decir a la gente que los indios no sirven, son un estorbo, son gente que no tiene valor.

Creo que podemos empezar con su última película. Sus películas siempre fueron inspiradas en la resistencia del pueblo, principalmente indígena, y ahora tenemos a un indígena en la presidencia. Quería que hablara de los desafíos de un cine militante con la aristocracia de hoy en comparación con la aristocracia de ayer, como muestra en la película.

Hay un fenómeno sociológico muy interesante que se produce a partir del triunfo electoral del aymara Evo Morales. En primer lugar, la clase dominante que pierde las elecciones en el año 2005 estaba en su mayor parte totalmente convencida de que ese indio no iba a durar ni tres meses en el poder, porque era un indio, un incapaz, que por avatares del juego democrático de pronto sacó más votos que ellos y apareció de presidente. Muy tranquilos, estaban muy tranquilos: yo hablé con varios

1. Louis François Delisle de la Drevetière.

de ellos para saber qué pensaban y me dijeron que estaban completamente tranquilos, seguros de que iba a ser un fracaso total y habría que convocar nuevamente elecciones. Ahora no, ahora están desconcertados, porque nunca Bolivia ha estado económicamente mejor que hoy. Estamos prácticamente a la cabeza en crecimiento de los países latinoamericanos: estamos creciendo más que Brasil, más que la Argentina, más que Chile, más que Uruguay. Después de muchos años, decenas de años, tenemos a un gobierno que ama este país, que respeta este país, que no asume el poder para robar. Porque antes el gobierno y el poder eran vistos como los lugares para enriquecerse personalmente. Asumían el poder pero no estaban pensando «vamos a engrandecer nuestro país, vamos a mejorarlo», sino «cómo yo me voy a hacer rico ahora que tengo la posibilidad de llegar al poder, y cuanto antes mejor»; y los que no lo hacían estaban, de todas maneras, representando a una clase social que los coaccionaba y los presionaba para tomar esa medida, nombrar a fulano, nombrar a zutano. Entonces era como el modelo en Estados Unidos: el gobernante era una especie de muñeco del poder dominante con poco espacio de iniciativa propia. Y cuando se salía de ese control social le pasaba lo que le pasó a Villarruel, que siendo un hombre del estamento blanco mestizo se identificó con el destino indígena y dijo «¡no!». Yo conozco eso muy de cerca porque mi padre fue un amigo muy próximo del presidente Villarruel: era economista y Villarruel le pidió que lo asesorara en un proyecto de reforma agraria radical, que creo que fue el verdadero motivo por el cual lo mataron. No fue el único. ¿Que le pasó al general Torres cuando se puso del lado del pueblo? ¿Dónde terminó? Asesinado en una calle de Buenos Aires. Entonces, ese desconcierto que hoy día tiene la clase dominante frente a la irrupción de los indios es muy complejo, porque ellos están dándose cuenta de que ese espacio, ese territorio político en que antes ellos mandaban y dominaban, está perdiéndose cada día más. Cada vez tenemos en Bolivia más autoridades de origen indígena, cada vez son más los indios que asumen responsabilidades políticas, con ministras que son mujeres del *pueblo de pollera*, como se dice despectivamente, o con un gobernador indígena, con un presidente indígena, con un alcalde de origen indígena, y no les gusta, están muy enojados. Eso no es novedad, siempre estuvieron enojados con el país y han transmitido ese enojo a sus hijos. Me acuerdo de un muchacho de doce años en el aeropuerto que decía a su padre: «¡Por fin nos vamos a ir papá de este país de mierda!». El chiquito de doce años. ¿Dónde aprendió ese niño de doce años que este era un país de mierda? De su padre, de su familia, de su entorno. Entonces, hay un pánico en la sociedad boliviana con la irrupción de un aymara, no porque

sea un aymara, sino porque es un proceso que ha irrumpido. Ojalá no pase nada malo, pero si mañana le ocurriera algo al presidente Evo Morales no pasaría lo que me temo que pasaría en otros países como Venezuela, donde el descabezamiento del líder puede significar el descabezamiento del proceso. Pero aquí no, aquí eso ya es irreversible: mañana falla Evo Morales y puede ser remplazado. Son los indios que se van a recuperar el poder y no lo van a soltar, porque esa lucha, como muestra la película *Insurgentes*, viene de muy atrás, de muy lejos: la idea de recuperar la soberanía perdida ha estado permanentemente en su cabeza, lógico, porque saben que son la mayoría, el 62-63% de la población, y tienen todo el derecho de manejar su país, su territorio. Este proceso es muy interesante, porque no sé si los que ejercen el poder, aun indígenas, tienen plena consciencia de lo que significa recuperar el poder inspirándose en los principios ideológicos y filosóficos de la cultura indígena, que es lo más valioso que tiene el proceso boliviano: la filosofía de una sociedad que ha priorizado el nosotros y después el yo. Es la gran diferencia, es lo que ha hecho posible octubre del 2003, sin líder, sin partido político, porque el nosotros actúa como un ente colectivo. Es como pasa con los pájaros, que se coordinan todos al mismo tiempo y parecen un solo organismo cuando vuelan, porque todos saben en qué momento tienen que girar o seguir, y la imagen siempre es la misma. Las culturas indígenas han conservado eso, ese sentimiento de acción, de pertenencia colectiva. Es muy difícil entender ese fenómeno, porque como hemos sido educados, o deformados, en la cultura occidental, pensamos «yo, primero yo, después los demás». Y dar el salto es el gran desafío de este proceso para los políticos que manejan el país, porque la mayor parte de ellos han sido educados en el individualismo y actúan muchas veces de esa manera sin darse cuenta de que están riñendo con la ideología que debería guiar sus pasos, la ideología de esas mayorías que piensan «primero nosotros, después yo».

El Grupo Ukamau surge en la década del sesenta. ¿Cuáles fueron los principios que nortearon su creación?

Bueno, antes que nada, el interés de participar en el proceso de transformación de la sociedad boliviana, que se estaba efectuando todavía como consecuencia de la revolución del año 52. En ese momento se habían transformado las estructuras de un país semifeudal en las de un país democrático burgués. Ese tránsito estaba generando unas nuevas expectativas políticas y sociológicas. Los jóvenes de ese tiempo estábamos todavía muy impresionados por los procesos de la revolución del 52, positivamente impresionados, aunque éramos críticos también

con respecto a aquello en lo que ese proceso había fallado, lo que había traicionado. Pero creíamos que se estaban abriendo posibilidades revolucionarias, particularmente porque había triunfado la Revolución Cubana. Era la Revolución Cubana la que nos había enfervorizado el alma: un país tan pegado al enemigo, al imperio, que se libera. Entonces nos parecía que la liberación de nuestro país estaba a la vuelta de la esquina, que era una cuestión de organizarse y de luchar. En ese tiempo pensábamos y creíamos en la lucha armada, como todo el mundo revolucionario en ese momento, porque era la única alternativa visible, y además una alternativa que había triunfado. Por lo tanto, consideramos nuestro trabajo de cineastas como un trabajo de militancia política: no vimos al cine como el lugar para realizarnos nosotros, no nos interesaba, sino como el lugar para realizar al país, contribuir con nuestro trabajo a crear mayor consciencia en la sociedad dominada, con el cine como instrumento de lucha.

En ese periodo también se creó el movimiento cinematográfico Nuevo Cine Latinoamericano. ¿Cómo fue la participación del Grupo Ukamau?

Bueno, la primera sorpresa nos la llevamos cuando nuestra película *Revolución*, un documental pequeño, un cortometraje experimental, se presentó en el festival de Viña del Mar en el año 67. Nosotros no fuimos, no concurrimos, pero fue la película y tuvo buena repercusión; ahí entre el jurado estaba el famoso documentalista Joris Ivens, a quien le encantó la película y se la llevó para presentarla en el Festival de Leipzig, donde ganó el gran premio. Y entonces ahí nos enteramos de que en ese festival había varios cineastas que estaban haciendo un cine político; no muchos, pero sí algunos. Luego, inmediatamente, el año siguiente llega a Bolivia Carlos Rebolledo, para invitarnos a asistir al encuentro de cine latinoamericano organizado por el departamento de cine de la Universidad de Mérida, Venezuela. Y allí sí comprendimos que estábamos ante un proceso extraordinariamente importante porque descubrimos que varios de los cineastas cubanos, brasileros, peruanos, colombianos, venezolanos... estaban trabajando en un cine comprometido con la causa popular. Como los brasileros, con Glauber buscando un cine con identidad brasileña, o como el Tercer Cine con Getino y Solanas; fue una gran fiesta ideológica por la alegría de encontrar a otros cineastas latinoamericanos embarcados en la misma preocupación, en el mismo proyecto político contra el imperialismo. En Mérida yo hice un pequeño discurso improvisado, como otros cineastas; no pensaba yo que

tenía que hablar, pero resulta que *Revolución* y *Ukamau* habían creado un clima muy interesante y me lo pidieron².

¿Cuál fue el impacto de ese discurso?

Muy bueno, porque hay que ver, son cuarenta y tantos años desde que se habló así, y en todo el proceso posterior intentamos ser consecuentes con esas palabras, con ese postulado ideológico que nosotros estábamos planteando ya. Y de ahí ya la próxima película fue precisamente eso, *Sangre de cóndor* (*Yawar Mallku*), que es la denuncia de la esterilización sin consulta de las mujeres campesinas.

Esa película tuvo un gran impacto político.

Pero enorme, enorme. Hasta entonces yo también estaba de acuerdo en que una película no hace historia, pero esa película sí cambió la historia, porque provocó... Primero fue una conmoción, porque nadie podía creer que los buenos, simpáticos y nobles gringuitos, todo el cuerpo de paz enviado por Kennedy, el simpaticón, pudieran hacer lo que estaban haciendo. Nadie podía creer que estuvieran esterilizando a las mujeres campesinas en un país de poca población, con alto índice de mortalidad materno-infantil, ¿qué era eso? Entonces era fácil aceptar que parecía una diabólica mentira, una calumnia, se desató una controversia en la sociedad boliviana y aparecieron varios artículos, unos a favor y otros en contra. El congreso del país y la universidad nombraron comisiones para investigar. Después de unos meses, casi al mismo tiempo, las dos comisiones aseguraron que lo que la película estaba denunciando era verdad y que disponían de varias pruebas, testimonios y documentos. Eso le sirvió al gobierno boliviano del general Torres para expulsar al cuerpo de paz de Bolivia, como hizo Evo con la DEA³. Fue un golpe bien dado en el hocico del imperio (*risas*).

... como un resultado del cine político. Además, sus películas tenían un papel pedagógico en las exhibiciones y en los debates. En el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969), Getino y Solanas dicen que el cine revolucionario tiene el papel de discutir la política junto al pueblo y pensar la acción. ¿Cómo fue el proceso de producción y exhibición de las películas de Ukamau aquí en Bolivia?

No Exactamente. Nosotros nos dimos cuenta de que no bastaba con hacer las películas, porque las películas podían

2. El discurso integral puede ser leído en: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/497.pdf>

3. Drug Enforcement Administration (Estados Unidos).

ser muy revolucionarias pero si servían para ganar premios en los festivales o para impresionar a la gente de las ciudades estaban contradiciendo su objetivo. Por tanto montamos un sistema de difusión: mientras preparábamos otra película, todos los que formábamos parte del pequeño grupo Ukamau nos dedicábamos a difundir los filmes en las fábricas, en las escuelas, en el campo, en las minas... Durante 18 años hemos hecho ese trabajo de llevar nuestro cine a lugares recónditos del país. Ha sido un proceso de gran enriquecimiento porque hemos aprendido muchísimo, como aprendimos con *Yawar Mallku* cuando hicimos la película y entendimos por primera vez que los indios tenían una cultura no individualista que se organizaba en torno a la idea del poder democrático, que va de abajo hacia arriba; lo vivimos en carne propia. Nos dimos cuenta de que el protagonista individual no tenía sentido en la comunidad indígena aymara o quechua y que teníamos que lograr un protagonista colectivo, que es el de *El coraje del pueblo*. Volvimos a tener un protagonista individual en *La nación clandestina*, pero es premeditado, porque ese protagonista individual vive y muere para integrarse en el colectivo: el protagonista verdadero de esa película es el colectivo, y Sebastián intenta redimirse para poder formar parte de él.

¿Cómo fue ese proceso de pensar una estética política y militante?

Es importante esta pregunta, porque también comprendimos que ese cine que tenía como objetivo llegar a la mayor cantidad de espectadores bolivianos tenía que construirse bajo los preceptos inspirados en los mecanismos internos de otra visión del mundo, la visión mayoritaria, la visión de las culturas indígenas. Y fuimos elaborando una estética propia, un lenguaje, una narrativa que va a culminar después en *La nación clandestina*, donde ya construimos el plano secuencia integral, que es una manera de contar que interpreta el sentido del tiempo circular del mundo andino. Entre los aymaras y quechuas el tiempo no es lineal, como con los europeos, no responde a la lógica cartesiana. Un espacio en el cual el tiempo gira y todo regresa, eso es lo que hace la cámara también al narrar cada secuencia.

Ante todo el futuro, el pasado está al frente, ¿no?

Claro, los aymaras lo entienden así, que el futuro no siempre está delante, puede estar atrás, como se muestra tranquilamente en la película: en la última toma se ve que entierran a Sebastián, que ha muerto en la danza de la muerte, pasa el cuerpo y, cuando la cámara vuelve sin cortes, el último que acompaña

el cortejo fúnebre es él; pero es el Sebastián renacido, él es el futuro, el futuro está atrás mirando el pasado por delante.

¿Cómo se desarrollaba el plano secuencia integral?

Buscábamos un plano en el que el protagonista fuera colectivo, un plano que los pudiera integrar a todos y que prescindiera del *close up*, que es propio del lenguaje europeo, del individualismo, donde se incrementa y se exalta la individualidad. No es que en *La nación clandestina* no tengamos primeros planos, los tenemos, pero no por corte, sino porque llegamos a ellos en un movimiento natural con la cámara, integrando a todos en el movimiento. Eso fue determinante porque ese plano viene de la manera de contar las historias de los propios pueblos indígenas.

En ese proceso me gustaría saber de sus influencias. En Ukamau se siente la influencia del cine soviético y en El coraje del pueblo, además, la del neorrealismo italiano.

Claro, es posible, pero en el caso de *El coraje del pueblo* no fue una cosa premeditada, no fue que viéramos *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) y entonces decidiéramos hacer un cine como ese, no. Las influencias positivas y también las negativas se sedimentan en la mente de los seres humanos, estamos influenciados por cosas buenas y por cosas malas. Y varias veces, o muchas veces, no somos muy conscientes de eso, hacemos una cosa de una determinada manera y nos parece original. Y si vamos a rascar un poco en la memoria, podríamos descubrir que eso proviene de unas imágenes que fueron muy poderosas, que nos influenciaron en un determinado momento y se asentaron inconscientemente. Lo mismo con los soviéticos. Yo he leído los escritos de Eisenstein y Kulechov, que fueron los primeros textos de formación de mi trabajo, y seguramente sus concepciones del montaje, de la yuxtaposición de elementos para juntar dos conceptos distintos y dar nacimiento a uno nuevo, entraron poderosamente, porque estábamos buscando justamente un cine sin palabras, como *Revolución*. Lo mismo con *Ukamau*: *Ukamau* es una película que se puede entender perfectamente sin leer los subtítulos, sin hablar aymara. Eso ya lo vimos en el Festival de Marsella, donde los directores del festival tenían mucho miedo de pasarla al público francés, y no querían; yo les dije: «no, no se preocupen, eso ya está pensado, esta película tiene que funcionar con ese público sin subtítulos». Y se animaron y lanzaron la película, hubo un lindo debate, nadie del público preguntó «¿por qué no está subtitulada?». No les interesaba, no era necesario.

¿Cómo fue la recepción de las películas en las comunidades?

Una de las primeras películas, *Yawar Mallku*, que nosotros hicimos para alertar a los pueblos indígenas de esa tarea de esterilización criminal, no funcionó muy bien: no porque no la comprendieran, porque aunque no es lineal y hace *flashbacks* permanentemente eso se entendía; lo que ellos seguramente extrañaban era la presencia de lo colectivo, se les hacía raro que la película estuviera centrada en los individuos. Ya cuando hicimos *El coraje del pueblo* cambió la recepción, la percepción en las exhibiciones era mucho más intensa, y en *La nación clandestina* ni qué decir. Cuando pasamos *La nación clandestina* en la sala de la Cinemateca, Beatriz⁴ entrevistó a la gente y muchos le preguntaron: «¿y por qué Sebastián aparece otra vez, él no había muerto ya?». No entendían ese juego, ¿no? Esa pregunta nunca se dio en la sala popular de la garita de Lima, porque a la gente aymara que vio esa reaparición les parecía muy natural; eso demuestra que estábamos coincidiendo con los códigos culturales aymaras.

Sus películas son políticas ya en el proceso de producción. Así, ¿cómo se daban el trabajo en equipo y la relación con las comunidades?

Primero, hubo que luchar contra el tema económico, porque antes, cuando comenzamos, hacer películas era mucho más caro de lo que es hoy. *Ukamau* está filmada en 35mm, utilizamos una cámara silenciosa de 35mm muy grande, muy pesada, necesitábamos 14 baterías grandes para movilizarla, el equipo de sonido llevaba cinta magnética perforada, todo era muy caro. Lo pudimos hacer porque intervino el Estado, pero cuando fuimos con *Yawar Mallku* tuvimos graves problemas económicos, porque ya no teníamos el apoyo del Estado, éramos nosotros y nada más. Teníamos un presupuesto ínfimo de 300 dólares para ir a filmar, que era como decir ahora 1000 dólares más o menos, una cámara con un solo lente de 35, ruidosa, no teníamos grabadora... y usábamos un cheque sin fondos (*risas*). Un cheque sin fondos, y hubo una discusión en el equipo muy fuerte sobre eso. Algunos compañeros, Soria por ejemplo, estaban muy asustados porque íbamos a terminar en la cárcel. Entonces a mí se me ocurrió una reflexión y dije: «bueno, de la cárcel podemos salir, con seguridad vamos a salir en algún momento, pero de la frustración de no hacer la película no vamos a salir nunca. ¡Así que vamos!». Y así fuimos, y después se armaron problemas enormes. Me acuerdo de que cuando terminó el rodaje en la comunidad de Cata todavía no había el dinero para pagar a la gente; el productor, que era

Ricardo⁵, había hecho varios viajes a La Paz y no había podido conseguirlo. El 30 de diciembre, con todos los amigos queriendo regresar para celebrar la noche del Año Nuevo con sus familias, yo les dije: «no, yo no me voy a ir, no puedo irme porque vamos a irnos como siempre, vamos a repetir lo que hacen los blancos y mestizos en la sociedad, usamos a los indios y después nos desaparecemos, ¡no! Entonces me voy a quedar de rehén, yo no me muevo de esta comunidad hasta que ustedes no vuelvan de La Paz con la plata para pagarle a la gente». Y uno de los compañeros, un asistente, me dijo: «yo no lo voy a dejar solo Jorge, me voy a quedar». Nos quedamos, y casi morimos. Casi morimos porque se armó el día 31 una fiesta en la comunidad tremenda, una chupa generalizada con alcohol de quemar (*risas*), que a ellos no les causaba nada, pero a nosotros nos quemaba la lengua, nos sacábamos pedazos de piel de la lengua. Y nos intoxicamos de una manera que quedamos tirados en la pieza donde dormíamos, no teníamos fuerza ni para ir al catre, podríamos haber muerto; el hecho de que éramos muy jóvenes nos salvó. Tampoco podíamos decirle no a la gente para tomar, no era que a nosotros nos gustara chupar, sino que venían y... «compañero, hermano, hermano»... conmigo, todos querían brindar, había que tomar con todos pues, con el colectivo; no, ahí sí el colectivo nos costó mucho (*risas*).

¿El equipo era pequeño?

Era pequeño, muy pequeño. El equipo de *La nación clandestina* eran 12 personas; el de *Insurgentes* son 84.

¿El guion se creaba colectivamente?

Sí. Bueno, no es que hiciéramos el guion entre todos, eso no lo hemos hecho, porque no creo en eso. Yo creo que cada creador tiene su campo específico en el trabajo cinematográfico: el músico en su música, el fotógrafo en su fotografía, el guionista y el director cada uno en su campo. Ahora, se puede colaborar, se puede observar, se puede criticar, se puede mejorar con la intervención, y eso siempre lo hemos hecho. Así le consta a Alejandro⁶, que ha intervenido varias veces en la última película y con esa sabiduría que le caracteriza ha aportado varias cosas muy importantes, que si no hubiera estado Alejandro probablemente hubiera sido la película peor de lo que es (*risas*). Entonces siempre hemos estado atentos a oír y a atender las observaciones críticas y consejos de los compañeros del equipo para que se sientan todos partícipes y hacedores de la película. Yo también intervenía en la fotografía y le decía a Antonio Gino, por ejemplo: «¿aquí por qué estás iluminando

4. Beatriz Palacios fue cineasta y compañera de Jorge Sanjinés.

5. Ricardo Rada, que también formaba parte del Grupo Ukamau.

6. Alejandro Zárate Bladés, que trabajó como asistente de dirección de Sanjinés.

de esta manera? Si cambias tus reflectores podremos ver más aquella otra parte», cosas así; y Antonio me decía: «tienes razón», y lo arreglaba y nos sentíamos todos haciendo todo. Eso era importante y así se ha mantenido siempre.

Algunos grupos de cine, como el argentino Grupo Cine de la Base, del que formaba parte el cineasta Raymundo Gleyzer, tenían una relación muy fuerte con organizaciones revolucionarias y la guerrilla... ¿Su cine también estaba en contacto con organizaciones aquí?

No, por una razón muy sencilla: la izquierda boliviana era una izquierda, creo que todavía lo es, muy enana, una izquierda señorial, que no se ha curado de señorialismo en su relación con el indio. Por eso despreciaban el trabajo que hacíamos con los indios. Yo me acuerdo de una discusión con un gran intelectual, que no voy a nombrar para no malograr su imagen, un gran hombre, un hombre muy inteligente, que me decía: «No, estás equivocado, están equivocados: no hay que exaltar la cultura de los indios, a los indios tenemos que llevarlos a ser proletarios, tenemos que hacerlos revolucionarios. Dejen sus tradiciones, son cosas del pasado, eso los perjudica. Son pequeñoburgueses y propietarios y tenemos que incorporarlos y convertirlos en revolucionarios». Un gran dirigente de la izquierda boliviana. Entonces, ¿cómo se podía tener relación con gente que pensaba así? Y por eso han fracasado, por eso no han entendido nunca su propio país, por racistas, en el fondo, por racistas.

¿Cómo era el proceso de producción? ¿Sus películas tenían relación directa con el movimiento indígena?

Más que con el movimiento, con las comunidades directamente, con los sindicatos mineros por ejemplo. Así se hizo *El coraje del pueblo*, no se podría haber hecho de otra manera, y por eso participan en la película de una manera creativa. ¿Cómo le podíamos decir nosotros a Domitila Chungara⁷ «tú tienes que decir esto»? ¿Cómo? ¡Es imposible! Teníamos que oír lo que ella había dicho, respetar lo que había dicho y decirle: «Bueno, lo vamos a repetir». Nada más. Y la participación de los sindicatos en las minas fue determinante: sin el apoyo de ellos, apoyo militante, no se habría hecho la película. Nos protegían de muchas maneras, porque era muy peligroso trabajar ahí.

En ese momento la mina Siglo XX estaba controlada por el Ranger⁸, que estaba manejado por Siles⁹, que venía después de haber asesinado al Che y todo eso. Si esa gente nos hubiera descubierto trasladando armamento y ropas militares en medio de la noche nos hubiera asesinado directamente. Lo hicimos porque tuvimos la protección de la población; nos avisaban, venían corriendo y decían: «Está llegando el ejército». Entonces, a desarmarnos todos y a escondernos y meternos en las casas, y pasaban las patrullas. Así se hizo *El coraje del pueblo*, y se hizo de una manera vertiginosa: desde que me fui a hacer el guion durante dos semanas en Yungas hasta que la película se estrenó con ampliación en el Festival de Pesaro se pasaron 4 meses. Una película que tenía dos horas y media de duración cuando ya se terminó todo, con miles de extras y con pirotecnia, con efectos, con reconstrucciones bélicas. Yo todavía no sé cómo la pudimos hacer, porque hoy día si yo me pongo a pensar en producir una película como esa diría que, por lo menos, estamos un año, no podríamos hacerla antes.

¿Y cuál fue el impacto de esa película en ese periodo?

En Bolivia se dio siete años después, se estrenó en el año 78. Fue muy fuerte, creo... Los militares estaban todavía en el poder y la película aguantó una semana en los cines, pero cuando empezó a golpear en la sociedad la cortaron, la censuraron. Antes, a los dos días del estreno, como la película acusaba al comandante del ejército, el general Arce, se publicó en el diario un aviso diciendo que todo lo que esa película calumniosa dice sobre el ejército es mentira, que son calumnias de un grupo terrorista llamado grupo Ukamau y que se exige al director de ese grupo, el señor Fulano de Tal, retractarse públicamente. Al día siguiente, en los mismos periódicos, esta fue nuestra respuesta al comandante del ejército: «Señor General Arce, no podemos retractarnos de la verdad, y si usted nos amenaza con un juicio civil-militar estamos plenamente dispuestos a asistir, porque ese juicio nos va a dar la oportunidad de revelar a la sociedad boliviana una serie de documentos y de testimonios que no hemos tenido tiempo de poner en la película» (*risas*). Y ahí terminó todo, ahí quedó callado el comandante del ejército, y poco tiempo después la película volvió a la pantalla.

¿Tuvieron otros problemas con la represión de la dictadura?

7. Domitila Chungara fue una importante militante y líder obrera de Bolivia. En 1967, sobrevivió a la Masacre de San Juan, perpetrada por una acción militar del gobierno de René Barrientos contra mineros que luchaban por mejores condiciones de trabajo. La masacre fue reconstituida en la película *El*

coraje del pueblo, con la participación de los obreros.

8. Ejército de Bolivia.

9. Luis Adolfo Siles Salinas.

Bueno, claro. Amenazas por teléfono, muchas veces: que me van a matar, rojos desgraciados, que me van a tapan la boca. Después tuvimos un asalto en un local que teníamos en Sopocachi, de donde se llevaron copias y documentos. Entramos en la lista de la gente que tenía que ser asesinada, ocupábamos el tercer lugar junto a Luis Espinal¹⁰. Tuvimos que andar clandestinos por la ciudad, buscados por los militares, tuvimos que salir clandestinamente del país, estuvimos siete años exiliados... nos costó.

¿Qué cambió en sus películas desde el inicio del grupo?

El cine de la primera etapa del grupo Ukamau es un cine de confrontación directa, porque en ese tiempo, por ejemplo, no había televisión. Cuando ocurrieron los hechos que inspiraron lo de *El coraje del pueblo*, en el año 67, solamente salió en un periódico un aviso pequeño sobre la Masacre de San Juan, en la que habían muerto tres personas en una reyerta entre la policía y unos borrachos mineros. Y nadie reclamó, nadie rectificó eso, ninguna organización, ni la federación de mineros, nadie, nadie rectificó¹¹. Ahí fue cuando tomamos la decisión de hacer *El coraje del pueblo*, porque era una barbaridad. Es una memoria que se está perdiendo, ha habido una matanza de gente allí, tenía motivaciones políticas, presencia del imperialismo... y nadie dice nada. Así que hicimos esa película, porque jugaba ese papel en ese momento: el cine como instrumento para recoger una memoria porque no había otro medio. Después vino el proceso democrático, y a partir de entonces ya pudimos dejar el cine de enfrentamiento directo y hacer un cine de mayor profundidad, como el caso de *La nación clandestina* y otras películas que tocan temas de la identidad, del racismo.

Es muy interesante pensar cómo el cine militante puede juntar la emoción con la reflexión.

Con la reflexión, claro, es el gran desafío y la permanente preocupación de nuestro trabajo. Por eso hemos llegado al semidocumental o a la ficción documentada, porque creemos, y lo hemos podido comprobar, que una persona que se emociona piensa, puede pensar mejor. Porque al salir de la película si no se ha emocionado se olvida de lo que ha visto, pero si se ha emocionado está uno, dos, tres días pensando, reflexionando, y le vuelven las imágenes que le han tocado el corazón.

10. Luis Espinal fue un sacerdote jesuita, cineasta y comunicador social. Durante las décadas de 1960 y 1970, apoyó las luchas de los movimientos mineros y luchó contra las dictaduras en Bolivia. En 1980 fue asesinado por los militares.

Tengo dos preguntas más ... El Nuevo Cine Latinoamericano fue un movimiento muy importante para todo el cine de Latinoamérica, no solamente el político. ¿Para usted cuáles son las consecuencias de ese movimiento en las cinematografías latinoamericanas?

Bueno, yo creo que el arte cinematográfico, por su alcance multitudinario en las sociedades, con el tiempo ha ido construyendo y fortaleciendo nuestra identidad latinoamericana. Por lo menos, en Buenos Aires utilizaron *El coraje del pueblo* y *Yawar Mallku* antes de la represión del 76, muy intensamente, eran las películas que junto con *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando E. Solanas, 1968) y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964) iban y circulaban en las fábricas, en los colegios, en las instituciones. Y nadie decía “esa película brasileña”, o “esa película boliviana”. Es la película la que nos está hablando, la que nos está devolviendo nuestros problemas, la que nos hace reflexionar sobre nuestra liberación, y ha habido de contribuir enormemente a crear lo que hoy sentimos los latinoamericanos cuando vemos a Chávez enfermo. A todos los latinoamericanos con un compromiso revolucionario nos tiene que importar la vida de Chávez, porque no solo es el presidente de Venezuela, es un líder de la América Latina, de la patria grande, que ha abierto caminos, que ha creado instituciones muy importantes que van a fortalecer ese proceso que un día se va a hacer realidad cuando América Latina sea una patria gigante, poderosa, hermanada, porque tenemos más razones para unirnos que los europeos. Los europeos han hecho una unidad formal porque en el fondo dentro de ellos se sienten muy enemigos: a ver, háblale a un francés de un alemán o a un alemán de un francés. Se siguen odiando, a mí me consta eso, aunque ahora estén con la misma moneda por razones prácticas. Pero nosotros tenemos esa gran ventaja, no nos odiamos: los latinoamericanos nos amamos, y eso es un salto revolucionario, es una ventaja enorme; va a ser para nosotros mucho más fácil construir una patria grande pero realmente muy sólida. En eso estamos.

Del grupo Ukamau, ¿cuál es la diferencia entre el cine militante del momento en que nació y el cine militante de hoy?

11. En realidad, en la masacre fueron asesinados decenas de mineros.

¿De hoy? No hay ninguna diferencia, estamos en la misma pomada (*risas*), en la misma aventura, ¿no? Y ahí es donde debemos seguir, porque también el imperialismo se está empezando a desarmar. Lo que pasa es que cuando cae un gigante maligno como ese arrastra muchas desgracias; nos pueden todavía sobrevenir momentos muy difíciles y muy peligrosos para el proyecto latinoamericano, porque la debacle en el sistema dominante es inevitable, es un sistema autodestructivo en camino de explotar, de reventar. Muy bien. Hablé demasiado. •

Agradecimientos

Jorge Sanjinés, por el precioso diálogo.

Alejandro Zárate Bladés, Flávio Galvão, Marília Franco, Rafael Pereira, Viviana Echávez e Yanet Aguilera, por las inestimables contribuciones.

CRISTINA ALVARES BESKOW

Cristina Alvares Beskow es Doctora en Medios y Procesos Audiovisuales por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidade de São Paulo (ECA-USP). Desde 2008, trabaja como realizadora audiovisual, especialmente con la producción

de documentales. En la actualidad es miembro del Grupo de Estudios de Cine Latinoamericano y Vanguardias Artísticas (GECILAVA) e investiga el cine latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970.

Conversación con Eryk Rocha: El legado de lo eterno

Conversation with Eryk Rocha: The legacy of the eternal

Carolina Sourdis (en colaboración con Andrés Pedraza)

RESUMEN

En esta conversación se aborda la actualidad del pensamiento del Cinema Novo desde la obra del cineasta Eryk Rocha, discutiendo sus procesos de creación y las relaciones que el cineasta traza con el legado de este movimiento cinematográfico en el que su padre, Glauber Rocha, fue una figura fundamental. Además, se cuestiona la potencia de lo colectivo en el arte dentro del contexto político brasileiro y latinoamericano de hoy en día, enfatizando las relaciones que se tejen entre política y estética y remarcando la necesidad de seguir articulando un pensamiento latinoamericano desde el cine.

PALABRAS CLAVE

Cinema Novo, Nuevo Cine Latinoamericano, Eryk Rocha, cine político, movimiento cinematográfico, pensamiento latinoamericano, estética-política.

ABSTRACT

This conversation deals with the prevalence of the ideas of Cinema Novo through the work of the filmmaker Eryk Rocha, by discussing his process of creation and his relationship with the legacy of this cinema movement in which his father, Glauber Rocha, was an essential figure. In addition, it questions the strength of collectiveness in art within the Brazilian and Latin American political context nowadays, and it stresses the relationships between politics and aesthetics highlighting the need to keep constructing a Latin American way of thinking from cinema.

KEYWORDS

Cinema Novo, New Latin American Cinema, Eryk Rocha, political cinema, cinematographic movement, Latin American thought, aesthetics-politics.

En el marco de la XVIII Muestra Internacional Documental de Bogotá, Colombia, realizada del 24 al 30 de octubre, se dio esta conversación con el cineasta brasileño Eryk Rocha. Discutimos con él sobre la vigencia de las ideas del Cinema Novo, las propuestas estéticas y políticas de los cineastas brasileños actuales y las relaciones que él mismo ha trazado, desde su cine, con el legado de este movimiento cinematográfico. Eryk Rocha ha vivido en diferentes ciudades de América Latina: Bogotá, la Habana y su natal Brasil, donde reside actualmente. En total ha realizado siete largometrajes documentales de los que destacan *Rocha que Voa* (2002), *Transeúnte* (2010), sobre la figura del cantautor brasileño José Paes de Lira, *Campo de Jogo* (2014) y *Cinema Novo* (2016).

Recientemente estrenaste en Cannes *Cinema Novo*, una película realizada a partir del remontaje de fragmentos de filmes del Cinema Novo. ¿De dónde surge el deseo de hacer esta película?

Ya con cierta distancia, creo que podría decir tres cosas sobre *Cinema Novo* para abrir un poco la conversación. En primer lugar, es una película que hice para saber mejor de dónde vengo, no sólo a nivel de mis raíces afectivas, es decir de dónde vengo como persona, sino también de mis raíces como parte de la historia cinematográfica y política de mi país. En segundo lugar, yo vivo en Brasil y ahora pasamos por un momento político muy difícil, necesitaba entender por qué quiero seguir haciendo cine, qué quiero decir y cuál es mi necesidad de hacer películas; esta ya es la séptima. De ahí surge un poco el tercer punto, que es hacer la película para tratar de comprender mejor mi país hoy en día, porque a pesar de que el punto de partida del filme es el Cinema Novo, pienso que es una película sobre el presente. Es fruto de un diálogo entre generaciones. Nace del diálogo entre mi generación y la generación de los sesenta, la de mi padre y tantos otros maestros del cine brasileño. Pienso que esos tres puntos son tres motivaciones, tres pasiones que me llevaron a hacer esa película.

Ya tu primer largometraje, *Rocha que Voa*, apuntaba hacia esa dirección. De alguna manera empezabas ya a cuestionar la relación del pasado cinematográfico con el pasado político, y la posibilidad de proyectar, desde la reconstrucción de la generación de los sesenta y sus ideales cinematográficos, el mundo actual. ¿Qué vínculos puedes trazar hoy entre *Rocha que Voa*, que hiciste hace catorce años exclusivamente alrededor de la figura de tu padre durante su exilio en Cuba, y *Cinema Novo*, que abarca toda una generación de cineastas?

Filmé *Rocha que Voa* después de terminar los estudios en San Antonio de los Baños, en Cuba, a mis veinticuatro años. Fui a vivir un año a la Habana con dos amigos, que habían estudiado conmigo en la universidad, un brasileño y un franco-uruguayo. Aunque la película tiene que ver con *Cinema Novo*, el foco de *Rocha que Voa* estaba más abierto al cine latinoamericano y al cubano, y en particular a la relación de mi padre, Glauber Rocha, con la cinematografía cubana, en un año de exilio allí en el 71, en plena dictadura militar de Brasil. Entonces *Rocha que Voa* es más bien el contracampo del Cinema Novo, porque habla de otro momento a nivel de América Latina. Pero claro, las dos películas tienen un diálogo fuerte. Yo creo que son complementarias, entre una y otra hice cinco largometrajes y varios cortos, muchos otros proyectos; es interesante que mi primera película tenga que ver con una declaración de amor a mi padre, al cine y a América Latina. Creo que todo el cine que se propone ser cine es algo muy personal, nace de la relación de uno con el mundo, es algo que es una necesidad, una urgencia. Volví a esas raíces catorce años después y me hice preguntas esenciales del porqué de seguir haciendo cine y de qué es lo que está pasando en Brasil hoy en día. Y en ese sentido, me deja muy feliz la conexión de *Cinema Novo* con el presente. Los archivos de la película no son unos archivos muertos, ya la palabra archivo me parece algo complicada, muchas veces los términos del cine documental me parecen muy complicados... "Archivos", parece algo policial... se relaciona con "depoimentos", como testimonio. ¡Suena horrible! Se vuelve un término que lanza inmediatamente una noción de pasado.

Sin embargo en *Cinema Novo* el archivo no es el pasado, es justamente lo que propone el título de la muestra¹, una memoria en movimiento. No es una memoria congelada del pasado cristalizado o idealizado, romantizado. Muchas veces uno habla de los años sesenta y tiene una tendencia a idealizar, a romantizar, a la nostalgia... mi película no tiene nada que ver con eso, por suerte. Es una memoria, pero en términos del poeta brasileño Murilo Mendes, que afirmaba que la memoria es una construcción de futuro. Esa es la memoria en movimiento, y eso es lo que más me interesa de los archivos. Incluso para la película había filmado muchas cosas que se descartaron en el montaje. Todo lo que fue filmado hoy en día con los cineastas del Cinema Novo, los que están vivos aún, todo se descartó. Porque es una paradoja, pero aunque fueran materiales filmados hoy en día, todo eso creaba una noción de pasado para la película; en cambio todo lo que era archivo creaba una noción de presente, y todo eso tiene que ver con la construcción del lenguaje que buscábamos, con la poética, con una transfiguración de las formas del Cinema Novo.

1. La Muestra Internacional Documental de Bogotá, donde se dio esta conversación, tuvo como motivo central filmes y reflexiones teóricas en

relación a las "Memorias en movimiento".

Ayer discutíamos sobre la implicación personal del cineasta, de cómo de alguna manera todas las películas son un relato personal que acaba extrapolándose a un retrato o un discurso colectivo determinado por un contexto, que a su vez determina ciertas formas visuales. ¿Cómo enfrentas hoy esa poética del Cinema Novo en el montaje cuando hablas de la búsqueda de un lenguaje y de la transfiguración? ¿Cómo enfrentas ese proceso de intervención de las imágenes del pasado para activar lo que sientes que sigue vigente y que puede proyectarse al futuro, como memoria de tu país y de su cine, en una nueva estructura de montaje?

Estuvimos nueve meses montando la imagen, luego tres meses montando el sonido. Un año de trabajo en la película a tiempo completo. Sin duda el cuerpo de la película está hecho de muchos cuerpos, de una multitud de fragmentos. El corazón de la película es el montaje, que a partir de diferentes cuerpos y fragmentos hace nacer un nuevo cuerpo dramático y poético. Yo juego mucho con eso. Siempre digo que no es una película *sobre* el Cinema Novo, es una película *a través* del Cinema Novo y *con* el Cinema Novo. Yo nunca he tenido la pretensión de hacer una película sobre nada, me parece un punto de partida errado pretender hacer una película *sobre* algo. El *sobre* ya presupone cierto control, es una idea totalizante y creo que una película no se hace para formar una idea totalizante de nada; *sobre* presupone control, es una visión un poco arrogante. Me interesa mucho más el diálogo, ese *a través de...* Cómo yo atravieso la película y cómo la película me atraviesa a mí.

Lo fundamental de la película es cómo nosotros –yo hablo de nosotros porque somos yo, el montajista de la película Renato Valone, que es una persona fundamental en la creación, y Edson Secco, que hizo el sonido conmigo– incorporamos esa energía creativa, estética, política y espiritual del Cinema Novo. Cómo incorporar eso en el momento de la construcción de la película. En ningún momento interesó hacer algo sobre el Cinema Novo biográfico o anecdótico, donde yo pudiera explicar qué es el Cinema Novo, porque siento que es muy complicado explicar un movimiento de tal complejidad. Pasaron cincuenta años para que se hiciera esta película, y no es por casualidad, es porque es un movimiento fundamental no sólo del cine, sino de la cultura brasilera y latinoamericana. Entonces no me interesaba tratar de hacer algo *sobre*, sacar una conclusión o una definición. Es mucho más un diálogo, por eso creo que es una película de ensayo, porque propone un diálogo sobre cómo incorporar esa energía de la transfiguración. Es sin duda la película más compleja que he hecho, son por lo menos

quince maestros del cine brasilero, son más pero digamos que son quince fundamentales; utilizamos ciento treinta películas distintas, además de archivos de televisiones brasileras e internacionales, archivos familiares de los cineastas, archivos sonoros y algo del sonido de las entrevistas que filmamos hoy, muy poco.

Entonces el gran desafío fue cómo relacionarse con esos materiales, cuáles serían los puntos de partida de ese montaje, de esa construcción. El primer punto de partida fue no crear ninguna mediación entre el pasado y el presente, no queríamos mostrar a los cineastas hoy en día, ya viejos, hablando de lo que fue el Cinema Novo, eso fue totalmente eliminado del montaje. Quisimos que la película fuese enteramente creada con materiales de archivo, un riesgo muy grande: ¿Cómo renovar la película en cada secuencia sólo con material de archivo, con películas en blanco y negro muchas veces en estados precarios? Otro punto de partida fundamental del montaje fue narrar la película en primera persona. Esa polifonía narrativa surge de los creadores, los autores del Cinema Novo, no hay críticos, no hay historiadores, no hay intermediación. No quisimos incluir nada que sirviese como interpretación, nada que sirviese de mediación para explicar lo que fue el Cinema Novo. La película nace entonces desde adentro, de la ebullición de la creación, de la aventura de la creación. Nace de esos autores.

Retomando uno de los puntos que decías que te motivaron a hacer *Cinema Novo...* Gran parte de la fuerza del movimiento, y en general del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, radicó en la necesidad de construir categorías de pensamiento propiamente latinoamericanas, que surgieran al interior del cine, al interior de la creación. Si se logró o no es bastante complicado de decir. Hoy en día, tanto tiempo después, ¿cómo se aborda desde tu película esa posibilidad de configurar un pensamiento latinoamericano en relación a lo que planteabas sobre la búsqueda simultánea de un pasado cinematográfico y uno político, en relación a esa fusión que se ha soñado entre la política y la estética?

Los años sesenta están presentes hoy en día. Hay características y problemas de fondo muy similares de lo que vivimos hace cincuenta años, problemas que están abiertos y no fueron resueltos, pero hay cuestiones muy específicas de cada época, y eso me interesa pensarlo. En Brasil acabamos de sufrir un golpe de los medios de comunicación, del parlamento y del sector jurídico. El Cinema Novo fue una generación que vivió la interrupción del proceso democrático a través de un golpe militar, un golpe de Estado. Entonces, esos ciclos de

interrupción y recomienzo son una tradición de la tragedia de América Latina. Vivimos todo el tiempo interrupciones de los procesos democráticos y tenemos que recomenzar. Y esa tragedia, que no sólo vive Brasil, sino varios países de América Latina, es también una clave de inspiración en la construcción del montaje de *Cinema Novo*.

No sólo en Brasil, sino en el mundo entero, esa necesidad de pensar la estética y su relación con la política es algo muy actual, muy urgente y muy necesario. Esa generación de los sesenta plantó una semilla muy importante al respecto y hoy en día vuelve con mucha fuerza, se hace muy necesaria. Creo que también mi película es una pequeña semilla, una tentativa de contribución en relación a eso. No hay cómo huir de la política. El ciudadano común que camina por las calles de Rio de Janeiro, de Bogotá, Caracas o Buenos Aires, vive la política a flor de piel. Hoy en día en mi país está pasando algo que yo nunca pensé que íbamos a experimentar como generación. Volvió un nuevo golpe, una nueva interrupción del proceso democrático, el país polarizado, un neofascismo violentísimo, muy fuerte. Un retroceso. Antes del cine viene la vida, y yo como ciudadano vivo eso a flor de piel. Eso no me afecta sólo a mí sino a cualquier persona que está caminando por la calle, que tiene que despertarse para trabajar en cualquier área. Eso afecta la vida, afecta a cualquier persona y afecta al cine también. El cine vive de esa relación con la vida, ahí está la contemporaneidad de ese pensamiento estético-político del *Cinema Novo*. Lo que hace al *Cinema Novo* un movimiento extremadamente original no es solamente hacer películas con temas políticos, sino hacer películas con temas políticos y con formas políticas. La política está en el lenguaje de las películas y en un nuevo paradigma de producción. Por eso esa simbiosis entre política y estética es la gran huella del *Cinema Novo*, y creo que la gran huella de la mejor tradición del cine de América Latina.

En ese contexto es interesante hablar de tu película *Campo de Jogo*. Vemos que ahí planteas muy bien esta especie de relación muy íntima entre la política y la estética, y sobre todo la implicación de la política en la cotidianidad del ciudadano, en su experiencia ordinaria. Es una película bastante gestual, se posa sobre los gestos de dolor, de emoción, y evita la palabra por completo. No haces ninguna entrevista, no hay ningún testimonio o nada que pretenda aclarar o presentar la situación. Sin embargo se siente progresión dramática, se percibe la ascensión de ese éxtasis colectivo creado a través del futbol, que también se percibe como un éxtasis ambiguo en esa insistencia del contacto a la vez pasional y casi violento que se da entre los cuerpos. ¿Cómo esta película sigue vinculada con los preceptos del *Cinema Novo*, cómo regenera ese legado?

Una de mis grandes pasiones es el futbol y siempre quise hacer una película a través del futbol y con el futbol. Haciendo la investigación supe que no me interesaba el futbol industrial, el futbol millonario; además estábamos próximos a la Copa Mundial en Brasil. Con mi asistente definimos que no íbamos a filmar el Maracanã, la gran industria, eso ya lo hace la televisión cada día. Así que decidimos hacer una película con el futbol popular. Realmente el futbol de Brasil nació en esas canchas populares, pero desafortunadamente se ha olvidado y ahora Brasil quiere imitar la forma de jugar del futbol europeo, incluso si Alemania se inspiró en el futbol brasilero para reinventarse y ser campeón mundial. Brasil empezó a mimetizar lo peor de Europa, ese es el complejo del colonialismo que sufrimos en América Latina, queremos traer lo peor mientras la gente está esperando algo de nosotros. La película, entre otras cosas, trata de ser también una metáfora de eso.

En principio, quería hacer la película en varios lugares periféricos de Rio, en varias canchas de tierra, populares. Pero encontramos una cancha en el barrio de Sampaio, hacia la zona norte, que nos pareció que sintetizaba todas las canchas: estaba rodeada por varias favelas, justo se estaba jugando un campeonato anual y estaba a dos kilómetros del Maracanã –es curioso porque esto no fue pensado, pero estaba al lado del gran Estadio–. Llegamos ahí, empezamos a acercarnos a la gente, a hacernos amigos, a frecuentar el lugar y cuando nos dimos cuenta ya estábamos filmando la película. Eso suele pasar mucho, las películas son más rápidas que uno. No es uno el que hace la película, ella lo hace a uno y uno tiene la sensación de que la película lo va a arrastrando hacia una dirección. Filmamos todo el campeonato hasta la gran final, eran catorce equipos y cada equipo representaba a una favela distinta. La final fue entre Geração y Juventude, los equipos de dos favelas que históricamente han sido rivales por asuntos de narcotráfico.

Cuando llegamos al montaje y tratamos de hacer una versión de la película montando toda la historia del campeonato, vimos que quedaba muy fragmentada, se volvía algo anecdótico. Y ahí nos dimos cuenta de que la gran final del campeonato, esa final Geração vs. Juventude, cargaba por sí sola todo un drama, tenía incluso una estructura dramática, y entonces concentramos ahí toda la película. El dramaturgo Nelson Rodrigues decía que hasta el partido de futbol más pequeño, en cualquier esquina, era una tragedia shakespeariana. Muchas veces en la cancha el espacio de alegría, de éxtasis, es también un espacio de guerra. De hecho, yo creo que eso es una característica muy fuerte de América Latina, la coexistencia permanente entre la tragedia, la guerra y la alegría; pienso que es algo que coexiste muy fuertemente en nuestros pueblos.

Entonces la película es primero un contrapunto al fútbol oficial: es una cancha que está al lado del Maracanã donde se juega la gran final de la Copa del Mundo que recauda millones. Es la industria más millonaria del mundo, que también tiene millones de cámaras, y por tanto filmar una cancha popular de fútbol callejero, filmar la final de un campeonato de las favelas, filmar esa región de la ciudad, que es una región con mayoría de juventud negra, en gran parte sin empleo ni oportunidades, se vuelve un acto político. Además esas canchas en Brasil están desapareciendo, se están apropiando de esos espacios para la renovación inmobiliaria. Es decir, también se están robando la cancha de fútbol popular que es, quizá, el último espacio democrático del pueblo, donde el pueblo puede circular, encontrarse. Si uno miraba la transmisión del mundial, todo en *high definition*, al final era eso lo que se mostraba. No se veía a un solo negro en las panorámicas de las tribunas porque los boletos eran carísimos. El pueblo ha sido excluido de los estadios en Brasil, que se supone que es el país del fútbol.

Sin embargo, al lado de ese Maracanã, apenas a dos kilómetros, hay una cancha en donde todavía se da un espacio de resistencia popular. Esa cancha se vuelve el reflejo del país. En esas favelas sólo hay iglesias y narcotráfico y por tanto esa cancha representa mucho: representa la cultura de esa gente, la cultura que ellos poseen. Todos los domingos de una forma ritual ellos van, se encuentran en esa cancha para jugar a fútbol, para jugar ese campeonato. Esa cancha es un espacio de celebración, de invención, es un espacio político, de encuentro. Probablemente sin esa cancha habría mucha más violencia. El fútbol es la forma en que esos jóvenes pueden canalizar su energía y su creatividad, su rabia y su violencia y ese jugar al fútbol es un baile también. El fútbol tiene un lenguaje corporal y visual muy potente, dramático, extremadamente fuerte; es un trance. *Campo de Jogo* es una película altamente política a través de esa perspectiva sin explicar sociológicamente qué son las favelas o cuántos muertos dejó el narcotráfico. La película se explica sola, confronta al espectador con esa potencia visual. Yo quería que la película fuera una propuesta casi teatral, en donde el espectador estuviera presente como si estuviera metido en esa cancha, en ese lugar, en el barrio de Sampaio; también por eso es muy coreográfica.

Además de esa búsqueda político-estética al interior del lenguaje del cine y las formas artísticas, el Cinema Novo y el Nuevo Cine Latinoamericano buscaron una sincronía colectiva. Se establecieron movimientos artísticos vinculados a proyectos nacionales, a ideas de países y de continente. Específicamente en Brasil esa idea de lo colectivo se transpuso en un diálogo muy rico y potente entre muchos frentes artísticos: la música, el cine, la literatura... no fue un

movimiento exclusivamente cinematográfico. Las fuerzas y los movimientos atravesaban todas las áreas. ¿Qué pasa ahora con esa idea de colectividad, con la posibilidad de que haya sueños comunes en una generación de artistas? ¿Se puede pensar todavía en una fuerza cultural común, en un impulso artístico que genere un movimiento colectivo?

Hoy en día vivimos una época de colapso, un colapso afectivo, un colapso económico, social y político, eso es el mundo de hoy. Hay un colapso y la falta de colectividad es una consecuencia de eso. Creo que hay algunos movimientos embrionarios con el deseo de una reconstrucción de lo colectivo, tal vez hay algunas pistas, algunos indicios de eso en Brasil. Hay algunos colectivos, algunos movimientos que parecen estar naciendo, pero todavía son cosas que están en formación, que no sabemos muy bien hacia dónde van. Sin embargo, creo que ya no existe esa idea de movimiento como tal, de un movimiento como existió en el Cinema Novo.

La idea de lo colectivo que existía en el Cinema Novo, donde había movimientos de música, de cine, de teatro, de literatura, está muy presente en mi película. Si uno va a mirar qué era el Cinema Novo, además de ser personas y artistas muy talentosos, de mucho coraje, allí hubo un gran afecto, una gran amistad entre ellos, profunda. Una hermandad. Hay un momento de la película en que Carlos Diegues dice algo así como «Nosotros no éramos amigos porque hacíamos cine sino que hacíamos cine porque éramos amigos». Ellos eran amigos porque los unos admiraban las películas de los otros, es el sentido esencial, una admiración de los unos a los otros. Hoy en día se ve poco eso. Yo formo parte de un nuevo cine brasileiro, tengo afinidad con varios autores, eso existe, pero no es algo tan fuerte como para construirse como un movimiento, todavía es algo que falta. Falta más agresividad en relación a un proyecto, más profundidad y más comprensión de la época en la que vivimos.

Hoy los proyectos de arte son individuales. En los años sesenta había esa idea de los cines nacionales: el cine brasileiro, el cine argentino, el cine cubano. Pienso que un desafío para nuestra generación es reinventar y reconstruir esa idea de lo colectivo. Hay nuevos paradigmas de la comunicación, de la tecnología, nuevas formas de producción y organización que están siendo esbozadas, están dándose algunas impresiones de eso. Algunos intentos. Hay cosas que se están formando, hay embriones, hay semillas. Pero en realidad, ¿hoy en día qué cinematografía del mundo puede definirse como tal? En un momento hubo un cine iraní, ahora tal vez no exista. Hubo un cine argentino al principio de los noventa pero ¿hoy en día? Mucho menos el cine brasileiro, ahí no hay una idea de un movimiento cohesionado, ni una unidad que se pueda constituir como un movimiento.

Yo pienso que no. Lo que hay son proyectos individuales de búsquedas y afinidades entre artistas que trabajan juntos. Tal vez hoy es un momento más interesante en este sentido que hace diez años.

Uno pensaría que esa individualidad que se da después de la apertura económica de los noventa en Latinoamérica se rompe un poco con el florecimiento de los proyectos de izquierda. El hecho de que hubieran llegado al poder Hugo Chávez, Lula da Silva o Néstor Kirchner. ¿Cómo toca eso al cine brasileiro actual? Esa visión de unidad que se concreta en políticas económicas como UNASUR o MERCOSUR... en el cine, el arte, la cultura ¿cómo se manifiestan? ¿No logra aglutinarse nada políticamente?

Creo que ese individualismo es hijo de una época que no sólo afecta al cine, sino a todo. El mismo desafío que el cine tiene para generar nuevos movimientos estéticos, nuevos colectivos, es el desafío que la política tiene de reencantar la política. El vacío que existe en la idea de lo colectivo existe en todas las áreas. Esto que tú dices de finales de los noventa, ese gran ensayo de América Latina, ese sincronismo que está en varios países, es algo que sobre todo se dio en el sentido de una integración económica y, quizás, de una ideología o un sentido de ser latinoamericano. Lula fue fundamental para que Brasil mirara más a América Latina y si hubo cambios, es verdad, hubo una nueva noción. Pero esa integración nunca se consolidó desde el punto de vista cultural, ese fue uno de los grandes errores de esos proyectos políticos de izquierda. Lula tuvo algunas iniciativas, pero muy por debajo de lo que se esperaba y, sobre todo, de la importancia que tienen la cultura y la comunicación en el mundo contemporáneo. No entendieron. La izquierda en América Latina desafortunadamente no tuvo visión en relación a la importancia estratégica de lo que son la cultura y la comunicación, incluso la educación en el sentido más amplio; y ese es uno de los motivos para que ese proyecto fracasara. Entendieron siempre la integración desde una perspectiva económica. No quiero generalizar, pero creo que eso pasó. Hay proyectos, puntos de fuga, algunas cosas que se pueden rescatar. Durante el primer mandato de Lula, el Ministerio de Cultura, encabezado por Gilberto Gil, fue increíble y sembró cosas muy interesantes, pero mucho más a nivel de Brasil que de América Latina.

Y en un momento en el que películas como *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002) o *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), que abordan problemáticas y marginalidades brasileiras, se erigen como representantes del cine brasileiro tanto en festivales especializados como en circuitos comerciales, ¿cuál consideras que es el legado del movimiento del Cinema Novo para complementar o controvertir este tipo de abordajes?

No creo que sean una ruptura, ni que hayan heredado el espíritu del Cinema Novo. Se apropiaron de los temas cruciales de la sociedad brasileira y de Brasil y los agarraron para ponerlos en la perspectiva del cine de la publicidad, de los cines comerciales, del cine “universal”. Todos los países tenemos cineastas americanos, los cineastas americanos no sólo están en Estados Unidos: en Colombia hay montones, en Brasil, en Argentina. Un amigo me dice que no existe la globalización, que lo que existe es la *anglobalización*. Lo que pasa es que ese tipo de producto cinematográfico es, una vez más, fruto de nuestra época, de una idea de cine comercial, de una idea y una ambición de un tipo de comunicación “universal” que se alimenta del cine americano y de la publicidad. Y que, aprovechando los temas cruciales de la pobreza, aplica la fórmula de un cierto cine comercial, que acaba siendo un falso cine político, un cine de entretenimiento disfrazado de cine político. A mí no me gusta y no me engancha pero hay espacios para la diversidad, hay gente a quien le gusta. Hay obras referenciales del cine de Brasil, y son un camino, una visión del cine, una ideología del cine, que llega a muchos lugares porque tienen las *majors*, las distribuidoras internacionales que posibilitan que esas películas circulen mucho.

Ahora que hablas del tema de la distribución y la circulación, también cabe preguntarse cómo circuló y dónde se dio la recepción del Cinema Novo y sus manifiestos, ¿no? Al final, el Nuevo Cine Latinoamericano alcanzó la relevancia que tiene, en parte, gracias a que fue validado por Europa; y eso juega un papel crucial que, de alguna manera, va en contraposición con el grito anticolonialista que significaban estos cines. *Estética del hambre* (*Estética da fome*, 1965), como manifiesto, sigue siendo hoy completamente vigente porque la colonización ideológica y cultural continúa muy vigente también. ¿Cómo percibes esto y cómo se siguen actualizando las ideas formuladas por la generación de cineastas del Cinema Novo?

Creo que la misma pregunta es ya la acción. No se puede resolver un problema de cinco siglos en cinco décadas y por eso *Estética del hambre*, el manifiesto, es tan actual. Porque... ¿Qué pasó después del manifiesto de la estética del hambre en Brasil? Veintiún años de dictadura militar. ¿Qué pasó después de una falsa apertura que prometía una democracia que no existió? Las primeras elecciones en Brasil en el 89, donde los medios de comunicación eligieron a Collor de Mello. ¡Una farsa! ¿Y ahora? El golpe. Hacer estas películas puede ser una forma de catarsis. Es lo que hablábamos antes sobre esa noción de diálogo entre generaciones, de la estética y de la política: yo creo que tiene que ver con la antropofagia. Cada generación va devorando lo que fue hecho antes, con amor y con inspiración, y con respeto; pero no para repetir, sino como inspiración para reinventar las cosas. Porque la historia está en movimiento, no es algo congelado.

Hay movimientos y hay fuerzas que trascienden su época. Hay un gran crítico italiano llamado Adriano Aprà, que era un gran amigo de Rossellini; él dijo una frase que a mí me marcó mucho. Le preguntaron: «Adriano, al final de cuentas, ¿qué es el neorrealismo italiano?» Él dijo: «El neorrealismo italiano es un estado del espíritu».

Yo creo que hay movimientos como el neorrealismo, o la nueva ola francesa, o el constructivismo ruso y muchos otros, que surgen en un determinado momento y en un determinado país, con determinados autores que tienen una base común importante. Pero sobre todo son estados del espíritu. Son movimientos que pueden ser analizados desde una perspectiva historicista, desde un contexto histórico. Eso es una capa. Pero para mí va mucho más allá de eso. Son movimientos desbordantes, porque son fuerzas que surgen para empatar o para intentar vencer al mundo, que amenaza con derrotarnos; traen consigo una experiencia vital del ciudadano y del autor. ¿Qué es lo que quiere el Cinema Novo? Quiere mirar a Brasil, interpretarlo. Sacar las cámaras de los estudios, las grandes cámaras, y llevarlas a las calles para mirar al pueblo brasileiro, para mirar la realidad brasileira, para tratar de confrontar el golpe militar. Es importante decir que gran parte de la producción del Cinema Novo fue durante la dictadura en Brasil. Por eso es algo muy fuerte, muy contemporáneo, una actitud ante el mundo, cierta urgencia de comprensión del mundo, de nuestras realidades; eso es fundamental hoy en día. Es decir, me parece que el Cinema Novo es mucho más interesante como filosofía estética de pensamiento. Uno ve películas como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), o como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964), o como *Los fusiles* (*Os Fuzis*, Ruy Guerra, 1964), por ejemplo, y son películas que se van transformando con el tiempo, que van ganando nuevos sentidos con las nuevas generaciones.

ANDRÉS PEDRAZA

Ganador de varias becas nacionales de escritura de guion del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia, es investigador predoctoral de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

CAROLINA SOURDIS

Realizadora e investigadora audiovisual formada en Bogotá y Barcelona. Sus trabajos audiovisuales han sido exhibidos en festivales en España, Colombia e Irán. Como investigadora ha trabajado sobre el montaje y las prácticas del *found footage* apoyada por el Ministerio de Cultura de Colombia. Es

Van formándose capas de miradas...

Sí, es lo que me parece más contemporáneo del Cinema Novo. Y lo que veo como la fuerza originaria del movimiento es esa simbiosis entre política y estética de la que ya hemos hablado. Tengo la sensación de que hoy en día en el cine se separa mucho la forma del contenido. Veo películas bellísimas, hermosas, pero a veces demasiado formalistas, que caen en una cosa estéril, a las que les falta coraje. Otras veces veo películas totalmente militantes, películas activistas para denunciar algo, que es fundamental, pero siento que hay como una separación de eso en el cine hoy en día, no quiero generalizar de forma alguna, pero siento que falta riesgo para cruzar esas fronteras y poner esas fuerzas en contacto. Es increíble ver cómo varias películas del Cinema Novo juntan esas dos puntas de una forma brillante, de tal manera que forma y contenido se disuelven. Uno ya no ve más forma y contenido, uno ve una cascada, el lenguaje de la película es lo que entra en primer plano, y eso me parece algo eterno.

Al final de la película Glauber Rocha dice: «Bueno, el Cinema Novo se acabó, pero no, en realidad no se acabó porque la idea de lo nuevo es eterna». Es la idea del Cinema Novo como algo vigente, es decir, esa idea de *lo nuevo* está presente, está abierta. La idea de lo nuevo es una posibilidad que renace en cada generación. Y es eterna porque está en movimiento, porque las posibilidades del cine, que es un arte tan joven, apenas es un niño que no se puede morir tan temprano, son oceánicas. Tiene un campo de experimentación enorme, de posibilidades políticas, poéticas. Lo mismo pasa con la antropofagia, es un estado del espíritu. No es la antropofagia de Oswald de Andrade para repetirla. Es mucho más como una inspiración, como una matriz fundamental para transformarla, porque está todo en transformación, lo que interesa son las raíces, las semillas y cómo nosotros vamos transformando esa energía. •

Su investigación gira en torno a la emergencia de escuelas audiovisuales de formación popular durante los periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez en Colombia desde un enfoque político, histórico y comunicativo.

investigadora predoctoral en el departamento de comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Sus líneas de investigación son las derivas ensayísticas en el cine europeo y los puntos de convergencia entre práctica y teoría cinematográfica.

El amateur necesario. Cine, educación y política. Entrevista con Cezar Migliorin

The necessary amateur. Cinema, education and politics.

Interview with Cezar Migliorin

Albert Elduque

RESUMEN

Entrevistamos a Cezar Migliorin, uno de los coordinadores del proyecto de cine en las escuelas de Brasil *Inventar com a Diferença*. Hablamos sobre sus métodos pedagógicos, mucho más enfocados en la investigación sensible con las imágenes que en nociones de representación, y discutimos la dimensión política del cine realizado en comunidades, sea en la escuela o en grupos indígenas. El trabajo colectivo y el cine como actividad no profesional surgen como vínculos fuertes de estas obras con los manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano. Finalmente, abordamos la cuestión del montaje, un elemento clave para pensar en el cine político a partir de la producción masiva de imágenes de nuestros días.

PALABRAS CLAVE

Cine y educación, dispositivo, montaje, creación colectiva, representación, *Inventar com a Diferença*, Cinema Novo.

ABSTRACT

Interview with Cezar Migliorin, one of the coordinators of the cinema project in Brazilian schools *Inventar com a Diferença*. We talk about their pedagogical methods, focused on sensitive research with images rather than on the notions of representations, and we discuss the political aspect of cinema made in communities, both in schools and indigenous groups. Working collectively and cinema as a non-professional activity emerge as strong bonds between these works and the manifestos of the New Latin American Cinema. Finally, we deal with the issue of montage, a key element when thinking about political cinema based on the massive production of images taking place today.

KEYWORDS

Cinema and education, *dispositif*, montage, collective creation, representation, *Inventar com a Diferença*, Cinema Novo.

Un tema recurrente de los manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano es su apuesta por romper con el espectador tradicional y construir un cine de creación colectiva. Julio García Espinosa creía firmemente que la universalización de la enseñanza universitaria, el desarrollo económico y social y la evolución tecnológica permitirían que todo el mundo pudiera hacer cine y que este, como actividad, se escaparía de las cerradas esferas profesionales. Y puntualizaba que los espectadores tenían que convertirse «no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos» (1969: 16-17). Jorge Sanjinés invocaba ideas parecidas cuando confiaba que «así como en la cerámica popular encontramos un espíritu y un sello colectivo y no se nos da únicamente el estilo de un solo individuo, así también, en este cine, cuando alcance su pleno desarrollo, encontraremos el aliento de un pueblo y su profunda verdad» (1979: 80). Por otro lado, Fernando E. Solanas y Octavio Getino (1969) veían en las proyecciones en forma de “cine-acto” un espacio comunitario donde romper con el espectador pasivo, convirtiéndolo en agente de debate y, por lo tanto, en actor de la experiencia cinematográfica, vivida en comunidad. Para ellos, el Tercer Cine tenía que ser artesanal en lugar de industrial, de masas en lugar de individuos, de grupos operativos en lugar de autoral. Y esta postura se materializaba en el cine-guerrilla, en el cine-acto o en las muchas categorías que incluían: el cine-carta, el cine-poema, el cine-ensayo, el cine-panfleto, el cine-informe...

El paso de las décadas no solo no ha mitigado este espíritu, sino que le ha dado forma en multitud de iniciativas. En América Latina existen, desde hace muchos años, numerosos proyectos para trabajar el cine con comunidades marginadas, ya sea en la periferia de las grandes ciudades o en los grupos indígenas, además de numerosos proyectos de cine en las escuelas. Desde estas plataformas se produce un cine necesariamente político que apuesta no solo por el retrato de determinados problemas sociales o la denuncia política, sino también por formas de creación que, apoyadas en la accesibilidad tecnológica, rompen con la lógica de formación de profesionales y buscan pedagogías creativas en colaboración. Cezar Migliorin, profesor en la Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro), es coordinador de Kumã: Laboratório de pesquisa e experimentação em imagem e som, que desarrolla una de estas iniciativas: *Inventar com a Diferença*, un proyecto para enseñar cine en las escuelas brasileñas que está en marcha desde 2013. Él

es uno de sus coordinadores pedagógicos, junto a Isaac Pipano, y recientemente ha publicado el volumen *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015), basado en esta experiencia, así como numerosos ensayos sobre cine, política y movimientos sociales. Hemos querido hablar con él sobre el proyecto y sobre las posibilidades del cine político desde estas plataformas aparentemente periféricas, para pensar en la vigencia de aquellas propuestas creativas de los manifiestos de los años sesenta.

¿Cómo surge el proyecto de *Inventar com a Diferença*?

En mi tesis doctoral, presentada en 2008, estudié el cine documental brasileño reciente, y uno de los conceptos fundamentales era la noción de dispositivo: el dispositivo como una forma de accionar el azar, una manera de perder un poco el control. El nombre de la tesis, *Eu sou aquele que está de saída* (Yo soy aquel que está saliendo), buscaba reflejar precisamente eso: un director que está presente pero a la vez siempre está saliendo, abandonando la obra, encontrando formas de hacerse ausente. El dispositivo, pues, como intensificador del azar. Y, a la vez, el dispositivo permitía poner en relación fuerzas, sujetos, tecnologías... heterogéneos, que nunca habríamos situado juntos. Una vez terminada la tesis, entré en la Universidade Federal Fluminense, donde pusimos en marcha un proyecto vinculado a la Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, un municipio cercano a Rio donde yo ya había trabajado. En 2011 la UFF abrió una licenciatura¹ en cine, la primera y única en Brasil: un grado destinado a la formación de profesores en cine para escuelas, centros culturales, museos... Por todo ello, un día la Secretaría de Derechos Humanos del gobierno federal nos llamó para pensar un proyecto nacional ligado a cine, educación y derechos humanos. Y en aquel momento, mientras dábamos forma a una metodología para el trabajo del cine en la educación formal de niños y adolescentes, la noción del dispositivo reapareció: descubrimos que la historia del cine y la práctica cinematográfica podían entrar casi como un juego, una forma lúdica de producción de imágenes antes que como una enseñanza tradicional del lenguaje cinematográfico. Así, un elemento formal que en la tesis estaba vinculado al documental político migró hacia la educación. De ahí surgió *Inventar com a Diferença*, que podríamos definir como un proyecto de cine y educación muy pautado por una dimensión artístico-política.

¿Cuál ha sido el desarrollo del proyecto a lo largo de estos años?

1. En Brasil, una licenciatura es un grado universitario destinado a la formación de profesores.

Inventar com a Diferença nació en 2013 y empezamos a actuar en escuelas en 2014. Entendemos que lo que creamos en la UFF es una tecnología para el cine en la escuela, y esto va desde la metodología hasta los procesos de seguimiento, evaluación, comunicación, etc. Nosotros formamos a los profesores en cine con esta tecnología, y ellos la transmiten a personas de cualquier edad: nos consta que se ha usado con niños de cuatro años, ¡y también con personas mayores que estaban aprendiendo a escribir! En 2015 la financiación cayó, pero fue un año muy especial: un municipio del Ceará, en el nordeste del país, nos pidió esta tecnología para aplicarla en todas sus escuelas, ¡32 en total! Es el único caso en el que se ha trabajado con una aplicación en todos los centros. En 2016 hemos obtenido una nueva financiación para trabajar en todo el país, y hoy en día *Inventar com a Diferença* es un proyecto grande: trabajamos a nivel nacional, con 13 universidades, más de 200 escuelas, más de 20 estados involucrados... es maravilloso. Y a lo largo de los años hemos tenido un retorno muy intenso, desde los filmes producidos por los estudiantes hasta el proceso de movilización que el cine genera cuando entra en la escuela: ya sea viendo filmes, produciéndolos, en las formas de relación con la comunidad o con los poderes implicados en la escuela...

Hablemos ahora de vuestras metodologías pedagógicas. ¿Cómo se desarrolla este trabajo con los dispositivos? ¿Con qué filmografía de referencia trabajáis?

Recomendamos unos cortos, enviamos un DVD con ejemplos que funcionan con la cuestión del dispositivo... pero no es una filmografía clásica o histórica, sino más bien una aproximación a las cuestiones creativas y éticas de la imagen. Lo más importante es la experiencia con la imagen a partir de la lógica del dispositivo, que estaría ligada, en todo caso, al documental y a un tipo de cine experimental, ensayístico. El proyecto no parte ni del guion ni del lenguaje cinematográfico, sino de las imágenes en sí mismas a partir de varios ejercicios. Uno de ellos, por ejemplo, es el “plano comentado”, una idea que Alain Bergala usó en Francia: tomas un plano, y lo ves una vez, y otra, a cámara lenta, hacia delante, hacia atrás... con dos personas comentándolo. Esto es un dispositivo. Otro sería el minuto Lumière, y otro el filme haiku, que permite empezar a trabajar con el montaje: un plano por frase del haiku. Cada ejercicio tiene una ficha con una pequeña referencia teórica, los objetivos y los recursos necesarios.

¿Cómo se organiza la producción de estas películas? ¿Es totalmente colectiva?

En ningún momento existe un director ni una división de tareas. La mayoría de los dispositivos funcionan así, pueden ser ejecutados por una, dos, cinco personas... Yo ya he ido a muchas escuelas, y la experiencia es siempre que durante las prácticas el grupo se va organizando: uno está cerca de la cámara, otro dirigirá a los peatones, otro simplemente hará jaleo... Nunca hemos tenido un interés en formar cineastas, sino que sobre todo queremos permitir un tipo de aproximación a las cosas por la vía de la imagen, percibiendo el potencial sensible que el cine da en esta relación con el mundo, con el otro...

¿Piensas que el cine es un lugar privilegiado para trabajar con esta idea de lo colectivo, en comparación con otros artes o con otras asignaturas de la escuela?

Hay una primera dimensión de lo colectivo, que es el visionado: ver una película juntos. Y por un motivo muy importante: el profesor se sienta junto a los estudiantes. Él también tiene que participar en este colectivo, porque no conoce el cine demasiado bien, también lo está descubriendo... a veces los estudiantes conocen las cámaras mejor que él. Y esto ya transforma las nociones de jerarquía. Por otro lado, ya sabes que la práctica del cine puede estar extremadamente jerarquizada. Pero en el caso de los dispositivos lo que se tiene que hacer es seguir pequeñas reglas, y el modo como los estudiantes trabajan para seguirlas es muy colectivo. No se trata de organizar previamente qué tiene que hacer cada cual, sino más bien de pensar entre todos: «ahora colocaremos la cámara en un determinado lugar para filmar un minuto. ¿Cómo lo haremos?»

¿Cómo crean los estudiantes las historias de sus filmes? ¿Se basan en experiencias cotidianas?

Nosotros no abordamos problemas narrativos en un primer momento. Los primeros problemas no son una historia o una representación, sino cuestiones formales, de análisis de la imagen y el encuadre... Y los primeros ejercicios también son formales: hacer un plano fijo de un minuto sin sonido, o hacer un filme a partir de un poema... Con el tiempo, la dimensión narrativa acaba apareciendo, pero lo hace más como una demanda de los propios estudiantes: «ya he hecho un plano, ya he hecho un montaje de tres planos, ¡ahora quiero contar una historia!» Por eso tenemos una propuesta más narrativa, que es el filme-carta: hacer un filme en formato de carta; el primer año, por ejemplo, las escuelas se intercambiaron filmes-carta. En general, queríamos alejarnos de los talleres de cine en la escuela que parten del guion, porque en estas experiencias los

alumnos que ya son buenos en clase, que escriben bien, que sacan buenas notas en lengua e historia, cuando llegan a la clase de cine continúan siendo los líderes, porque de lo que se trata es de escribir. Por eso queríamos partir de la imagen, para dislocar las jerarquías previas en el aula. Y también para hacer proyectos que no fueran frustrantes para los estudiantes: si un niño de 12 años sigue los patrones convencionales y quiere hacer una comedia o una película de terror, encontrará muchos problemas, ¡porque es muy difícil hacer reír o dar miedo! En cambio, en el ensayo y el filme-carta el nivel de frustración es mucho menor, permite un acercamiento a la comunidad, y descubrir cosas solo posibles con el cine, con el montaje, el sonido...

Un proyecto nacido en Barcelona, *Cine en Curso*, trabaja de forma parecida, y sus filmes demuestran que este trabajo tan íntimo y cercano con las imágenes ha dado a los estudiantes una herramienta para conocer mejor el mundo en el que ellos viven, su barrio, etc. ¿Crees que pasa lo mismo en vuestros proyectos?

Por supuesto. Uno de los motivos por los cuales no partimos de los temas era porque creíamos mucho en esto: que lo que teníamos que hacer era dar medios para que el estudiante pensara estéticamente en las imágenes, para que percibiera que tenía un instrumento fuerte de relación con el otro, con el mundo... A partir de ahí, una vez el chico coge la cámara y tiene que hacer un plano de un minuto, se pregunta: «¿haré un plano de un minuto de qué?». Y hace el plano de una cloaca. Y esto se empieza a discutir. ¡Y más adelante quiere hacer una película sobre la cloaca! La idea de partir de las imágenes acaba produciendo una movilización muy particular de cada estudiante y de cada localidad. En varios lugares, a partir del filme-carta, se discutieron cuestiones ambientales, de diferencia de clase, de cultura popular... y nosotros no los orientamos hacia ahí, no les dijimos «muy bien, ahora trabajaremos la cuestión ambiental». Nunca lo hicimos. También llevamos el proyecto a tres escuelas que están dentro de presidios para adolescentes, llamados centros socioeducativos. Los filmes hechos en estos lugares son impresionantes: son jóvenes, adolescentes, que con el cine piensan en su vida, en el mundo de afuera, inventando formas de expresión y reflexión que difícilmente aparecerían sin este instrumento.

¿Se trata, pues, de un cine político?

Sin lugar a dudas. Si hay una dimensión fuerte de un cine político hoy en el país, es aquella que está en los lugares donde al cine normalmente no se lo esperaba: las escuelas, las comunidades indígenas, las comunidades *quilombola*... Son espacios donde el cine está muy pegado a lo cotidiano y a la vida, donde todavía no tiene una dimensión profesional: es un amateur muy necesario. En el caso de los indígenas, esto es muy fuerte, porque el cine es extremadamente importante para registrar las formas de ser, las tradiciones, cómo la comunidad se entiende... Casi podríamos hablar de una micropolítica que pasa por el hecho de que el cine esté en estas comunidades indígenas o en la escuela. Pasa también por el derecho de estos estudiantes de la educación pública a tener acceso a determinadas imágenes: en Brasil, si no ves Kiarostami en la escuela, difícilmente lo verás en otro lugar... es prácticamente imposible. Y nosotros trabajamos en muchas ciudades del interior, de la periferia... ¡en lugares donde los profesores, que son los orientadores, nunca han ido al cine! A la vez, estos procesos son operadores macropolíticos, porque el filme hecho en una comunidad indígena servirá para dialogar con la Secretaría de Cultura, como prueba de que ciertas comunidades merecen reconocimiento... Creo que en la escuela esta dimensión macro es menos intensa, pero también presente.

La política, pues, se encuentra tanto en el proceso de producción como en el resultado, que discute problemas sociales.

Sin duda. Y esto hace pensar en cómo abordamos estas películas. Recientemente he escrito un artículo con Isaac Pipano, otro de los creadores del proyecto, en el que nos preguntamos cómo nosotros, que somos críticos y trabajamos en la universidad, lidiamos con las películas hechas en la escuela. Por un lado, necesitamos incorporar el proceso: ¿cómo funciona colectivamente? ¿qué efecto tiene en el proyecto escolar? ¿cómo el joven ve las imágenes que él o los compañeros han hecho? Todo esto forma parte de un proceso. Al mismo tiempo, cuando veo estas películas, necesito encararlas como películas, necesito analizar sus opciones de montaje, sus opciones de plano... Porque si abandono el filme como objeto de arte también pierdo el cine. El reto es cómo estas dos dimensiones conversan, dialogan...

¿Piensas que la universidad afrontará este reto? Porque tanto en el cine en las escuelas como en el cine indígena existe una producción enorme. Solo *Vídeo nas Aldeias*², por ejemplo, ha

2. Nacido en 1986 dentro de la ONG Centro de Trabalho Indigenista, *Vídeo nas Aldeias* es el principal proyecto de formación y producción audiovisual

indígena en Brasil. Ver www.videonasaldeias.org.br.

producido más de 70 películas... Y a veces es difícil acceder a todo este material. ¿Crees que las imágenes de cine en las escuelas o de cine indígena serán algún día consideradas como las películas que, al fin y al cabo, son?

Hoy en día en la universidad se escribe mucho sobre cine indígena. Hay una producción académica muy grande, no solo sobre el proceso de formación y creativo, sino también yendo directamente a las imágenes. En la Universidade Federal de Minas Gerais hay investigadores importantes, como André Brasil, César Guimarães, Ruben Caixeta... que están absolutamente dedicados a esta cinematografía. De cine en las escuelas todavía hay poca producción que aborde los filmes directamente. Pero me da la impresión de que en Brasil la discusión sobre la expansión del cine hacia estos territorios (escuelas, indígenas...) está muy avanzada, muy elaborada. He vivido un año en Inglaterra y no he visto nada comparable.

Creo que en toda América Latina hay una gran cantidad de proyectos para trabajar el cine en las comunidades, mucho más que en Europa.

Conozco poco Europa, pero sin duda aquí esto es muy fuerte. Por ejemplo, en Brasil tenemos una tradición fuerte de televisiones comunitarias: en los años ochenta, en Rio, había una televisión hecha desde el Instituto Philippe Pinel, que es un centro para enfermos mentales. Ahora bien, me da la impresión de que, respecto a otras experiencias, el cine en la escuela reciente ha intensificado la dimensión estética como principio, en lugar de partir de las cuestiones sociales. Tradicionalmente, la idea central era que había que traer el cine a estas poblaciones sin recursos para que hablaran de ellas mismas a través de las imágenes. Esto quiere decir que la dimensión política de este cine está ligada directamente a una vertiente representacional: es necesario que la periferia hable de ella misma porque los grandes medios no lo harán, y por lo tanto hay un déficit de representación. En *Inventar com a Diferença*, y en muchos otros proyectos, los problemas de representación aparecen, pero no son los que movilizan en un primer momento. Lo que moviliza es la creencia de que hay una experiencia sensible, de mundo, de sí, que es independiente de clases sociales y que es posible con el cine. Esto es necesario en la periferia, pero también en otros espacios.

El Cinema Novo de los años sesenta consideró la representación del pueblo como uno de los ejes fundamentales de su proyecto político y cinematográfico. ¿Podríamos decir

que vosotros vais un paso más allá, y llegáis ahí donde el movimiento nunca llegó?

Creo que son cosas distintas. En el Cinema Novo, una cuestión central era el hecho de que es posible, vía el cine, imaginar un país, un pueblo: que el cine puede entrar como un elemento más en el proceso de invención de ser brasileño. Esta es una de las cosas más bonitas que tiene el Cinema Novo: «entenderé mi ciudad con esta cámara, inventaré el país en relación con la Historia a través de un actor, del montaje, etc.» El Cinema Novo no inventa la actitud, pero sí fórmulas para relacionarse con este deseo de invención. Por otro lado, quizás nuestro abordaje del cine en las escuelas sea que hacer imágenes es una manera de descubrir el mundo para sí: creemos que con las imágenes los jóvenes y los profesores tienen un instrumento que intensifica las formas de relación, el pensar sobre sí mismo... y así se descubre algo nuevo, que no estaba. Quizás la continuidad sea esta, una creencia en que el cine es un modo de invención, de relación con lo que uno busca, más que la representación de lo que hay. El problema no es representar algo que está dado, sino pensar el cine como un operador reflexivo, sensible... de formas de invención.

¿Crees que el trabajo que se hace en las escuelas y comunidades puede cambiar la forma de aproximarnos al cine, e incluso cambiar los sistemas de distribución y consumo?

Creo que sí. Por ejemplo, ahora en Brasil tenemos una ley que obliga a que todas las escuelas muestren dos horas de cine brasileño por mes. Esto es en parte fruto de este proceso, de esta reflexión constante sobre el cine entrando en la escuela no solo como contenido, sino también como cine en sí. A la vez, tengo la impresión de que hay en estos procesos una pedagogía sobre la importancia de las imágenes. Cuando la gente se entera de que trabajamos con cine en la escuela, nos dice: «Ah, pero eso es muy fácil, ¡los niños filman todo el rato!» Sí, es verdad, pero los niños no hacen cine, no hacen planos. Filman sin cesar, pero no se paran a pensar: «ahora enciendo la cámara», «ahora apago la cámara», «ahora pensaré lo que hay fuera de campo». ¡Descubrir el fuera de campo, imagínate! Que un niño empiece a pensar el fuera de campo tiene una dimensión ética radical, es como si se abriera hacia un montón de posibilidades inventivas que van más allá del cine, y llegan a campos como la escritura...

De todos modos, la cuestión de la facilidad tecnológica es fundamental. Está presente en las discusiones sobre cine político desde Vertov hasta hoy en día, pasando por algunos

manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano, que apostaban por una creación colectiva y desatada de los grandes centros de producción. Hoy en día los teléfonos móviles y las redes sociales, por ejemplo, abren un enorme abanico de posibilidades al cine político.

Por supuesto. Si me lo permites, te hablaré de una experiencia personal: acabo de hacer una película, que se llama *Educação* y he dirigido junto a Isaac Pipano. Como trabajamos con educación, empezamos a seguir las ocupaciones de las escuelas que se han producido recientemente en Brasil, buscando en Internet imágenes de estas ocupaciones filmadas con teléfonos móviles, dentro de la escuela, fuera de la escuela... Y nos encontramos con una muy impresionante: una oficial de justicia, representante de la justicia brasileña, va a la puerta de una escuela, con policías, con la orden del juez para decir que la escuela tiene que ser desocupada. Su discurso es absolutamente retrógrado y disciplinario. El vídeo dura quince o veinte minutos, con ella diciendo a los estudiantes que tienen que marcharse, y amenazándolos con que si ellos no salen enviará a la policía. En medio tienes a personas que defienden a los estudiantes, que intentan conseguir un documento que los autorice a quedarse. Nos dimos cuenta de que estas ocupaciones estaban reaccionando ante un proceso de desarticulación de la educación pública brasileña, así que nos pusimos a buscar otras imágenes en Internet: imágenes de periodistas, de ONGs dedicadas a la educación, del Senado... e hicimos un filme puramente de montaje. Lo hemos acabado recientemente y ahora lo estamos mostrando en varios lugares, entre ellos ocupaciones.

¿Cómo está siendo recibido?

Muy bien. Porque optamos por un montaje en el que no nos posicionamos explícitamente, pero donde aproximamos elementos de la educación que generalmente vemos dispersos, por separado. Por ejemplo, en Goiás hay una escuela que recientemente ha pasado a ser administrada por la Policía Militar, y que ahora se llama Escola da Polícia Militar Fernando Pessoa. ¡Y el telediario lo trata como si fuera una cosa absolutamente normal! Si lo ves en la televisión no le dedicarás atención, pero si lo pones junto a los discursos de los políticos,

o de los materiales para profesores producidos por la ONG de Jorge Paulo Lemann, el hombre más rico del país... Entonces te das cuenta de que la ONG, el Senado, el periodismo... ¡todos tienen un desprecio absoluto por la educación! Es un ataque. Y al mismo tiempo los estudiantes con su elocuencia, haciendo ocupaciones... El montaje pone juntos estos elementos. Pienso ahora en *La sexta parte del mundo* (*Shestaya chast mira*, 1926), de Vertov, una película fantástica. Parte de la idea de que la Unión Soviética es una sexta parte del mundo, y hace un montaje muy rápido entre elementos diferentes: máquinas, trabajadores... Jacques Rancière dice que hace un montaje en espiral, que va juntado y juntando imágenes, ¡e incluso entra África! Según Rancière, el comunismo de Vertov es una espiral que acabará ocupando todo el planeta. Recuerdo esta película porque ahora hay mucha gente trabajando en este registro, que es volver al problema del montaje: en medio de la gran cantidad de imágenes de las que disponemos hoy en día, ¿cómo montamos, cómo organizamos?

Este tipo de trabajos parecen el complemento perfecto al descubrimiento sensible de *Inventar com a Diferença*. En un caso se explora la realidad para tener nuevas imágenes, en el otro una multitud de imágenes ya existente se articula de nuevo.

Es cierto, y hay muchos ejemplos contemporáneos. Vincent Carelli, fundador de *Vídeo nas Aldeias*, lo hace en su última película, *Martírio* (2016); recuerdo también *El diario de Agustín* (2008), del documentalista chileno Ignacio Agüero, donde muestra la relación del diario *El Mercurio* con la dictadura de Pinochet... Todo ello no es nada nuevo en el cine, pero quizás esta urgencia en el montaje sea significativa. Las imágenes ya están, pero si se montan de nuevo... La pregunta es: puesto que todos están equipados haciendo sus imágenes, ¿cómo esto se convierte en una película? La experiencia de este filme que he hecho ahora es increíble, porque algunas de las imágenes todo el mundo las conocía; pero cuando las pones en diálogo en un trabajo de 52 minutos, y pides la atención del espectador, ganan intensidad, una intensidad nueva y muy grande. Es la intensidad de estar juntas. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1969). *Por un cine imperfecto*. En *Un largo camino hacia la luz* (2000) (pp. 9-30). La Habana: Ediciones Unión.

SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau (1979). *Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo*. En *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI de España Editores.

ALBERT ELDUQUE

Investigador posdoctoral en la University of Reading (Reino Unido), donde forma parte del proyecto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (IntermIdia)*. Ha estudiado las relaciones entre cine y política en Europa y América Latina,

SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (1969). *Hacia un Tercer Cine*. Republicado en *Cine, cultura y descolonización* (1973). Buenos Aires: Siglo XXI.

especialmente en Brasil, y ha publicado trabajos sobre cineastas como Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Werner Herzog, Joaquim Pedro de Andrade y Jorge Silva y Marta Rodríguez. Actualmente estudia el rol de las tradiciones musicales nacionales en el cine brasileño reciente.

Este texto es resultado del proyecto Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (IntermIdia), desarrollado por la University of Reading (Reino Unido) y la Universidade Federal

de São Carlos (Brasil), y financiado por el Arts and Humanities Research Council (AHRC) y la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



Arts & Humanities
Research Council

The Arts and Humanities Research Council (AHRC) funds world-class, independent researchers in a wide range of subjects: ancient history, modern dance, archaeology, digital content, philosophy, English literature, design, the creative and performing arts, and much more. This financial year the AHRC will spend approximately £98m to fund research and postgraduate training in collaboration with a number of partners. The quality and range of research supported by this investment of public funds not only provides social and cultural benefits but also contributes to the economic success of the UK. For further information on the AHRC, please go to: www.ahrc.ac.uk.



The São Paulo Research Foundation (FAPESP) is a public institution with the mission of supporting science and technology research and development in the state of São Paulo. FAPESP selects and supports research projects in all fields of knowledge submitted by researchers associated with institutions of higher education and research in the state. Project selection uses peer review methodology, based on reviews issued by Brazilian and foreign researchers not associated with the Foundation. In 2014, FAPESP disbursed £315 million to fund science and technology research projects. For more information, go to: www.fapesp.br/en

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 Blajaquis) 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.

De lo imperfecto a lo popular

From imperfect to popular cinema

Maria Alzuguir Gutierrez

RESUMEN

Confundida con una defensa de la imperfección técnica, la idea de cine imperfecto fue retomada más de una vez por el cineasta cubano Julio García Espinosa: el cine imperfecto es el cine interesado que solamente podrá superar esta condición en la medida en que el hombre sea libre, liberando también el arte de la instrumentalización. Se trata también de superar la división del trabajo: lo que se busca es un cine que pueda ser creado por todos, dejando atrás la separación autor-espectador. Solamente así, el arte podrá dejar de ser una esfera autónoma en relación a las demás actividades de la vida. Según García Espinosa, la aventura del cine cubano después de la revolución siempre fue una búsqueda del fin de la dicotomía pensamiento/diversión y el intento de realizar un cine popular. Vamos a investigar, en textos publicados en un periodo de más de treinta años, lo que se entendía por las nociones de cine imperfecto y de cine popular y cómo esta última se fue reconfigurando de acuerdo con el momento histórico. Por lo tanto, la propuesta de este artículo es discutir a partir de los textos compilados en *Un largo camino hacia la luz* (2002) los conceptos de cine imperfecto y de cine popular tal como los concibió Julio García Espinosa en el transcurso del tiempo y reflexionar sobre su permanencia en los días actuales.

PALABRAS CLAVE

Cine imperfecto, cine popular, Julio García Espinosa, cine cubano, teoría de los cineastas, América Latina.

ABSTRACT

Misunderstood as a defense of technical imperfection, the idea of imperfect cinema was reviewed by Cuban filmmaker Julio García Espinosa many times: the imperfect cinema is interested in cinema, which will only overcome this condition to the extent that man is free, releasing also art from its instrumentation. It is also to overcome the division of labor: the search is for a cinema that can be created by everyone, leaving behind the author-spectator separation. Likewise art can no longer be an autonomous sphere in relation to other life activities. According to García Espinosa, the adventure of Cuban cinema after the revolution was always a search for the end of the thought/fun dichotomy, and an attempt at a popular cinema. We will investigate, in articles published in a period of more than thirty years, what was meant by the notions imperfect cinema and popular cinema, and how the latter was reconfigured according to the historical moment. Thus, the purpose of this article is to discuss, from the texts compiled in *Un largo camino hacia la luz* (2002), the concepts of imperfect cinema and popular cinema as conceived by Julio García Espinosa through time and reflect on their permanence nowadays.

KEYWORDS

Imperfect Cinema, Popular Cinema, Julio García Espinosa, Cuban Cinema, Filmmakers' Theory, Latin America.

La idea de *cine imperfecto*, propuesta del famoso texto escrito por Julio García Espinosa en 1969, se confundió muchas veces con una defensa de la imperfección técnica y fue aproximada al manifiesto de Glauber Rocha, *Eztetyka da fome* (1965), con su reivindicación de un uso expresivo y agresivo de la precariedad material¹. En realidad, la defensa de la imperfección técnica es una de las lecturas posibles del término –tal como lo afirma el propio García Espinosa en un texto veinticinco años después– no para «cantarle loas al miserabilismo» (GARCÍA ESPINOSA, 1994: 117), sino en el sentido de ser un estímulo para hacer cine con los medios disponibles al alcance de la mano, en oposición a la dictadura estética de Hollywood. Sin embargo, este aspecto no es ciertamente el más importante de la noción de *cine imperfecto*.

Cine imperfecto es el cine interesado que solamente podrá superar esta condición en la medida en que el hombre sea libre, liberando también el arte de la instrumentalización. Se trata también de superar la división del trabajo: lo que se busca es un cine que pueda ser creado por todos, dejando atrás la separación autor/espectador. Solamente así, el arte podrá dejar de ser una esfera autónoma en relación a las demás actividades de la vida. El cine será imperfecto mientras tenga que ser interesado, es decir, comprometido con la transformación de la realidad. Solamente cuando se haya superado la división de clases el arte podrá ser una actividad desinteresada del hombre, algo a lo que las personas de cualquier profesión podrán dedicarse como una actividad más de la vida.

Tal es la utopía de García Espinosa, y es por eso que él concluye el texto afirmando que el arte no desaparecerá en la nada, sino en el todo. En este aspecto, García Espinosa comparte la mayor ambición de las vanguardias históricas: romper con la institución arte, devolviendo el arte a la vida cotidiana (BÜRGER, 2008). Sin embargo, la contradicción es que García Espinosa asume una posición antivanguardista, en la medida que su proyecto es que ya no existan intelectuales y artistas y que el arte pueda ser una actividad de todos. Mientras que en la URSS, por ejemplo, el constructivismo pretendía disolverse en el todo a partir de

una posición de vanguardia, basada en la noción de encargo social. Se trataba de revolucionar la conciencia, organizar la vida, el siquismo, los hábitos, las costumbres de la clase obrera. El artista se consideraba depositario de un encargo social, su función sería formalizar, dar forma a demandas todavía no formuladas por el proletariado (ALBERA, 2002). La vanguardia, en ese sentido, tanto en la política como en el arte, se presentaba como conciencia exterior a la clase obrera. Al apartarse del vanguardismo, García Espinosa se alineaba con cierto antiintelectualismo y con el obrerismo presentes en los debates culturales en Cuba durante la década de 1960. Para él, los intelectuales y artistas deben producir su arte imperfecto, por ser interesado, hasta que puedan desaparecer como clase.

Para una lectura más profundizada del trabajo de García Espinosa, es necesario insertarlo en el contexto de los debates culturales establecidos en Cuba durante la década de 1960. En esa década, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos se envolvió en una serie de polémicas. La primera de ellas, alrededor de la prohibición de la exhibición de la película *PM* (Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, 1961), cuando el posicionamiento del ICAIC representó una especie de punto de equilibrio entre los polos opuestos de la contienda, los “liberales” de la publicación *Lunes de Revolución* y los marxistas “línea dura” del Consejo Nacional de Cultura (GARCÍA BORRERO, 2007). A continuación, otra polémica: esta vez, en relación a la política de programación promovida por el ICAIC, cuando un lector envió una carta a un periódico protestando contra la exhibición de películas tales como *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) y *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), que no representarían buenos ejemplos para la juventud cubana. Surgió otra polémica alrededor de un texto, publicado y firmado colectivamente por cineastas vinculados al instituto, en el cual reivindicaban libertad en la apropiación de la tradición cultural anterior a la Revolución, afirmando que «cultura, solo hay una» (VV. AA., 1963). El texto generó una serie de respuestas y un debate organizado en la universidad, después del cual Gutiérrez

1. Hay, en realidad, otra afinidad importante con el manifiesto de Glauber, que es la cuestión de la relación del cine de América Latina con la crítica y el público europeos. La aproximación entre el texto de García Espinosa y el trabajo teórico de sus contemporáneos en América Latina ya fue realizada en otros espacios (AVELLAR, 1995). Lo que nos gustaría subrayar aquí es que, aunque tal producción teórico-crítica se conozca generalmente como los “manifiestos del cine de América Latina”, a diferencia de textos como *Hacia un tercer cine* (1969) y *Eztetyka da fome*, *Por un cine imperfecto* tiene más el carácter de un ensayo que el de un manifiesto, planteando preguntas mucho más que expresando ideas de forma asertiva y provocadora como lo hacen los textos de

Solanas y Getino y de Glauber Rocha. A su vez, los trabajos de Sanjinés y de Gutiérrez Alea, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979) y *Dialéctica del espectador* (1982), tienen el carácter de una reflexión retrospectiva sobre su práctica cinematográfica. En un curso que organizamos juntas en el *Memorial da América Latina*, mi colega Elen Döppenschmidt llamó la atención sobre el método socrático presente en el texto de García Espinosa. Una reflexión sobre la forma de cada uno de esos textos sería interesante, pero excede los límites de este trabajo, cuyo enfoque recae sobre el contenido de *Por un cine imperfecto* y de otros textos, posteriores, de García Espinosa.

Alea publicó un texto en el que ironizaba sobre la posición de algunos presentes de tratar el origen burgués o pequeño burgués de intelectuales y artistas como un pecado original que se debía expiar (GUTIÉRREZ ALEA, 2006)².

En aquel momento, el director del ICAIC publicó un artículo en el que defendía el derecho a la herejía por parte del artista (GUEVARA, 1963)³. Mientras que Alfredo Guevara defendía el papel del intelectual, el escritor Félix Pita Rodríguez publicaba un poema en el que cuestionaba hasta cuándo la palabra se retendría como una propiedad privada más, puesto que el pueblo ya reclamaba sus derechos autorales. Afirmaba también que los intelectuales reivindicaban el derecho y la libertad de continuar hablando sobre algo que no les pertenecía y almacenaban muertos, hablando y hablando, mientras que la revolución sucedía afuera (PITA RODRÍGUEZ, 1963).

Observando el problema en un contexto más amplio, debemos notar que, si en el comienzo de la década de 1960, en América Latina, la intervención en la esfera pública pasó a convertir a los artistas en intelectuales y se estableció la concepción de que el intelectual debería pasar a ser uno de los principales agentes de una transformación radical, entre 1966 y 1968, sin embargo, pasó a existir, principalmente en Cuba, una oposición entre la idea del intelectual como conciencia crítica y la del intelectual revolucionario. De acuerdo con Claudia Gilman, la vía armada pasó a ser entonces el hecho ante el cual el intelectual tendría que medirse y los paradigmas del hombre de acción y del hombre del pueblo lo colocaron al margen. En un momento en el que la acción pasó a tener más valor que la práctica simbólica, el intelectual pasó de la crítica a la autocrítica y se sospechaba de sus pretensiones de representatividad por estar viciadas desde el origen (GILMAN, 2003; NAVARRO, 2002)⁴.

Es dentro de ese contexto que García Espinosa escribe su texto, cuestionando por qué el artista pretendía considerarse crítico y conciencia de la sociedad, cuando esas tareas deberían ser de todos. La propuesta del texto de García Espinosa es superar conceptos y prácticas minoritarias, creando condiciones para que los espectadores se conviertan en autores. Citando a Hauser, García Espinosa diferencia la cultura de masas del arte

popular. Mientras que en la industria cultural los productos son elaborados por una minoría para una mayoría consumidora, el arte popular –cuando no se congeló en folklore– se caracteriza exactamente por la falta de distinción entre creadores y espectadores y por realizarse como una actividad más de la vida. Para García Espinosa, este debe ser el objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Por un cine imperfecto se configura como un ensayo de estética mucho más que como un mero texto sobre cine. Es un cuestionamiento sobre la propia función del arte. García Espinosa cree que el arte tiene la capacidad de expresar cosas que no pueden expresarse de otro modo y, por lo tanto, tendría un poder cognitivo. Con base en Kant –aunque solo mencione al filósofo explícitamente en textos posteriores–, García Espinosa afirma que, a diferencia de la ciencia, los resultados del arte no tienen una aplicación inmediata, lo que hace que el arte no sea un trabajo y sí una actividad desinteresada del hombre. El placer estético estaría relacionado exactamente con el placer de sentir la funcionalidad de la inteligencia y de la sensibilidad sin que haya en eso una finalidad específica. Sin embargo, mientras no sea posible romper con el arte como esfera separada de la vida y convertir la cultura de masas en arte popular, el arte interesado deberá incentivar en el espectador la función creadora, una actitud de transformación hacia la vida.

Debemos subrayar aquí el aspecto utópico de la propuesta de García Espinosa, puesto que los medios de comunicación de masas se convierten enseguida, bajo el capitalismo, en industria cultural, que niega de manera absoluta la idea de que el arte pueda ser una actividad desinteresada del hombre, puesto que lo que se realiza en ella son productos para el mercado. Por lo tanto, nada es más utópico que convertir estos medios, vinculados desde el principio al interés de la ganancia, en actividad desinteresada del hombre⁵. La expectativa de García Espinosa es que la revolución, al liberar los medios de comunicación de masas de la necesidad de ganancia, pueda devolverlos a la esfera del arte como actividad desinteresada del hombre. Adorno y Horkheimer analizaron de qué manera la industria cultural había realizado una transposición del arte a la esfera del consumo, haciendo de la diversión una prolongación

2. El problema del pecado original del intelectual era central en los debates de la época y estuvo presente en el célebre texto del Che Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba*, de 1965. Para una profundización en el tema de las polémicas culturales en Cuba durante la década de 1960 y la participación del ICAIC en ellas, ver POGOLOTTI, 2006 y VILLAÇA, 2010.

3. Se trata de un texto célebre, que generó diversas retomadas por parte de la crítica cubana en el transcurso de los años.

4. Para una documentación pormenorizada de las discusiones sobre el papel del intelectual en la sociedad entre las décadas de 1960 y 1970, en Cuba y en América Latina, ver NAVARRO, 2002 y GILMAN, 2003.

5. En una conferencia realizada en el IEA/USP el día 15 de agosto de 2016, la profesora Barbara Freitag llamó la atención hacia la incompatibilidad entre la industria cultural y la noción de arte como actividad desinteresada del hombre.

del trabajo –en la cual «divertirse significa estar de acuerdo» (ADORNO y HORKHEIMER, 2002: 25)–, privando al arte de lo que debería buscar, la liberación del principio de la utilidad y la creación de un espacio de pensamiento como negación.

Más tarde, García Espinosa explicará su rechazo a que los intelectuales, entronizados en posiciones elitistas, se opongan a los medios de comunicación de masas y reivindicquen para el arte, de una forma nostálgica, la autonomía previa a la difusión de tales medios, puesto que así recogerían los «despojos de un cadáver inútil» (GARCÍA ESPINOSA, 1973: 35). Compartiendo la posición de Benjamin, García Espinosa ve la reproductibilidad técnica como factor progresista que lleva a la proletarización del artista y a una democratización de la cultura que, no obstante, se vio negada por lo que llama «cine populista», el producido por la industria cultural, que nos convirtió a todos en una «hermandad de tontos agradecidos» (GARCÍA ESPINOSA, 1988: 83).

El tiempo, los caminos y descaminos de la revolución hicieron que García Espinosa matizara su utopía. En 1971, en el texto *En busca del cine perdido*, ya no defiende la disolución de la clase artística, sino que ella trabaje para producir un arte popular que, conforme dirá más tarde, deberá establecer una comunicación no alienada, renovada y enriquecida con el público, devolviéndole el espíritu crítico (GARCÍA ESPINOSA 1989: 90). De acuerdo con García Espinosa, la aventura del cine cubano después de la revolución siempre fue una búsqueda del fin de la dicotomía entre pensamiento y diversión y el intento de realizar un cine popular. Evocando al Che Guevara, el cineasta afirma que «el cine popular está en las potencialidades del cine actual como el Hombre Nuevo está en las potencialidades del hombre de hoy» (GARCÍA ESPINOSA, 1971: 31). En otro momento, recuerda una cita de Pauline Kael, para quien el cine popular es aquel que consigue «unir en una misma reacción tanto al público culto como al inculto» (GARCÍA ESPINOSA, s/d: 274).

En ningún momento García Espinosa llega a definir precisamente lo que es este cine popular, pero da ejemplos de películas cubanas que se aproximan a su propuesta, que opone al cine populista. García Espinosa defiende que los artistas beban en la fuente de la cultura popular para producir sus obras en un diálogo con ella. Contra la idea de “educar” a las masas hacia la alta cultura, afirma que son los artistas quienes deben

educarse en el arte popular con la finalidad de hacer que su obra sea popular –tal como recomendaba Brecht–. El mejor ejemplo de lo que sería este cine popular tal vez sea su propia película *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), uno de los mayores éxitos de taquilla del cine cubano. Se trata de una película que bebe en la fuente de la tradición narrativa picaresca y al mismo tiempo en la tradición del cine de género, en este caso de aventuras. García Espinosa propone un cine que lance no solo una crítica sobre la realidad, sino también sobre el propio cine, y defiende que se establezca una relación crítica con la tradición, que el arte proletario no se cree a partir de cero, sino en diálogo con lo que hubo antes, afrontando a partir del propio lenguaje cinematográfico los códigos y estructuras de Hollywood.

La apropiación de los géneros de Hollywood en *Aventuras de Juan Quinquín* y en otras películas del cine cubano recuerda a las óperas de Brecht, en las que el autor se lanzó en el mismo juego arriesgado de incorporación de la forma mercancía, acompañada de su crítica (PASTA, 1986). Hubo en las óperas de Brecht el intento de criticar el arte «culinario» desde dentro, usar una técnica para hacerla volverse contra sí misma, revelando el carácter mercancía no solo de la diversión, sino también del propio espectador. La operación realizada en *Aventuras* es similar a la de *La muerte de un burócrata* (Tomás Gutiérrez Alea, 1966). Hay una cita satírica y deconstructiva de géneros, pero sin dejar de lado el placer de sus procedimientos narrativos. Esto genera una recepción activa, porque es consciente de las fórmulas del lenguaje (GUTIERREZ, 2014; GUTIERREZ, 2015). García Espinosa afirma que se trata de «una forma que permite, sin perder la comunicación con el público, buscar lo nuevo dentro de las propias posibilidades que todavía se mantienen en lo viejo» (GARCÍA ESPINOSA, 2001: 238)⁶. Así, el cineasta cubano defiende la búsqueda de un cine popular en el ámbito del cine comercial (GARCÍA ESPINOSA, 1971: 29), puesto que, como afirmó Brecht, renunciar a tales medios de trabajo representa una «libertad fuera de los medios de producción» (BRECHT, 1973: 111).

En su lucidez, García Espinosa busca soluciones de compromiso entre varias posiciones antagónicas: entre la autonomía del arte y su instrumentalización política, entre el compromiso político del artista y su libertad, entre pensamiento y diversión, entre formalismo y arte panfletario o didáctico (GARCÍA ESPINOSA, s/d: 276), entre la ruptura con la narrativa hollywoodiana y el experimentalismo radical –que, la mayor

6. Esta cita se ha extraído del texto en que García Espinosa se refiere al trabajo de Lars von Trier y Wong Kar-wai, comentando cómo estos autores toman los géneros para subvertirlos. La fórmula, sin embargo, es muy similar a la utilizada

antes para comentar su propia película, cuando hablaba de «buscar lo nuevo en confrontación con lo viejo» (GARCÍA ESPINOSA, 1994: 122).

parte de las veces, tiene la «mentalidad pequeñoburguesa como única destinataria» (GARCÍA ESPINOSA, 2002: 247)–. Como Gutiérrez Alea en *Dialéctica del espectador* (1982), García Espinosa rechaza un cine que revolucione la superestructura sin «conmover a la base» (GUTIÉRREZ ALEA, 1982). ¿Cómo encontrar el equilibrio entre esos polos? En el respeto al espectador. Para García Espinosa, la libertad del creador no está por encima de la libertad del espectador (GARCÍA ESPINOSA, 2000: 212).

Por un cine imperfecto contiene de forma densa y concentrada el pensamiento que desarrollará y transformará después en películas y ensayos de manera coherente. En *Por un cine imperfecto*, el cineasta reivindicaba una poética cuyo objetivo era desaparecer como tal; después defenderá que el objetivo del cineasta revolucionario es hacer la revolución en el cine (GARCÍA ESPINOSA, 1971). Más tarde asumirá que de momento incluso ese cine popular tendrá todavía que ser minoritario (GARCÍA ESPINOSA, 1988). Es cuando realiza películas como *Son... o no son* (1980) y *El plano* (1993), enfocadas en un debate metateórico. Como el ensayo de 1969, *Son... o no son* lanza cuestionamientos sobre la función del arte: ¿cómo crear reflexión si el público va al cine para “desconectarse”?, se pregunta varias veces a lo largo de la película. *Por un cine imperfecto* es una defensa del derecho a hacer arte antes de la proletarianización de los cineastas, en una defensa de “lo que hay en el momento”.

En su libro sobre las teorías de los cineastas en América Latina, José Carlos Avellar (1995) comenta cómo algunos de los conceptos que García Espinosa propone en su famoso ensayo ya estaban en circulación desde la década de 1950 o incluso antes entre cineastas de América Latina tales como Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos y Humberto Mauro. Por ejemplo, la idea de un uso creativo y expresivo de la precariedad material. Avellar comenta también cómo hoy día ya no está en el horizonte la utopía de que el arte pueda

desaparecer en el todo, de que el desarrollo tecnológico pueda llevar a una ampliación democrática de la actividad creativa, considerando que, por el contrario, cuanto más se multiplican los medios de comunicación, más se requieren espectadores⁷. Para Avellar, lo que permanece en vigor en el trabajo teórico de García Espinosa es la defensa de la imperfección como única posibilidad de supervivencia de nuestro cine.

Pero esto es un presupuesto básico. Para mí, sin embargo, lo que hay de más permanente en el trabajo de Julio García Espinosa y de otros pioneros del cine de la revolución cubana es la búsqueda de un cine popular. Hay una cuestión siempre vigente: ¿cómo hacer un cine que busque la reflexión sin hablar a solas? En Cuba, durante las décadas de 1990 y 2000, cineastas como García Espinosa, Gutiérrez Alea y Humberto Solás realizaron películas que pueden considerarse, en relación a la “prodigiosa década” de 1960, un paso atrás en términos estéticos. En *Barrio Cuba* (2005), Solás propone un diálogo con el melodrama, e incluso con la telenovela, en *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) hay un retorno al naturalismo, al lenguaje corriente del cine clásico, y en *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994) una vuelta al realismo. Aquí, los géneros y estilos ya no son propiamente “subvertidos”, sino que son utilizados por su valor de comunicación, como manera de garantizar la presencia del interlocutor y hacer del cine una intervención efectiva en la esfera pública⁸. Estas películas, que podrían ser criticadas por sus opciones de lenguaje, más bien revelan la profunda coherencia de García Espinosa y de sus colegas del ICAIC, para quienes el diálogo con el público siempre estuvo por encima de la mera búsqueda de la expresión personal. •

La autora desea agradecer a María Carbajal la traducción del texto al castellano y a Augusto Calil la revisión de la versión inglesa.

7. El propio García Espinosa observó en 1988 cómo la difusión de los productos de la industria cultural hacía de todos nosotros espectadores del mundo, más que ciudadanos del mundo. Es notable que hoy día, cuando grandes porciones de la población tienen una cámara en su bolsillo, no estamos siendo testigos de la realización de la utopía de García Espinosa. Con la multiplicación de los medios de producción y reproducción audiovisual, asistimos al aumento del número de horas pasadas por la población delante de las pantallas, en el consumo de obras audiovisuales que, aunque realizadas por *amateurs*, muchas

veces no hacen más que reproducir los estándares de la industria cultural. La autopromoción incentivada por Internet puede verse como una forma de autoexplotación que siempre retroalimenta la máquina.

8. Fornet considera esta búsqueda de la interlocución un aspecto fundamental para el desarrollo del cine en Cuba después de la Revolución, y Chanan subraya el rol del cine en la esfera pública cubana desde entonces (FORNET, 1990; CHANAN, 2004).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Observación: Para facilitar la lectura del texto, identificamos los trabajos de la autoría de Julio García Espinosa, así como los manifiestos y artículos periodísticos de los 60 y 70, por el año de su publicación original.

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (2002). *O iluminismo como mistificação das massas*. ALMEIDA, Jorge M.B. de (org.). *Indústria cultural e sociedade* (pp. 5-61). São Paulo: Paz e Terra. Original de 1949.

ALBERA, François (2002). *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify.

AVELLAR, José Carlos (1995). *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo/Rio de Janeiro: EdUSP/ Editora 34.

BRECHT, Bertolt (1973). *El proceso de los tres centavos*. HECHT, Werner (ed.). *El compromiso en literatura y arte* (pp. 93-152). Barcelona: Ediciones Península. Original de 1931.

BÜRGER, Peter (2008). *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.

CHANAN, Michael (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

FORNET, Ambrosio (1990). *Trente ans de cinéma dans la Révolution*. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir.). *Le cinema cubain* (pp. 79-104). Paris: Centre Georges Pompidou.

FORNET, Ambrosio (2009). *El quinquenio gris: revisitando el término*. En *Narrar la nación – ensayos en blanco y negro* (pp. 379-403). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2002). *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Festival de cine iberoamericano de Huelva/Ocho y medio libros de cine.

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.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1971). *En busca del cine perdido*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 28-32). La Habana: Casa de las Américas.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1973). *¡Intelectuales del mundo entero, desuníos!*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 33-43). La Habana: Casa de las Américas.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1988). *La doble moral del cine*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 83-89). La Habana: Casa de las Américas.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1989). *El cine popular a veces da señales de vida*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 90-102). La Habana: Casa de las Américas.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1994). *Por un cine imperfecto (veinticinco años después)*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 116-123). La Habana: Casa de las Américas.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (2000). *El cine cubano o los caminos de la modernidad*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 198-219). La Habana: Casa de las Américas.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (2001). *¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 230-240). La Habana: Casa de las Américas.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (2002). *Lo nuevo en el nuevo cine latinoamericano*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 241-250). La Habana: Casa de las Américas.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (s/d). *El título de Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte*. En *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 260-277). La Habana: Casa de las Américas.

GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GUEVARA, Ernesto (1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (ed.) (1989). *Obra revolucionaria* (pp. 627-639). La Habana: Ediciones Era.

GUEVARA, Alfredo (1963). *Cine Cubano 1963*. *Cine Cubano*, N°s 14-15. Republicado como *No es fácil la herejía* en *Revolución es lucidez* (1998) (pp. 111-122). La Habana: Ediciones ICAIC.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir (2014). *Brecht-crítica-criese-transe-Glauber*. *Imagofagia*, N° 10.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir (2015). *Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht*. *Revista Científica FAP*, N° 12, pp. 47-63.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1964). *Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas*. *La Gaceta de Cuba*, Año 3, N° 33, 20 de marzo de 1964. Republicado en POGOLOTTI, Graziella (ed.) (2006). *Polémicas culturales de los sesenta* (pp. 111-125). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión.

NAVARRO, Desiderio (2002). *In media res publicas – sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*. HERNÁNDEZ, Rafael y ROJAS, Rafael (eds). *Ensayo cubano del siglo XX* (pp. 689-707). México D.F.: FCE.

NÚÑEZ, Fabián (2012). *Afinal o que é “cine imperfecto”? Uma análise das ideias de García Espinosa*. *Rebeca*, Año 1, Nº 1, pp. 172-194.

PASTA, José Antônio Júnior (1986). *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática.

PITA RODRÍGUEZ, Félix (1963). *Crónica sobre un pequeño cónclave*. *Hoy*, 26 de diciembre de 1963. POGOLOTTI, Graziella (ed.) (2006). *Polémicas culturales de los sesenta* (pp. 219-220). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

POGOLOTTI, Graziella (2006). *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

ROCHA, Glauber (1965). *Eztetyka da fome*. En *Revolução do cinema novo* (2004) (pp. 63-67). São Paulo: Cosac Naify.

SANJINÉS, Jorge (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D.F.: Siglo XXI.

SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (1969). *Hacia un Tercer Cine*. Republicado en *Cine, cultura y descolonización* (1973). Buenos Aires: Siglo XXI.

VILLAÇA, Mariana (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.

VV. AA. (1963). *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos*. *La Gaceta de Cuba*, Año 2, Nº 23, 3 de agosto de 1963. Republicado en POGOLOTTI, Graziella (org.) (2006). *Polémicas culturales de los sesenta* (pp. 17-22). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

MARIA ALZUGUIR GUTIERREZ

Doctora por el programa de postgrado en medios y procesos audiovisuales de la ECA/USP (Brasil), investigadora y profesora de cine. Con estudios enfocados en el cine realizado en América

Latina entre las décadas de 1960 y 1970, ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas en diversos países.

El retorno del *newsreel* (2011-2016) en las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político

The return of the newsreel (2011-2016) in contemporary cinematic representations of the political event

Raquel Schefer

RESUMEN

Las representaciones cinematográficas contemporáneas del acontecimiento político (2011-2016) apuntan hacia una dinámica dialéctica en curso de “estructuración” y “desestructuración” de las formas fílmicas. En los trabajos de Jem Cohen y Sylvain George registrando, respectivamente, Occupy Wall Street (EE.UU.), el 15-M (España) y, más recientemente, Nuit Debout (Francia), el regreso del *newsreel* subraya el vínculo entre las estructuras económicas y las manifestaciones fílmicas, evidenciando un proceso dinámico de evolución formal. Desde los *newsreels* soviéticos hasta el trabajo de Cohen y George, pasando por el Nuevo Cine Latinoamericano y el Newsreel Group estadounidense, la dinámica de los *newsreels* permite reconsiderar, desde una perspectiva tanto histórica como formal, la relación entre la estética y la política, así como la distinción establecida entre cine de vanguardia/experimental y político. Estas cuestiones serán examinadas a través de la noción operativa de la “forma-acontecimiento”, que permite reconciliar dos dimensiones de la producción estética: una, que considera el arte como reflejo; la otra, que lo examina en términos de sus resultados. El desarrollo formal de los *newsreels* desde la posguerra hasta los contextos políticos y culturales en los que ha evolucionado actualmente hace emerger una genealogía más enriquecida del cine político, revelando relaciones complejas –y una red de influencias más allá del canon fílmico nacional– entre el cine político histórico y el “estado de la forma” de este cine.

PALABRAS CLAVE

Newsreel, cine político, cine de vanguardia/experimental, cine soviético, Nuevo Cine Latinoamericano, ICAIC, Newsreel Group, Sylvain George, forma-acontecimiento, estética y política.

ABSTRACT

Contemporary cinematic representations of the political event (2011-2016) point to an ongoing dynamic dialectic of ‘structuration’ and ‘destructuration’ of the film forms. In the works of Jem Cohen and Sylvain George documenting, respectively, Occupy Wall Street (USA), 15-M (Spain) and, more recently, Nuit Debout (France), the return of the newsreel highlights the link between the economic structures and the film manifestations, while indicating a dynamic process of formal evolution. From the soviet newsreels to the work of Cohen and George, passing by the New Latin American Cinema, and the North-American Newsreel Group, newsreel’s dynamics enables to reconsider, from both a historical and a formal perspective, the relationship between aesthetics and politics, as well as the established distinction between avant-garde/experimental and political cinema. These issues will be examined through the operation notion of ‘form-event,’ which allows to reconcile two dimensions of the aesthetic production: one, which considers art as a reflection; another, which examines it in terms of its outcomes. Newsreel’s formal development from the post-war until the political and cultural contexts in which it has currently evolved brings up a more enriched genealogy of political filmmaking, revealing complex relationships –and a web of influences beyond national film canon– between historical political cinema and the ‘state of the form’ of this cinema.

KEYWORDS

Newsreel, political cinema, avant-garde/experimental cinema, Soviet Cinema, New Latin American Cinema, ICAIC, Newsreel Group, Sylvain George, form-event, aesthetics and politics.

Tal vez filmé para luchar contra.

(Robert Kramer, *Berlin 10/90*, 1990)

Las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político (2011-2016) apuntan hacia una dialéctica dinámica en curso de “estructuración” y “desestructuración” (LUKÁCS, 2012, 1968)¹ de las formas fílmicas, trasponiendo los términos de la teoría literaria lukácsiana a la estética cinematográfica. En las obras de Jem Cohen y Sylvain George que registran, respectivamente, *Occupy Wall Street* (EE.UU.), el 15-M (España) y, más recientemente, *Nuit Debout* (Francia), el regreso del *newsreel* subraya el vínculo entre las estructuras económicas y las manifestaciones fílmicas, a la vez que indica un proceso dinámico de evolución formal. Desde los *newsreels* soviéticos hasta la obra de Cohen y George, pasando por el Nuevo Cine Latinoamericano (Santiago Álvarez, Glauber Rocha, Raymundo Gleyzer y Cine de la Base, etc.), y el estadounidense *Newsreel Group*, la dinámica del *newsreel* permite reconsiderar, desde una perspectiva tanto histórica como formal, la relación entre la estética y la política, así como la distinción establecida entre el cine de vanguardia/experimental y el político. En este artículo estas cuestiones se examinarán a través de la noción operacional de “forma-acontecimiento”, que permite reconciliar dos dimensiones de la producción estética: una, que considera el arte como reflejo; la otra, que lo examina en términos de sus resultados. El desarrollo formal del *newsreel* desde la posguerra hasta los contextos políticos y culturales en los que ha evolucionado actualmente hace emerger una genealogía del cine político más enriquecida, que revela relaciones complejas –y una red de influencias más allá del canon fílmico nacional– entre el cine político histórico y el “estado de la forma” (JAMESON, 1992) de este cine.

El *newsreel* como forma fílmica

El *newsreel* es una de las formas fílmicas más relevantes y recurrentes de la historia del cine. Preponderante en la primera mitad del siglo XX, persistiendo en la segunda mitad del siglo, especialmente a través de su desestructuración por parte de las vanguardias (WOLLEN, 1975) estéticas (Jonas Mekas) y políticas (los *ciné-tracts* de Jean-Luc Godard, el Grupo Dziga Vertov, entre otros ejemplos), el *newsreel* constituye una forma fílmica transhistórica y cosmopolita. Conformada en 1911 por Charles Pathé, y caracterizada en su primer periodo por el predominio de su naturaleza informativa por sobre de la dimensión estética, así como por procedimientos

fílmicos estandarizados, el lenguaje del *newsreel* sería pronto reinventado por cineastas y colectivos de cineastas. La serie de *newsreels* de Dziga Vertov constituye uno de sus primeros momentos históricos de desestructuración.

En 1918, al poco de la Revolución de Octubre, Mikhaïl Koltsov, que encabezaba la sección de *newsreels* semanales en el Comité de Cine de Moscú, contrató a Vertov como asistente. En este marco, Vertov trabajó conjuntamente con Lev Kuleshov y Edouard Tissé. Vertov empezó montando material documental y se convirtió en montador de 43 ediciones del *Kino-Nedelya*, el primer *newsreel* semanal soviético. El material cinematográfico se compilaba en *newsreels* orgánicos, que entonces se distribuían en trenes y barcos de agitación a lo largo y ancho de la Unión Soviética. El largometraje *The Anniversary of the Revolution (Godovshchina revolyutsii, 1919)*, por ejemplo, estaba totalmente compuesto por material de *newsreel* montado. En 1919, el cineasta cofundó los *Kinoks*, un colectivo fílmico que defendía el *newsreel*, en línea con las ideas de Lenin, como forma fílmica de la Revolución Soviética. Vertov definía el *newsreel* como «el camino del desarrollo del cine revolucionario [sic]... Nos lleva lejos de las cabezas de los actores cinematográficos y más allá del techo del estudio, a la vida, a la realidad genuina, llena de su propio drama y de sus propias historias de detectives» (VERTOV, 1985a: 32). En 1923, en relación al *newsreel* y la teoría del *Kinoglaz* (Kino-ojo) (la cámara como un instrumento, tal como el ojo humano, para explorar los acontecimientos de la vida cotidiana), consideraba «el Kino-ojo como la unión de la ciencia con el *newsreel* para impulsar la batalla para la descodificación comunista del mundo, como un intento de mostrar la verdad en la pantalla» (VERTOV, 1985b: 41-42).

En 1922 Vertov empezó la serie de *newsreels* *Kino Pravda*, una versión cinematográfica del diario del Partido, el *Pravda*. Bill Nichols defiende que la praxis fílmica de Vertov, basada en el *newsreel*, y sus escritos teóricos fueron fundamentales para delimitar el documental como género cinematográfico (NICHOLS, 2001). Annette Michelson explica que «la preocupación de Vertov por la técnica y el proceso» llevó a «un desprecio por lo mimético» (MICHELSON, 1985: XXV). A su vez, Nichols considera que «el Kino-ojo contribuyó a la construcción de una nueva sociedad demostrando cómo los materiales en bruto de la vida cotidiana, al ser atrapados por la cámara, podían reconstruirse sintéticamente en un nuevo orden» (NICHOLS, 2001: 218).

1. La traducción castellana de este artículo (incluidas las citas) se ha realizado a partir del original en inglés. En la versión inglesa, excepto que se indique lo

contrario, todas las traducciones de textos que originalmente no son en inglés son de la autora.

Si la serie de *newsreels* de Vertov es un paso decisivo en el desarrollo de otra forma filmica –la apropiación de material de archivo (una tendencia significativa de la escuela de cine soviética, que también puede encontrarse, por ejemplo, en la filmografía de Esfir Shub)–, la «reconstrucción» de la «vida cotidiana» «en un nuevo orden» a través del montaje cinematográfico crea una tensión entre los materiales en bruto como huellas indiciales y su reorganización y resignificación dentro de un sistema formal, problematizando el realismo y la tradición mimética. Vertov juega con todas las posibilidades del montaje cinematográfico, desconsiderando la continuidad formal y la cronología para conseguir una representación poética de la «realidad». Problematizando la relación entre cine y realidad, representando mundos reales y posibles, la serie de *newsreels* de Vertov se encuentra al límite de dos concepciones de la producción estética: una, que, siguiendo el proyecto de la estética marxista, considera el arte como reflejo de la realidad; la otra, que reconoce sus resultados en el campo social y en la esfera estética, incluyendo en términos de *mimèsis* transformadora.

A partir de ese momento, el *newsreel*, en su forma no-dominante, combinaría una poderosa innovación –hasta el punto de desnaturalizar el medio cinematográfico– con el compromiso político. El *newsreel* evolucionaría en una tensión poderosa y dinámica entre la experimentación formal y el contenido político. Trazar la historia del *newsreel* como forma filmica implica pues examinar sus momentos de desestructuración, que a menudo coinciden con periodos revolucionarios: la Revolución Soviética, como hemos dicho antes, la Revolución Cubana, así como, entre otros ejemplos posibles, las revoluciones portuguesa y mozambiqueña. Los casos brevemente estudiados en este artículo apuntan hacia “forma-acontecimientos” o “filme-acontecimientos”, es decir, representaciones fílmicas que no sólo reflejan la “realidad”, sino que también transforman la historia cinematográfica y la historia en general a través de la innovación estética y el compromiso político.

Una pequeña historia de los momentos de desestructuración del *newsreel* – I

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fue la primera institución cultural creada después de la Revolución Cubana, en marzo de 1959. La ley del Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba que hacía nacer el ICAIC define el cine como «el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas» (*Cine Cubano*, 140, 1998: 13). Este es el marco en el que el ICAIC empezó a producir el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, un *newsreel* semanal mostrado de

1960 a 1990 en un total de 1493 ediciones de unos diez minutos cada una.

La ley que creaba el ICAIC declara explícitamente sus líneas programáticas: situando el cine entre el arte («el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación») y la pedagogía/propaganda («y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas»), anticipa la dirección de la política cinematográfica en Cuba. Para Tomás Gutiérrez Alea, «el cine cubano emergió como una faceta más de la realidad dentro de la revolución. Los directores aprendieron a hacer películas sobre la marcha... Atraían a los espectadores más por lo que mostraban que por cómo lo mostraban» (GUTIÉRREZ ALEA, 1997: 108). De hecho, el equipo del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* estaba integrado por técnicos con poca formación, como Álvarez, que fue el único director del programa durante más de tres décadas. No obstante, el posterior desarrollo del cine revolucionario cubano pronto encontraría un equilibrio entre el contenido y la forma. Manteniendo la tensión productiva entre el compromiso político y la experimentación formal, los *newsreels* del ICAIC ejemplifican uno de los principales conceptos del Tercer Cine, la noción de Julio García Espinosa del “cine imperfecto”.

En su artículo seminal *Por un cine imperfecto* (1969), García Espinosa afirma la potencialidad de la contingencia (concretamente de la contingencia técnica) en relación al principio de representación de la película como un paso necesario hacia «un proceso “deselitario” [sic]» (1979: 24), la transformación de los espectadores en «autores» (1979: 24), y por lo tanto la eliminación de la separación entre el sujeto y el objeto de la representación. En palabras de García Espinosa, «al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara 8mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. [...] Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” [sic] y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?» (1979: 26). En línea con las concepciones de otros cineastas latinoamericanos, como Rocha (los conceptos de “estética de la violencia” y “estética del hambre”, desarrollados en 1965 en su manifiesto *Estética da Fome* [*Estética del Hambre*], que es citado en el artículo [ROCHA, 2015], Ruy Guerra (la noción de “estética de la posibilidad” [GUERRA, 2011]) u Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas (“Tercer Cine” y “Cine Liberación” [GETINO y SOLANAS, 2015]), García Espinosa defiende que la estética de la imperfección no solo sería un medio para conseguir un cine descolonizado y no-dominante (GRAMSCI, 2012; ALTHUSSER, 1973) –afirmando las especificidades de la cultura cubana y latinoamericana–, sino

que también constituiría una nueva poética del cine, definida como una «poética “interesada” [sic]» (1979: 25). Esta poética operativa se aborda como una poética transformadora, es decir, como una poética que refleja el «proceso revolucionario», pero que también lo transforma, contribuyendo a hacer «desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre» (1979: 25), trayendo el arte no a «desaparecer en la nada» (1979: 26), sino a «desaparecer en el todo» (1979: 26). Sugiriendo la supresión de la esfera estética, la desaparición de la especialización artística, y la «posibilidad de la participación universal» (1979: 25) –por lo tanto la unificación del sujeto y el objeto de la representación–, García Espinosa considera que el objetivo de esta nueva poética es «suicidarse, desaparecer como tal» (1979: 25). Esta posición está cerca de la perspectiva asumida por el joven Karl Marx en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. En este trabajo filosófico inmediatamente anterior al «corte epistemológico» de 1845 (ALTHUSSER, 1973), el arte se define como la prefiguración de la sensibilidad intensificada de los hombres liberados de la alienación histórica. La producción estética no responde a la conciencia colectiva real, sino a una conciencia posible, una conciencia futura (MARX, 2007). Más adelante Marx revisaría esta posición, concretamente en el tercer volumen de *El Capital*. La literatura –el realismo francés– se percibe *a contrario* como el reflejo o la representación de una realidad socioeconómica dada, y por lo tanto localizada al nivel de las superestructuras ideológicas², la concepción dominante de la estética marxista.

El Nuevo Cine Latinoamericano no debe verse estrictamente como un movimiento estético notablemente ecléctico, constituido por *œuvres* extraordinariamente cinemáticas, sino como una *praxis* teórica (ALTHUSSER, 1973) del cine, incluyendo un *corpus* de textos especulativos, y movilizándolo, como había hecho el cine soviético, un conjunto de nuevos modos de producción y distribución fílmicas. En este sentido, el *corpus* cinematográfico del ICAIC, junto con sus estructuras de producción y distribución, y el acercamiento teórico de algunos de los directores que trabajaban en el instituto, ejemplifican este horizonte transcultural. Con una significativa producción documental de *newsreels*, pero también con películas de ficción –como la notable *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Gutiérrez Alea–, las estructuras de producción y distribución del ICAIC ejemplifican el “cine imperfecto” de García Espinosa, un cine que afirma la potencialidad de la contingencia. Los *newsreels* del ICAIC se producían muy rápido, a menudo con un equipo técnico obsoleto. Los *newsreels* se filmaban sobre

película de acetato de celulosa con cinta de sonido magnética ORWO. Se hacían copias en 35 mm para los cines, y en 16 mm para distribuirse a lo largo del país con el *cine móvil*. Además, el *corpus* del ICAIC está constituido principalmente por “filme-acontecimientos”, en la medida en que estos filmes no solo representan (o reflejan) los procesos revolucionarios (ALTHUSSER, 1973) cubano e internacional, sino que también transforman la historia del cine –aportando la base formal para los cines cubano y latinoamericano y el Tercer Cine– y la historia en general –modificando la percepción de acontecimientos recientes e históricos–.

La producción del ICAIC nos lleva, pues, a reconsiderar la relación entre el arte como reflejo de la “realidad” (un problema mayor en el cine, dada la naturaleza indicial de la imagen fílmica) y como fuerza productiva, categorías que en ellas mismas suponen un intercambio, y una tensión dinámica, entre el contenido político y la experimentación formal. En este marco, el ICAIC trabajó en dos frentes inseparables: por un lado, revisando la historia y la actualidad; por el otro, transgrediendo el canon. Álvarez declara que la innovación formal de sus películas emerge como respuesta a los *newsreels* dominantes (ÁLVAREZ, 1970). En su opinión, «esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial» (ÁLVAREZ, 2009). *Now!* (1965), de Álvarez, quizás el *newsreel* del ICAIC más conocido, y *Simparelé* (1974), de Humberto Solás, se erigen como ejemplos de estos dos gestos: reescribir la historia y la actualidad a través de la innovación estética y la transgresión del canon. Las dos películas proponen una contraestética, o una estética no hegemónica, la primera innovando en el *newsreel* a través de nuevas formas de narración, montaje, apropiación de material de archivo, uso de la banda sonora, y estrategias de *détournement* (DEBORD y WOLMAN, 2006); la segunda actualizando la reconstrucción cinematográfica. En *Now!*, la imagen toma una nueva legibilidad dialéctica, una restitución que es condición para la emergencia de una contra-actualidad. En *Simparelé*, el dialogismo garantiza un «contrapunto» (FERRO, 1993: 13) a la historia de la revolución haitiana, y a sus repercusiones en la historia del continente.

Los procedimientos formales de los *newsreels* del ICAIC y las asunciones teóricas subyacentes en su paratexto se podrían inscribir en la genealogía del cine soviético. Aun así, esta declinación histórica también constituye un momento

2. Si consideramos las concepciones desarrolladas en la *Introducción a la Contribución a la crítica de la economía política*, de 1859, particularmente en

relación al «desarrollo desigual de la producción material y, por ejemplo, del arte», la posición marxista se presenta mucho más compleja.

importante de desestructuración del *newsreel* como forma fílmica. En este momento excepcional de la historia, el *newsreel* se encuentra en conflicto con las estructuras dominantes, que están desestructuradas. Este proceso hace emerger una nueva estructura, que se orienta hacia un nuevo estado de equilibrio, conformando una nueva estética latinoamericana y tricontinental. Al mismo tiempo, el *newsreel* se redefine no como un vehículo esencialmente para la propaganda, sino, a la inversa, como una forma cinematográfica guiada por una lógica emancipadora político-estética. La habilidad de los *newsreels* del ICAIC para hacer que el cine aparezca como un espacio de confrontación, permitiendo a las imágenes hacer visible la transformación política junto con sus procedimientos estéticos, pueden encontrarse, de hecho, en un rango amplio y heterogéneo de películas latinoamericanas de los sesenta y setenta, desde los filmes de Rocha *Maranhão 66* (1966) y *1968* (una colaboración con Affonso Beato) y *La hora de los hornos* (1968), de Solanas y Getino, hasta *Swift, Comunicados Cinematográficos del ERP n° 5 y 7* (1971), de Raymundo Gleyzer, y *Chircales* (1964-1971), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, entre muchos otros ejemplos.

El *Noticiero ICAIC Latinoamericano* colaboró en la creación de otros *newsreels* nacionales en países como Nicaragua (el *newsreel* de INCINE) y Panamá (GECU). Aun así, su influencia va más allá de América Latina. Tras la independencia de Mozambique, por ejemplo, una delegación cubana que incluía a Álvarez³ visitó Maputo para instruir a técnicos del Instituto Nacional de Cine (INC) como parte de un programa del ICAIC para formar profesionales cinematográficos africanos. La estética de *Kuxa Kanema*, el programa nacional de *newsreel* mozambiqueño, estaba claramente influenciada por los *newsreels* del ICAIC.

Ismail Xavier subraya un giro singular que tiene lugar en los sesenta: desde un punto de vista estético, el Cinema Novo brasileño y el Nuevo Cine Latinoamericano cuestionan «la teleología que implica que es tarea de los países del centro... producir las experiencias artísticas más avanzadas» (XAVIER, 2007: 12). Por primera vez en la historia del cine, el hemisferio Norte es representado en el cine de los países del hemisferio Sur, como pasa, por ejemplo, en *Claro* (1975), de Rocha, una película en la que el Tercer Mundo se infiltra y tropicaliza las ruinas de la antigüedad. Por primera vez en la historia del cine, los cines del Sur tienen un impacto estético –y un impacto

intrínsecamente político, dentro de un marco de reciprocidad– en los cines del Norte. En 1967, Rocha declara que «Jean-Luc Godard es el heredero del *cinema novo* [sic]» (ROCHA, 2006: 311). Realmente se puede percibir la influencia de la estética del Nuevo Cine Latinoamericano en la filmografía del Grupo Dziga Vertov, mientras que los *ciné-tracts* y el *cinogiornali liberi* manifiestan influencias fuertes de los *newsreels* del ICAIC, aunque su genealogía pueda remontarse al cine soviético. En el contexto de la Revolución Portuguesa de 1974-1975, colectivos de cineastas como el Grupo Zero y Cinequanon también producen *newsreels* claramente influenciados por los *newsreels* del ICAIC.⁴

Una pequeña historia de los momentos de desestructuración del *newsreel* – II

El Newsreel Group, un colectivo de cineastas, se crea en 1967 en Nueva York para producir y distribuir cine militante. El Newsreel Group defendía formas colectivas de producción cinematográfica y jugó un rol importante en el movimiento político de los sesenta en los Estados Unidos. La cooperativa registró, por ejemplo, la Marcha sobre el Pentágono de 1967, la ocupación de la Universidad de Columbia en 1968 y la Convención Demócrata de Chicago aquel mismo año. Películas como *The Case against Lincoln Center* (1968) u *Off the Pig* (1968), una de las primeras películas sobre el Partido Pantera Negra, que incluye material de reclutamiento y entrenamiento de los Panteras⁵, atestiguan la influencia de la estética de los *newsreels* del ICAIC en el colectivo.

La posterior desestructuración de los *newsreels* la llevaría a cabo Kramer, uno de los fundadores del Newsreel Group. En una entrevista a *Cahiers du Cinéma* en 1968, Kramer declara que un movimiento revolucionario se estaba construyendo en los Estados Unidos en aquel momento, añadiendo que no había ninguna diferencia entre «nuestro» rol político y «nuestro» rol como cineastas (DELAHAYE, 1968). La dimensión subjetiva del cambio político ya era en aquel momento un punto central del pensamiento de Kramer: «Estamos políticamente comprometidos en todo tipo de cosas no solo como cineastas, sino también como cineastas políticos e incluso como individuos sin cámara, con nuestros cuerpos» (DELAHAYE, 1968: 51). Para Kramer, que de un modo brillante usa la metáfora «*a maison qui brûle*» («una casa en llamas»), citando a Luis Rosales, para caracterizar a Hollywood en los sesenta,

3. Álvarez dedicó dos películas a la Revolución Mozambiqueña, *Maputo: Meridiano Novo* (1976) y *Nova Sinfonia* (1982).

4. Álvarez dirigió una película sobre la Revolución Portuguesa, *El milagro de la tierra morena* (1975).

5. *One plus One*, de Jean-Luc Godard, es del mismo año.

la concepción y la praxis del cine político implicaría pues repensar las formas estéticas partiendo de la política. En el número de Invierno de 1968 de *Film Quarterly*, que dedica un *dossier* especial al Newsreel Group, Kramer define el cine del colectivo: «A algunas personas nuestras películas les recuerdan a material de batalla: granuloso, la cámara arriba y abajo intentando conseguir el material sin ser golpeada/atrapada. Bien, nosotros, y muchos otros, estamos en guerra. [...] Queremos hacer películas que desconcierten, que sacudan las certezas, que amenacen, que no hablen suavemente, sino que, con suerte, [...] exploten como granadas en la cara de la gente, o abran las mentes como un buen abrelatas» (KRAMER, 1968-1969).

El cine de Robert Kramer posee el poder de articular la política y la subjetividad, y la habilidad de pensar la tecnología creativamente. Estas características son inseparables de una investigación formal relacionada con la transición a un cine *vivido*, en el que la política se impregna de la experiencia subjetiva, y la historia colectiva es cercada por la memoria. Kramer se enfrenta a la estructura y la metodología del cine militante: su cine afirma, en su dimensión más corporal, la política de la subjetividad y la política del deseo.

Kramer dirige *Ice* (1969) contra este telón de fondo. La película rememora la historia de un grupo militante de Nueva York en el contexto del COINTELPRO (Counter Intelligence Program, un programa encubierto de la CIA para desarticular organizaciones políticas nacionales), y de la radicalización de la lucha política. Dominique Noguez considera la temporalidad incierta de la película como un ejemplo de «cine prospectivo» (1987: 62), puesto que representa un tiempo futuro, reforzado por la guerra imaginaria diegética entre los Estados Unidos y México.

La puesta en escena de *Ice*, su imagen granulosa, sus largos planos secuencia, los cambios focales y la ruptura de toda forma de naturalismo, particularmente al representar situaciones de pérdida de visión o pérdida de control, debe más a las formas estilísticas del New American Cinema y del Nuevo Cine Latinoamericano que a las del cine militante. De todos modos, el cine militante está presente en la película como un elemento metanarrativo a través de los cortometrajes didácticos, dirigidos por el grupo militante ficticio, que se alternan con la trama. La estética de estos cortometrajes es sintomáticamente muy cercana a la de las producciones del Newsreel y de la primera película de Kramer, *FALN* (*Fuerzas Armadas de Liberación Nacional*, 1965, codirigida por Peter Gessner), montada exclusivamente con imágenes filmadas por los luchadores de la guerrilla venezolana, que insiste en que la revolución implicaría la adopción de formas reinventadas de vida y la creación de un nuevo ser humano ideal.

El cine militante es cuestionado y formalmente superado por *Ice*. Para Nicole Brenez, el cine comprometido, al revés del cine militante, no «permanece indiferente a cuestiones estéticas» (BRENEZ, 2011). Al contrario, «el cine de intervención solo existe en la medida en que plantea las preguntas cinematográficas fundamentales: ¿por qué hacer una imagen, cuál, y cómo? ¿con quién y para quién?» (BRENEZ, 2011). *Ice* es una película comprometida que críticamente contiene el cine militante como un elemento metanarrativo objetual. El rol complejo que Kramer juega en la película como uno de sus actores principales también la separa del cine militante. En una de las secuencias centrales, Robert, interpretado por Kramer, es emasculado por la policía secreta. El castigo enfatiza las imbricaciones entre política, subjetividad y sexualidad, mientras que el desarrollo posterior de la trama indica una clara separación respecto a la línea programática del Newsreel Group.

De hecho, las marcas subjetivas y autorales de las películas de Kramer estaban en los límites del cine militante, consiguiendo una desestructuración del *newsreel* como forma fílmica. El Newsreel Group rechazó *Ice* por su subjetivismo y su posición política. No se estrenaría hasta 1970, porque el Newsreel Group consideraba que distribuirla oficialmente significaría admitir el apoyo de la cooperativa a grupos de lucha armada, a los cuales algunos de sus miembros se unirían posteriormente. Según Eric Breitbart, en aquel momento miembro del Newsreel, *Ice* contribuyó a «poner fin prematuramente al grupo» (BREITBART, 2001: 212).

En *Milestones* (1975), como en *Ice*, encontramos un cuerpo colectivo, una comunidad política compuesta por una constelación de cuerpos individuales en proceso de devenir –Mary, que será madre; Terry, un soldado desmovilizado, asesinado por un policía; Helen (la escritora y cineasta Grace Paley), que monta una película sobre la Guerra de Vietnam; el militante político que apenas ha salido de prisión y quiere convertirse en obrero...-. Aun así, la película no es solo el retrato comunitario o generacional de la Nueva Izquierda, sino, más bien, un ensayo cinemático sobre la ecuación entre lo colectivo y lo subjetivo, los límites y las contradicciones de la militancia, las implicaciones de los cuerpos en la lucha política, y las regulaciones biopolíticas. Para Serge Daney, «el *casting* de [...] cuerpos [...] no crea ni un fresco, ni una crónica, ni un documento sino un “tejido” [*sic*]» (DANEY, 1976: 55). El entrelazamiento del mosaico de historias emerge tanto de su articulación material como de las lagunas, los intervalos y las elipsis. La narrativa también se estructura con algunas escenas de una fisicidad y sinestesia intensas: el alumbramiento, una de las secuencias centrales de la película; la escena del intento de violación de Gail, cuya construcción rompe definitivamente la frontera entre documental y ficción; John, el ceramista ciego, interpretado por John Douglas, codirector de la película

y uno de los fundadores del Newsreel Group, aquel que no puede producir imágenes sino objetos, viviendo por eso en los márgenes de la sociedad posindustrial.

En la película también hay un devenir-indio, particularmente presente en el uso de formas etnográficas para representar a la comunidad *hippy*, inspirada en la trayectoria biográfica de Kramer. La transformación es mencionada por uno de los personajes: «vivir en el desierto [...] devenir indio». Los insertos que puntúan la película convocan un contraplano histórico, rememorando la historia y la iconografía de la esclavitud, la represión del estado y las tecnologías del biopoder en los Estados Unidos. Hay un afuera que la película recoge, un intento de inscribir aquellos cuerpos en los «pasillos desajustados» (ELIOT, 2002) de la historia, un movimiento que tiene como contrapunto el esfuerzo para redefinir el afuera, para revisar la historia nacional partiendo de una intersección singular de subjetividades.

Scenes from the Class Struggle in Portugal (1977-1979), codirigida por Philip Spinelli, desestructura el *newsreel* como forma filmica. Por un lado, la narrativa se estructura con la confrontación de dos temporalidades y espacialidades distintas: 1975-1977, los años de la filmación en Portugal; San Francisco en 1978, el espacio y el tiempo del prólogo y el epílogo de la película. La distancia temporal y espacial favorecen una representación analítica de la Revolución Portuguesa, que se concibe como un proceso dinámico. Hay una mediación subjetiva explícita de la representación de la Revolución, encarnada mediante la *voice over*, los modos de enunciación, los grafismos y, particularmente, el prólogo y el epílogo.

Las dimensiones subjetiva, autorreflexiva y autorreferencial del prólogo y el epílogo sitúan *Scenes from the Class Struggle in Portugal* en un territorio muy frágil en la frontera del cine político y el autorretrato. La película afirma la potencialidad del autorretrato como forma política en oposición a la ideología de objetividad, transparencia y pureza del cine militante y documental.

Scenes from the Class Struggle in Portugal es producto de la reflexión sobre las parejas dialécticas integradas en la noción y la praxis de la Revolución. Estas parejas se presentan en los intertítulos siguientes: «acontecimientos/historia, hechos/principios, actualidad/potencialidad [...] palabras/imágenes [...] historia/memoria». El pensamiento dialéctico de Kramer encuentra sus equivalencias formales en la estructura narrativa multitemporal y en la dinámica fragmentaria y discontinua del montaje, subrayando la intersticialidad anunciada por el título balzaquiano de la película. El corte abrupto de los *newsreels* con los intertítulos hace visible la inactualidad de la actualidad.

Esta inactualidad de la actualidad también está presente en el intervalo entre los procesos de rodaje y de montaje, que se hace visible por medio de tres elementos: la datación del prólogo y el epílogo, los intertítulos y la *voice over*.

Junto con los fragmentos de Rocha de la obra colectiva *As Armas e o Povo* (1975), otro largometraje sobre la Revolución Portuguesa, *Scenes from the Class Struggle in Portugal* –y, en general, todo el cine de Robert Kramer– representa un momento de desestructuración del *newsreel* como forma filmica. La subjetividad se filtra conscientemente en la representación de la realidad, mientras que los procedimientos estéticos y narrativos “impuros” vuelven visible la inactualidad de la actualidad. La subjetivización del *newsreel* tiene lugar en un momento de giro autorreferencial del cine. Dando continuidad a la tradición del autorretrato pictórico y literario, las formas filmicas autorreferenciales impregnan el trabajo de cineastas como Chantal Akerman, Juan Downey y Godard. La proliferación de formas autorreferenciales, unificando el sujeto y el objeto de la representación, subraya una tendencia significativa del cine político en los setenta.

El “estado de la forma” del *newsreel*

Las representaciones cinematográficas contemporáneas del acontecimiento político apuntan hacia una dialéctica dinámica en curso de “estructuración” y “desestructuración” (LUKÁCS, 2012, 1968) del *newsreel*, y hacia un cruce de los límites entre las declinaciones “objetiva” y “subjetiva”/“autorreferencial” de esta forma filmica. El problema de estos fenómenos dinámicos formales es amplio y complejo, y no se puede abordar exhaustivamente en el marco de este texto. El giro autorreferencial del cine en los setenta culminaría en el llamado “documental creativo”, el modelo contemporáneo canónico de documental. La cumbre del “documental creativo” coincide sintomáticamente con el regreso y la desestructuración –concretamente a través de su declinación autorreferencial– del *newsreel*. En las películas de Cohen y George que registran Occupy Wall Street, el 15-M y Nuit Debout el regreso del *newsreel* subraya el vínculo entre las estructuras económicas y las manifestaciones cinematográficas, evidenciando su proceso dinámico de evolución formal.

En su “estado de la forma” (JAMESON, 1992), el proceso de desestructuración del *newsreel* es impulsado hacia sus límites extremos, encontrándose en conflicto con el telón de fondo de las formas filmicas (las tradiciones del *newsreel* y del cine autorreferencial), así como con el telón de fondo de la experiencia política cotidiana. Concretamente, en la filmografía de George este proceso hace emerger una nueva estructura. Jameson defiende que, con el fracaso de las distinciones tradicionales entre las esferas del trabajo y el ocio, mirar las

imágenes es fundamental para el funcionamiento de la mayoría de instituciones dominantes (JAMESON, 2011). Jonathan Crary considera que, bajo unas condiciones como éstas, «la mayoría de las perspectivas históricamente acumuladas del término “observador” [sic] se desestabilizan» (CRARY, 2014: 47). Asociando una lectura crítica de la tradición del cine de vanguardia/experimental y político, el compromiso político y la innovación formal, los *newsreels* contemporáneos constituyen auténticos actos de visión –afirmando la productividad de la imagen– en una red de observación permanente (FOUCAULT, 1993).

Desde 2009, el paisaje cinematográfico ha sido prolífico en trabajos que no solo constituyen inscripciones filmicas de la historia, documentos visuales sobre la emergencia de una “ciudadanía insurgente” (HOLSTON, 2009) y el proceso de reconfiguración de la esfera pública, sino que también establecen un diálogo fértil y transversal con la historia del cine de vanguardia/experimental y político, concretamente el *newsreel*. Estos objetos filmicos interrogan el actual estado de las cosas –cuando las imágenes devienen tecnologías de control– desde el punto de vista de un análisis crítico de las formas dominantes de representación visual.

Gravity Hill Newsreels (2011), de Cohen, está formada por una serie de diez *newsreels* sobre el movimiento Occupy Wall Street. La serie se concibió para mostrarse en el New York IFC Center Cinema, precediendo, como en el pasado, a la proyección de un largometraje. La representación del acontecimiento político se basa en la exploración de la lógica del plano/contraplano, así como en la contraposición de la verticalidad (la arquitectura) con la horizontalidad (la gente). A través de un montaje virtuoso y un uso expresivo de la música del ex-Fugazzi Guy Picciotto, Cohen consigue entrelazar, oponiéndolos, la arquitectura de Manhattan y los movimientos colectivos de los ciudadanos en una narrativa orgánica que renueva el *newsreel* como forma filmica.

Vers Madrid ! – The Burning Bright (2011-2014), de George, se define, en su sinopsis oficial, como un «*newsreel* experimental que intenta presentar algunas experimentaciones políticas y nuevas formas de vida». Constituye un manifiesto de insurrección estética abierto a tres temporalidades distintas: en primer lugar, los acontecimientos políticos del 15-M en Madrid; en segundo lugar, la historia de la lucha de clases y la historia del cine de vanguardia/experimental y político, evocado como memoria y como un tema que la película reactiva; finalmente, el futuro, es decir, las variaciones y transformaciones históricas en curso, casi imperceptibles, condensadas en imágenes dialécticas y táctiles de luces radiantes, girasoles, cuerpos indisciplinados y luminiscencia resistente.

La lucha de clases y las relaciones de clase se representan a través de las acciones colectivas del cuerpo social. En la heterogeneidad de sus materiales, la película recoge múltiples referencias literarias y cinematográficas, moviéndose de William Blake (*The Burning Bright*) a Kramer (su subtítulo es *Scenes from the Class Struggle and the Revolution*, evocando *Scenes from the Class Struggle in Portugal*) a Calderón de la Barca y Federico García Lorca. Los planos contrapicados, el complejo diseño de sonido multitemporal, el trabajo de las elipsis, el montaje dialéctico orgánico a través de saltos cualitativos, formales y materiales, que expanden y subrayan la dimensión temporal de los acontecimientos, los cortes secos y directos que vinculan visual y narrativamente el individuo, la gente y las arquitecturas urbanas donde la palabra fluye son los principales rasgos formales que permiten a George organizar una narrativa que expresa las complejas confrontaciones sociales del capitalismo tardío.

La genealogía de *Vers Madrid !* se puede remontar al cine soviético y a los distintos momentos de desestructuración del *newsreel* analizados en este texto. Aun así, una nueva estructura emerge de la combinación de estos procedimientos con elementos de la declinación autorreferencial del *newsreel*. En algunas secuencias del filme, George es parado por la policía y tiene que huir. Los planos cámara en mano, temblorosos, oblicuos, revelan la presencia del director y su implicación efectiva y afectiva en los acontecimientos. En *Paris est une fête – Un film en 18 vagues* (2017), la película más reciente de George, el registro de Nuit Debout se alterna con secuencias en las que las *flâneries* del cineasta devienen una variación programática de la figura pasoliniana de la «subjativa indirecta libre» (PASOLINI, 1991). Este modo de percepción y enunciación cinematográficas establece un sistema de relaciones entre el adentro y el afuera de la visibilidad, la posibilidad y la imposibilidad de representar la “realidad”, qué es y qué puede haber sido, mundos real y posible. Al mismo tiempo, subraya el lapso entre la representación cinematográfica y la percepción natural.

Conclusión

Este texto ha querido examinar la evolución histórica y formal del *newsreel* como forma filmica, focalizándose en sus principales momentos de desestructuración. Los momentos de desestructuración del *newsreel* coinciden con acontecimientos políticos excepcionales, como por ejemplo la Revolución Soviética, la Revolución Cubana, la recesión generalizada de la economía capitalista a partir de 1974 (MANDEL, 1974) y las formas contemporáneas de insurrección. El proceso dinámico de evolución formal del *newsreel* apunta pues hacia el vínculo entre las estructuras económicas y las manifestaciones

fílmicas –un principio que se podría aplicar a la evolución de todas las formas fílmicas–. Aun así, este proceso transversal de mutación permanente muestra la capacidad del cine no solo de representar, sino también de transformar la “realidad”. Los casos estudiados en este artículo apuntan hacia “forma-acontecimientos” o “filme-acontecimientos”, es decir, representaciones fílmicas que no solo representan la “realidad”, sino que también transforman productivamente la historia del *newsreel*, la historia del cine, y la historia en general. Por

lo tanto, la evolución del *newsreel* parece producirse tanto contra el telón de fondo de las formas fílmicas como contra el telón de fondo de «la experiencia cotidiana de la vida» (JAUSS, 2013), y tener un impacto en estas dos esferas. En este marco, el cine político implica siempre innovación formal. Implícito en esta definición se encuentra el cortocircuito a toda oposición binaria y tosca entre el cine político y el cine de vanguardia/experimental. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis (1973). *Pour Marx*. Paris: Maspero.

ÁLVAREZ, Santiago (1970). *Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin*. *Pensamiento Crítico*, 42, pp. 23-25.

ÁLVAREZ, Santiago (2009). *Arte y Compromiso. Miradas de Cine – Tierra en Trance: Reflexiones sobre cine latinoamericano*. Recuperado de: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/03/reviews/escritos-cinematograficos-politicos-de-santiago-alvarez.html> [acceso: 17 de enero de 2017]

BREITBART, Eric y Joshua (2001). *The Future of the Past. Conversation*. VATRICAN, Vincent y VENAIL, Cédric (eds.) (2001). *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer* (pp. 210-216). Aix-en-Provence: Institut de l'Image.

BRENEZ, Nicole (2011). *Edouard de Laurot, Commitment as Prolepsis*. Conferencia en el Musée du Quai Branly, Paris.

Cine Cubano, 140, 1998.

CRARY, Jonathan (2014). *24/7*. London y New York: Verso.

DANEY, Serge (1976). *Laquarium ('Milestones')*. *Cahiers du Cinéma*, 264, pp. 55-59.

DEBORD, Guy y WOLMAN, Gil (2006). *Mode d'emploi du détournement*. DEBORD, Guy. *Œuvres* (pp. 221-229). Paris: Gallimard.

DELAHAYE, Michel (1968). *La Maison brûle. Entretien avec Robert Kramer*. *Cahiers du Cinéma*, 205, pp. 48-63.

ELIOT, T. S. (2002). *Gerontion. En The Waste Land and Other Poems*. London: Faber and Faber.

FERRO, Marc (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris: Folio-Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1993). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1979). *For an Imperfect Cinema*. *Jump Cut*, 20, pp. 24-26.

GETINO, Octavio y SOLANAS, Fernando E. (2015). *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. *Cinéfagos*. Recuperado de: <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/437-hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo> [acceso: 25 de junio de 2015]

GRAMSCI, Antonio (2012). *Guerre de mouvement et guerre de position*. Paris: La Fabrique.

GUERRA, Ruy (2011). Entrevista no publicada de Raquel Schefer y Catarina Simão. Maputo.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1997). *The Viewer's Dialectic*. MARTIN, Michael T. (ed.) (1997). *New Latin American Cinema, 1, Theory, Practices and Transcontinental Articulations* (pp. 108-131). Detroit: Wayne University Press.

HOLSTON, James (2009). *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.

JAMESON, Fredric (1992). *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington e Indianapolis, London: Indiana University Press y BFI Publishing.

JAMESON, Fredric (2011). Conferencia en la Film Society del

Lincoln Center, New York.

JAUSS, H. R. (2013). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.

KRAMER, Robert (1968-1969). *From a series of interviews with Newsreel members*. *Film Quarterly*, 20, 2, pp. 47-48.

LUKÁCS, Georg (1968). *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion.

LUKÁCS, Georg (2012). *La théorie du roman*. Paris: Gallimard.

MANDEL, Ernest (1974). *The Generalized Recession of the International Capitalist Economy*. marxists.org. Recuperado de: https://www.marxists.org/archive/mandel/1974/12/generalized_recession.htm. [acceso: 9 de enero de 2017]

MARX, Karl (1977). *Le Capital : critique de l'économie politique*, 3. Paris: Éditions Sociales.

MARX, Karl (2007). *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*. Paris: Vrin.

MARX, Karl (2008). *Introduction à la Critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano.

MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.

NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

NOGUEZ, Dominique (1987). *Le cinéma, autrement*. Paris: Les Éditions du Cerf.

PASOLINI, Pier Paolo (1991). *Empirismo eretico. Lingua,*

letteratura, cinema: le riflessioni et le intuizioni del critico et dell'artista. Milano: Garzanti Editore.

ROCHA, Glauber (2006). *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)*. En *O Século do Cinema* (pp. 308-313). São Paulo: Cosac Naify.

ROCHA, Glauber (2015). *Estética da Fome. Hambre / Espaço Cine Experimental*. Recuperado de: <http://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>. [acceso: 4 de julio de 2015]

SCHEFER, Raquel (2015). *La Forme-Événement. Le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de Libération*, 737 p. Tesis doctoral no publicada. Paris: Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Vers Madrid ! – The Burning Bright: sinopsis oficial (Sylvain George, 2011-2014).

VERTOV, Dziga (1985a). *On the Significance of Newsreel*. MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov* (p. 32). Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.

VERTOV, Dziga (1985b). *The Birth of Kino-eye*. MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov* (pp. 40-42). Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.

WOLLEN, Peter (1975). *The Two Avant-Gardes*. SIMPSON, Philip, UTTERSON, Andrew y SHEPHERDSON, K. J. (eds.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 127-137). London y New York: Routledge.

XAVIER, Ismail (2007). *Sertão Mar : Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac Naify.

RAQUEL SCHEFER

Investigadora, cineasta y programadora, Raquel Schefer es doctora en Estudios de Cine y Audiovisual por la Sorbonne Nouvelle – Université Paris 3, con una tesis sobre el cine revolucionario mozambiqueño. Es autora del libro *El Autorretrato en el Documental*, publicado en Argentina en

2008, así como de capítulos de libro y artículos publicados en numerosos países. Actualmente es profesora asistente en la Université Grenoble Alpes y coeditora de la revista de teoría e historia del cine *La Furia Umana*.

raquelschefer@gmail.com

ImagiNación

ImagiNation

José Carlos Avellar

RESUMEN

En este texto escrito en 2004, José Carlos Avellar explora el surgimiento del Cinema Novo en los años sesenta y su herencia en filmes brasileños de los noventa, particularmente *La ostra y el viento* (Walter Lima Jr., 1996) y *Estación central de Brasil* (Walter Salles, 1998). Lo hace considerando la metáfora habla/escritura, para sugerir que el movimiento tuvo la espontaneidad creadora de la oralidad; la búsqueda de una identidad cinematográfica, en relación con la cultura nacional, el Nuevo Cine Latinoamericano y el cine de Europa y los Estados Unidos, y, finalmente, la actitud del espectador ante las imágenes, que, para el autor, no puede sacrificar nunca su capacidad de imaginar.

PALABRAS CLAVE

Cinema Novo, Nuevo Cine Latinoamericano, *La ostra y el viento*, *Estación central del Brasil*, cine brasileño, escritura cinematográfica, espectador, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Walter Lima Jr.

ABSTRACT

In this piece written in 2004, José Carlos Avellar explores the emergence of Cinema Novo in the '60s and its legacy for Brazilian films in the '90s, especially *The Oyster and the Wind* (Walter Lima Jr., 1996) and *Central Station* (Walter Salles, 1998). To that end, the author considers the metaphor of speech/writing to suggest that the movement possessed the creative spontaneity of oral language; the search for a cinematographic identity, in relation to the national culture, the New Latin American Cinema and European and US cinema; and, finally, the attitude of the spectator when faced with images which, according to him, should never undermine his ability to imagine.

KEYWORDS

Cinema Novo, New Latin American Cinema, *The Oyster and the Wind*, *Central Station*, brazilian cinema, cinematographic writing, spectator, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Walter Lima Jr.

Este texto fue escrito por José Carlos Avellar (1936-2016) para la exposición y seminario *Tudo é Brasil*, organizada por Lauro Cavalcanti y realizada por el Paço Imperial y el Instituto Itaú Cultural en Rio de Janeiro, de agosto a octubre de 2004, y São Paulo, de noviembre de 2004 a febrero de 2005. La versión original en portugués se encuentra en su página web www.escrevercinema.com.

1.

Imaginemos algo que sea al mismo tiempo ostra y viento. La concha, el caparazón, lo inmóvil, lo cerrado y también lo abierto en todas direcciones, lo que no tiene forma ni cuerpo, lo que es solo movimiento. Veamos el título de la película de Walter Lima Jr., *La ostra y el viento* (*A Ostra e o Vento*, 1996), como si se quisiera referir no solo a los personajes, al entendimiento entre Marcela y Saulo (ella la ostra, él el viento) o al desentendimiento entre José y Marcela (él la ostra, ella el viento), sino como una imagen que sugiere al espectador un modo de ver la película (o, en un sentido más amplio, una manera de ver toda y cualquier película). Pensemos el título como el soplo primero para la construcción de esta película, la idea que organiza la historia y el modo de narrarla; y también como expresión de una inmovilidad toda ella movimiento: la especial relación entre el espectador y la película en el instante de la proyección. No el cine en el momento en el que el espectador prosigue y reinventa en la imaginación lo que ha visto en la proyección, sino el cine en el instante en el que es solo imagen ante los ojos. La relación entre la película y el espectador en el instante de la proyección es un abierto/cerrado, un movimiento/inmóvil. La película (que pasa abierta como aire en movimiento, sopla en todas direcciones en lo cerrado de la pantalla) es ostra y viento. El espectador (que, parado en la sala de proyección como una concha dentro de otra, mueve la imaginación en todas direcciones) es viento y ostra.

2.

Imaginemos el cine brasileño de la década de 1960, no exclusivamente pero especialmente el Cinema Novo, como un equivalente del *habla*. A partir de ahí tal vez sea posible pensar el cine brasileño de hoy como un equivalente de la *escritura*, como un modo de escribir el modo de hablar de los años sesenta. Imaginemos todavía las películas brasileñas de la década de 1960 como un habla personal, autoral, como resultado de lo que podríamos llamar *un cine de realizador*. A partir de ahí tal vez sea posible pensar el cine hecho antes del Cinema Novo como *un cine de espectador*, como una tentativa de imitar el modo de escribir del Hollywood de entonces; y pensar un *cine de espectador* y un *cine de realizador* como impulsos básicos no de la idea sino de la práctica de cine; en particular de la

práctica de cine en grupos sociales sometidos a la colonización –política, económica o cultural–. La colonización puede haber sido la violencia que una nación impone a otra o que, dentro de un mismo país, una parcela de la sociedad impone a otra; el colonizador puede haber enviado tropas o solo películas, no importa; cuando un grupo económica y materialmente más fuerte impone a otro, por medio de cualquier presión, la inhibición que impide la libre invención y condiciona a las personas a comportarse como espectadores, todos se vuelven más ostra que viento –y no solo como espectadores de una película–.

3.

Tal vez, al realizar *Limite* (1930), Mário Peixoto buscara dialogar con parte de la vanguardia fotográfica europea de finales de la década de 1920, Moholy-Nagy, Kertész, Burchartz, Man Ray, Hausmann, Renger-Patzsch, Rodtchenko. Tal vez, al realizar *Ganga bruta* (1933), Humberto Mauro buscara dialogar con otra parte de la vanguardia fotográfica europea, Cartier-Bresson, Augusto Sander, Alfred Stieglitz; diálogo directo y consciente o intermediado por cualquier otra imagen, de revista impresa o cine, influenciada por ellos, porque tal vez Peixoto y Mauro estuviesen efectivamente en diálogo con la creencia general de que el cine nos hace ver más y mejor. Vertov hablaba entonces de la posibilidad de «volver visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de ver sin fronteras y sin distancias»; Grierson hablaba entonces de la posibilidad de «observar y seleccionar instantes de la propia vida para crear un arte nuevo». Mauro, en diálogo con Grierson, busca llevar al brasileño a verse mejor en la pantalla, llevar al cine «nuestro ambiente, la tierra, el pueblo, Brasil tal como es». Peixoto, en diálogo con Vertov, busca mostrar que el cine nos lleva a ver menos y peor, vuelve invisible lo visible –y ahí reside su fuerza–. Lo que se ve se muestra solo para establecer una tensión con lo que no se ve. El cine tapa, esconde, corta, comienza de hecho con un corte, como si la voz de mando usada para interrumpir el plano, «¡corta!», indicase el inicio de todo. Tal vez sea posible que nos fotografiemos como parte (y no como un todo), una fotografía antes del digital y que, ante los ojos, extienda por un tiempo infinito el proceso de revelado, el papel fotográfico en el revelador, la imagen se forma y al mismo tiempo se modifica por pequeñas entradas de luz. Tal vez así nos revelemos tal como observó Walter Lima Jr. en una declaración para el primer número de la revista *Cinemas* (septiembre/octubre de 1996):

«es significativo que haya dentro del cine brasileño dos títulos que sean arquetipos tan claros de nuestra investigación, que son *Limite* y *Ganga bruta*. Algo que tienes que refinar y algo que determina tu espacio, sugiriendo al mismo tiempo que existe más allá de él. Eso es extraño, pero de cierta forma crea un parámetro.» (MATTOS et al., 1996)

4.

Imaginemos que la cuestión pueda ser pensada al mismo tiempo como ostra (todo es Brasil) y viento (Brasil es todo).

5.

Imaginemos que no todo lo que es nuestro nos pertenezca y que no nos guste poseer parte de lo que es nuestro. Como observa Nelson Pereira dos Santos, en la conversación con Maria Rita Galvão sobre la Vera Cruz (1981): «Queríamos un cine que reflejase la realidad brasileña, como si fuese posible un cine hecho aquí que no reflejase, que no se relacionase con la realidad que le dio origen. Como si la propia Vera Cruz no fuera el reflejo de mil cosas». Una frase de Zavattini (como dijo Nelson: «nosotros no nos apoyábamos propiamente en su sistema de ideas, eran más bien frases»): «el cine tiene que buscar la verdad, la poesía viene después». Una imagen de Eisenstein (como dijo Leon Hirszman: «¡vi el *Potemkin* y me volví loco! Pensé que estaba ante el renacimiento, ¿sabes?»). Recordemos: *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos; *Pedreira de São Diogo* (1962) de Hirszman. Imaginemos: Zavattini y Eisenstein como la samba, la prontitud y otras *bossas*. La Vera Cruz, ¿cosa nuestra?¹

6.

Imaginemos que las películas brasileñas, por encima de las historias contadas en cada una de ellas, digan todas ellas que tenemos de nosotros mismos una visión fragmentada. Tal vez el cine, tal vez incluso el país como un todo, viva un proceso parecido a aquel que en el documental *O Fío da Memória* (1991) Eduardo Coutinho presenta como condición impuesta a la cultura negra: con la abolición el negro, analfabeto, desaculturado, sin ciudadanía y sin familia, tuvo que luchar contra la desagregación y reunir los fragmentos de su identidad y construir «Brasil según nosotros mismo²», como anota en su diario Gabriel Joaquim dos Santos. Él vivió en el municipio de São Pedro d'Aldeia, a menos de 200 kilómetros de Rio de Janeiro, donde construyó su casa, la Casa da Flor, con parches de todo aquello recogido en la basura –pedazos de vidrio, baldosas rotas, trozos de ladrillo, piedra o madera– y anotó regularmente en una serie de cuadernos fragmentos de la vida brasileña desde que aprendió a leer, a los 34 años, en 1926, hasta su muerte, a los 92 años, en 1985. Imaginemos que las

películas brasileñas narran sus historias con ojos parecidos a los de Gabriel, empeñados en construir una casa, un lugar, un país.

7.

Imaginemos un espectador extranjero. Extranjero no porque ocasionalmente se encuentre fuera del país en el que nació, sino porque es extranjero como condición; o porque sobrevive fuera del espacio en el que podría realizarse; o porque las condiciones de recepción de un informativo, de una telenovela o de una película en la televisión hicieron de él un observador desatento, y todo el tiempo extranjero respecto a la imagen que tiene delante. Cuando, a lo largo de la aventura narrada en *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles y Daniela Thomas, la brasileña Alex, que ha emigrado de Brasil a Portugal, vende su pasaporte (hoy en día un pasaporte brasileño, dice el comprador, no vale nada), o cuando dice que siente pena por los portugueses (porque después del gran esfuerzo para atravesar el océano acabaron descubriendo Brasil), cuando actúa y habla así Alex no solo se comporta coherentemente con el contexto de la historia que la película nos cuenta. También, y principalmente, expresa en un gesto dramático el sentimiento que se apoderó de jóvenes de la clase media brasileña a comienzos de la década de los 90. La aventura en la pantalla vive en otra dimensión lo que los espectadores vivieron de verdad: la sensación de pertenecer a un país que no funciona, de no tener raíces ni identidad, de vivir su tierra como una tierra extranjera, de sobrevivir (recordemos dos imágenes de la película) como una nave embarrancada en un banco de arena, como un coche disparado para cruzar la frontera.

8.

Imaginemos que pensar el arte como expresión de una realidad concreta signifique pensar al mismo tiempo la realidad como una expresión del arte, o, para no exagerar en la imaginación, pensar el arte como posibilidad de anticiparse a un hecho concreto y expresar una realidad que todavía no exista.

9.

Imaginemos que Joaquim Pedro de Andrade al decir, en 1966, en declaraciones para *O processo do Cinema Novo de Alex Viany* (2001), que «hay siempre una capa de

1. El autor hace referencia aquí al conocido tema de samba de Noel Rosa «São Coisas Nossas», cuyo estribillo dice: «O samba, a prontidão / e outras bossas, / são nossas coisas, / são coisas nossas!». La traducción española sería: «La samba, la prontitud / y otras *bossas*, / son nuestras cosas, / ¡son cosas

nuestras!» *Bossa* es un término de difícil traducción en este contexto, ya que aglutina significados de ornamento arquitectónico convexo, vocación o talento, movimiento del cuerpo al andar y modo de hacer las cosas.

2. Discordancia gramatical en el original: «nós próprio».

interpenetración, de comunicación, entre la inteligencia de los países más desarrollados y la nuestra, la de los países menos desarrollados», estuviese no precisamente en busca de un diálogo con la vanguardia europea o norteamericana sino más exactamente con la expresión latinoamericana de entonces. Con Solanas, «los países subdesarrollados son víctimas de un neocolonialismo donde la estandarización de modelos culturales sustituye a ejércitos de ocupación»; con Glauber, «un cine de economía subdesarrollada no tendrá que ser culturalmente subdesarrollado»; con Nelson Pereira dos Santos, «lo que proponemos es un cine libre de las limitaciones del estudio, un cine de las calles, en contacto directo con el pueblo y sus problemas». Joaquim, al decir que nadie deja «de recibir información de la vanguardia cultural del mundo entero» y de ser, «evidentemente, alcanzado por esa información», da continuidad a la discusión que se hacía entonces: ¿cómo rechazar «valores y procesos directamente importados y sin una vinculación más verdadera con nuestra realidad»? ¿cómo «encontrar los procesos legítimamente brasileños»? Joaquim recuerda la tentativa de una toma de posición en relación a ese problema en la Semana de Arte Moderno y dice: «saldríamos ganando si volviésemos a analizar el movimiento del 22 en relación a lo que ocurre actualmente».

10.

Tal vez, plano cerrado (como ostra) sobre *O Cangaceiro* (1953), las afirmaciones radicales (más que viento, ventolera) de Lima Barreto y de Glauber podrían leerse como una sugestión de que la solución para lo nuestro se encuentra en lo nuestro, en Brasil hecho por nosotros mismo³, («quien piense de forma distinta es burro y antipatriota»), y que el problema para lo nuestro se encuentra en la dificultad de localizar dónde está lo nuestro («¿Quién somos? ¿Qué cine es el nuestro?»). En una carta escrita en 1954 para *O Estado de São Paulo* (citada por Alex Viany en *Introdução ao cinema brasileiro*, 1959) Lima Barreto dice que «si admitimos que debe haber y acontecer una contribución brasileña al cine-arte internacional es más bien en el contenido de las películas que en la forma técnica exterior. En el caso del cine brasileño y en defensa de nuestra cultura, debe importar y valer más la representación que la presentación. Generalmente, los asnos en cine, los bobos del arte cinematográfico, se quedan boquiabiertos ante una fotografía límpida, un sonido audible, un montaje mínimamente extraño, una angulación *à la russe*. Lo que se encuentra detrás de todo esto –la esencia, el propósito verdadero de la película, el mensaje, la intención filmológica–

es algo que no interesa a esa gente, que no ve, ni sospecha de su existencia. La técnica de presentación, el aspecto exterior del cine, el continente de lo filmológico, la fotografía en blanco y negro o color, el sonido estereofónico o no, los decorados suntuosos o solo ajustados a la acción, el cinemascopio, la tercera dimensión, la vistavisión, los trucos a veces milagrosos, el maquillaje, los movimientos de cámara estafalarios: todo eso prácticamente ya se ha llevado a las últimas consecuencias en el cine de los gringos. Y, mientras no descubramos, para expresarlos, nuestros temas, dentro de lo propio, de lo nuestro, del concepto estético-filmico-cinematográfico eminentemente aldeano-rural-mestizo-campesino-rústico⁴, como querría Mário de Andrade y quieren los escasos hombres de cultura de Brasil, no encontraremos la forma audiovisual de generalizar, de diseminar nuestra cultura –incipiente, sí, pero auténtica, verdadera, irrefutable–. Quien piense de forma distinta es burro y antipatriota».

Tal vez se pueda decir que al discutir *O Cangaceiro en Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), movido por la idea de *Dios y el diablo en la tierra del sol (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964)*, que empezaba a filmar en aquel instante, Glauber vio a Lima Barreto al mismo tiempo como «ateo y católico, patriota y reaccionario, progresista y desarrollista, ni derecha ni izquierda», «un parnasiano armado de mucha información pésimamente interpretada»; como el director de una película dirigida a un espectador «educado en la mitología idealista del *western*» y que no sitúa «el *cangaço*, como fenómeno de rebeldía místico-anárquica surgido del sistema latifundista nordestino, agravado por las sequías». Para Glauber, Lima, «sin haber entendido la novela de *cangaço* y sin haber interpretado el sentido de las novelas populares nordestinas», hizo «un drama de aventuras convencional y psicológicamente primario», una «epopeya a ritmo de corrido mexicano». No obstante, por detrás del radical desacuerdo, los dos textos parecen concordar en que la contribución brasileña al cine estaría «más en el contenido de las películas que en la forma técnica exterior» (como dice Lima Barreto en su carta) porque «una habilidad técnica no puede ser el apoyo de una expresión como el cine» (como dice Glauber en su *Revisão*).

11.

Imaginemos que el espectador que contempla una obra está ante el producto de un proceso que ha partido de un acto de contemplación de la realidad objetiva, como propone Tomás

3. Ver nota 2.

4. El original usa una serie de términos eminentemente brasileños de difícil traducción: «matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo».

Gutiérrez Alea en su *Dialéctica del espectador* (1982); que una obra se dirige no exclusivamente pero prioritariamente a un espectador privilegiado, y que busca iluminarse a partir del diálogo con este otro; si así es, podemos suponer que en una determinada etapa del proceso de invención de una obra, el realizador, como espectador en el acto de contemplación, privilegie una determinada obra como el fragmento de la realidad objetiva que iluminará su creación; la cuestión no se encuentra, por lo tanto, en la relación con el otro sino en la elección de su otro. Imaginemos, todavía, como sugiere Hélio Oiticica en *Situações da vanguarda no Brasil* (1966), que «el objeto de arte es una cuestión superada, una fase que ha pasado», y que el artista debe «buscar un modo de dar al individuo la posibilidad de experimentar la creación, de dejar de ser espectador para ser participante». Imaginemos el arte como lo que transforma al espectador en creador, invitación a la creación como propusieron Fernando Solanas y Octavio Getino en *La hora de los hornos* (1968). La película recuerda lo que dijo Frantz Fanon en 1961 en *Los condenados de la tierra: (en la lucha contra el colonialismo nadie puede escabullirse)* todo espectador es un cobarde o un traidor. La invitación a pensar como Alea (con Marx en la memoria: *la producción de una obra de arte no elabora solo un objeto para un sujeto sino también un sujeto para un objeto*): realizador y espectador es todo lo mismo.

12.

Imaginemos que la cuestión resumida en cierta ocasión por Glauber en dos interrogaciones pegadas la una a la otra –¿Quién somos? ¿Qué cine es el nuestro?– sea no la pregunta sino la respuesta. Imaginemos que somos pregunta.

13.

Imaginemos una expresión no articulada tal como un discurso se articula por escrito: así son las primeras imágenes, temblorosas y hechas casi solo de blanco, de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Planos largos, casi vacíos, blanco sobre blanco, la cámara en mano del operador anda al lado de la familia de emigrantes; las imágenes surgen en la pantalla como si fueran un pensamiento en construcción, pensado en voz alta, una correspondencia visual del habla: de la pronunciación más acentuada de una palabra y del sonido medio tragado de otra en medio de la frase; del gesto que acompaña al habla y completa el sentido de lo que se ha dicho solo a medias y de la puntuación a veces irregular, de las pausas que marcan la búsqueda de la expresión correcta. En fin, el blanco intenso y el temblor de la imagen se pueden tomar como correspondencias de todo lo que parece imperfección cuando la lengua hablada se compara a la lengua escrita. Imaginemos más, un habla apenas organizada

como lengua, fenómeno esencial, rudimentario, expresión en estado puro, del todo inarticulada: así son las imágenes de *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber, aquellas en las que la cámara sube, como de rodillas, junto a los beatos de Sebastião, las piedras del Monte Santo; aquellas otras en las que gira en torno a Corisco o corre junto a Antônio das Mortes. Ni una lengua extranjera y desconocida ni una desarticulación provocada por el mal uso de la lengua: aquí se habla como si no existiese todavía lengua alguna, como si todo estuviera por inventar, como si un nuevo modo de sentir y pensar el mundo se estuviera inventando en aquel instante, como si ahí hubiera una palabra nunca dicha antes. Para simplificar la cuestión: pensemos la lengua como un cine resultante del montaje de dos planos muy distintos entre sí, a veces aparentemente en conflicto pero en realidad complementarios: el habla y la escritura; el primero, natural y abierto como el plano de un documental; el segundo, disciplinado y construido como el plano de una película de ficción. Pensemos el cine de la década de 1960 como equivalente al habla no porque intentase interpretar visualmente el modo de hablar de los brasileños, no porque intentase una operación parecida a aquella realizada cuando una película se apoya en la escritura para estructurar su narrativa; en los años sesenta el cine fue más *habla* que *escritura* porque se expresó con lo directo y lo solo parcialmente articulado de la lengua hablada; porque se expresó incluso con equivalentes de la (digámoslo así) palabra antes de la palabra, con equivalentes de aquel instante en el que, para expresar cualquier cosa que todavía no ha ganado nombre, existe solo una interjección, un grito, un gruñido, un gesto mudo, el habla más sentimiento que razón. Imaginemos: la realidad era entonces sentida como cine *in natura*. La vida entera «en su conjunto de acciones es un cine natural y vivo: y en esto ella es lingüísticamente el equivalente de la lengua hablada». Con la memoria y los sueños como «esquemas primordiales», el cine es el «momento escrito de esta lengua natural y total, que es la acción de los hombres en la realidad». El cine como *la* lengua escrita de la realidad, imaginaba entonces Pasolini. En diálogo con este modo de sentir la realidad como un cine *in natura*, el Cinema Novo se imaginaba como lengua hablada, natural y total, acción en la realidad, casi como si en la pantalla no existiese película alguna, la representación como una re-presentación/reinvención de la realidad, como lenguaje primero. Efectivamente, primero: pensamiento en articulación, pensamiento en el desierto, en la frontera, en el instante entre lo todavía no-consciente, lo todavía no-presente, y la posibilidad de ganar forma y expresión.

14.

Imaginemos que hacer cine entre nosotros sea como dictar una carta para la Dora de *Estación central de Brasil* (*Central do*

Brasil, Walter Salles, 1998): son pocas las posibilidades de que la carta se lleve a correos y llegue al destinatario. Y son mínimas las posibilidades de que Dora, aunque se decida a tomar la improbable decisión de llevar la carta a correos, encuentre carteros interesados en distribuir correspondencia nacional. Para los carteros de cine, la carta es también la que viene del exterior, escrita en otra lengua y con otro sello. Imaginemos que la libre imaginación cinematográfica se pueda confundir a veces con el trabajo de doblaje que pone diálogos en portugués a películas extranjeras, tal como es dibujado en *Dias Melhores Virão* (1990), de Carlos Diegues, en la que la morena dobladora brasileña ve a la rubia actriz americana con su voz en la televisión y comenta: «¡mira, yo en la televisión!».

15.

Imaginemos lo que Nelson Pereira dos Santos dijo una vez para resumir el sentimiento que impulsaba a su generación a mediados de los años 50 –«No era simplemente cine lo que nosotros queríamos, era cine brasileño»– como una expresión dirigida menos al cine extranjero que a las películas que hacíamos entonces, adaptaciones de tendencias extranjeras. Él explica en declaraciones a Maria Rita Galvão para *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* lo que entonces se debatía: «Se procuraba copiar el cine internacional en la estructura dramática, en el lenguaje, en la temática, en todo [...] por ejemplo, el negro no aparecía en las películas salvo en papeles determinados, estereotipados para negros, como Ruth de Souza, que era siempre la criada. Eso era un prejuicio, era el negro percibido desde el punto de vista del blanco, burgués, era una característica del cine americano transportada al cine brasileño. Allá negros y blancos vivían en mundos estancos, aquí no, la interrelación era mucho mayor, a pesar de sus prejuicios, y había también mucho mulato emblanquecido circulando por el mundo de los blancos. Pero no en las películas. El propio tipo de los actores era americanizado, las chicas maquilladas a la americana, un montón de actores con el pelo teñido de tonos más claros, el tipo de comportamiento tan poco nuestro, artificial para nosotros, aunque fuera –yo creo que lo era– natural en las películas americanas. Etc. El propio uso de la lengua portuguesa en el cine paulista no tenía sentido, era totalmente falso; había un prejuicio respecto a poner en las películas la lengua hablada corriente, equivocada, que es de hecho la nuestra. Nosotros hablamos mal muchas veces, yo hablo mal, tú hablas mal, y los dos tenemos formación superior... Pero, si es así como la gente habla, ¿por qué está mal?» Una cosa estaba clara: «el cine existente no expresaba nuestra realidad, no tenía representatividad cultural». Para que la tuviese, era necesario «crear una forma propia de expresión, no usar una preexistente, como hacía la Vera Cruz».

16.

Tal vez Júlio Bressane, al reiterar en la década de 1990 (poco antes de su *Miramar* [1997]) que el cine «es un organismo intelectual demasiado sensible, no solo sensible, sino demasiado sensible» y que este demasiado «empuja, fuerza el cine a buscar sus límites», a hacer «frontera con todas las artes y con casi todas las ciencias», Bressane con esta afirmación parece proseguir y ampliar lo que Mário de Andrade dijo en la década de los veinte (poco antes de su «novela cinematográfica», *Amar, verbo intransitivo* [1927]): el cine, por ser arte impura, es «el ¡eureka! de las artes puras». Impureza, mezcla, multiplicidad de lenguajes, el arte sentido como el proceso de montaje de variados y distintos materiales e influencias. Tal vez una influencia parecida a la ejercida por el cine en las artes puras a comienzos del siglo XX la tenga ahora la televisión sobre el cine. Al mezclar, con una impureza todavía mayor, lecciones del teatro, de la música, de la literatura y del propio cine, la televisión ha desarrollado una forma de comunicación que lleva al espectador a comportarse de manera desatenta ante la imagen para atender a los intereses de ella, televisión, y de él, espectador: Ella busca fragmentar y repetir lo que muestra para volver la conversación más fácil de seguir; él busca ver la televisión al mismo tiempo en que ve y hace cualquier otra cosa, libre de la atención concentrada, exclusiva, que acostumbra a dedicar a la pantalla de cine. Tal como un día, ante el cinematógrafo de los hermanos Lumière, para escapar del tren de La Ciotat que amenazaba con saltar de la pantalla hacia dentro de la sala, el espectador cerró los ojos, giró el rostro, esbozó un gesto de fuga, hoy no importa qué pesadilla amenace con saltar de la televisión hacia dentro de casa, él mantiene los ojos muy abiertos pero no fija la atención en ninguna parte. Procura defenderse de lo que ve sin dejar de ver. Con la televisión en la sala, estar en casa es al mismo tiempo estar fuera de casa, en un lugar/otro, donde es posible comportarse como la Nininha de *A Terceira Margem do Rio* (1995), de Nelson Pereira dos Santos: para atender a un deseo de la abuela, la niña mete la mano dentro de la imagen y trae hacia la sala los bombones del anuncio en la televisión. La casa como este lugar otro, tierra de nadie, en absoluto realidad, la imagen, ella también, de vez en cuando extiende la mano hacia fuera del televisor para coger algo. Ante la televisión el espectador puede repetirse a sí mismo lo que el portugués Pedro dice al brasileño Paco recién llegado a Lisboa en *Terra Estrangeira*: «Esto de aquí no es sitio para encontrarse con nadie. Es el lugar ideal para perder a alguien, o para perderse a sí mismo».

17.

Imaginemos que antes de la década de 1960 intentáramos escribir antes de hablar, como si una lengua pudiera nacer primero como escritura para solo a continuación surgir como

habla; o que buscásemos escribir el cine que se hablaba en Hollywood. *Vidas Secas* y *Dios y el diablo en la tierra del sol* surgen en un momento en el que se hacía cine como ilustración de una idea pensada antes de la imagen, pensada por escrito –y de vez en cuando pensada por otro, pensada fuera, donde, según parecía, se pensaba mejor–. Imaginemos que el cine entonces fuera pensado como un modo de coordinar una limitada posibilidad de componer imágenes (*close-up*, primer plano, plano general, picado, contrapicado, campo y contracampo, panorámicas, *travellings*, *tilts*): la imagen hecha con la cámara en mano (al mismo tiempo todos esos encuadres y ninguno de ellos) y las improvisaciones durante las filmaciones surgieron pronto como las marcas más fuertes de nuestras películas en la década de 1960. En realidad filmar así, revelando más la presencia nerviosa de la cámara que la escena propiamente dicha, fue una intervención creativa para volver el habla cinematográfica más compleja. *Tierra en trance* (*Terra em Transe*, 1967), de Glauber, es un buen ejemplo: la escena se improvisa no porque no hubiese sido convenientemente pensada antes en el guion, sino porque continuaba siendo pensada en la filmación; la imagen temblaba no por una falta o la menor habilidad del operador, sino porque entonces la realidad se discutía así, discurso nervioso y tembloroso. Entonces el cine pensaba el guion como un desafío a la filmación, la filmación como un desafío al montaje y la película como un todo como un desafío a la mirada. El cine se pensaba como expresión al mismo tiempo acabada, lista, en la pantalla, e inacabada, parte de un proceso que no se agota en la proyección: provocador de imágenes, copia de trabajo, copión para que el espectador limpie y ponga en orden en la imaginación.

18.

Imaginemos que la cuestión pueda ser pensada al mismo tiempo como ostra (Brasil es todo) y viento (todo es Brasil).

19.

Imaginemos una imagen interesada no simplemente en revelar al que mira sino también su modo de mirar; veamos, por ejemplo, la historia de la profesora jubilada que para ganarse la vida escribe cartas para personas que no saben leer, como si ella fuese una metáfora del proceso de renacimiento del cine brasileño después de la paralización impuesta entre 1990 y 1993 por la corrupción del Gobierno Collor. *Estación central de Brasil* no fue pensada para componer tal metáfora, pero puede

también (después de entenderla en lo que le es esencial) verse así, como la historia del renacimiento de la mirada: podíamos de nuevo contar historias en una lengua que nos es común y propia, redescubrir el país, descubrirnos como parte de un determinado espacio y tiempo. La película pasa por paisajes y personajes que marcaron el cine hablado de la década de los sesenta –el Nordeste, el *sertão*, los emigrantes, los peregrinos, el trabajador común de la periferia de las grandes ciudades–; efectúa en sentido contrario la migración de los personajes de *Vidas Secas*, acompaña la trayectoria de una mujer que vive un proceso de *resensibilización*. La expresión usada por Walter Salles define la experiencia de Dora y por extensión la del cine brasileño en los últimos años. Las películas y los espectadores, el cine como un todo, ha pasado por un proceso de *resensibilización*. Este proceso es de cierto modo un reencuentro con el padre (el viejo Cinema Novo, y a través de él un reencuentro con todo aquello con lo que dialogó) y con el país. Es la comprensión del país en una imagen que tiene un poco del padre protector y castrador de *La ostra y el viento*, pasa por el autoritario impotente que toma posesión paterna de los hijos que no son de él en *Yo, tú, ellos* (*Eu, Tú, Eles*, 2000) de Andrucha Waddington; por la insensibilidad del padre que interna al hijo en un hospicio para librarse de la vergüenza de verlo drogado en *Bicho de Sete Cabeças* (2001) de Laís Bodanzky; por la figura trágica del padre de Tonho y de Pacu en *Detrás del sol* (*Abril Despedaçado*, 2001) de Walter Salles; y por la ausencia del padre de Branquinha y de Japa en *Como Nascem os Anjos* (1996) de Murilo Salles; y por la ausencia del padre de *Estación central de Brasil*.

El reencuentro con el padre/país⁵ se hace con toda la ambigüedad y la tragicidad que la historia de Dora y Josué confiere a la imagen del padre, al mismo tiempo la figura que Josué admira sin conocer, que Moisés desprecia por haberse destruido en la bebida y que Isaías espera ver de vuelta a casa, a la familia, al trabajo con la madera; es el borracho grosero e insensible, Dora no lo olvida, que abandonó a la familia, que un día intentó conquistar a la propia hija al encontrarla en la calle y no reconocerla; es también el maquinista cariñoso, Dora acaba recordando, que un día dejó que la hija, entonces una niña, condujera el tren en el que trabajaba. El reencuentro es también la recuperación de un modo de mirar empeñado en inventar el país a través del cine –o viceversa, porque la invención de uno sería la invención del otro: crear una imagen capaz de expresar el país sería crear el cine y después el país a su imagen y semejanza, imagen nación–.

5. Juego de palabras en el original: «pai/país».

20.

Imaginemos que la cuestión pueda ser pensada con Marcela (¿la ostra?), que el padre opresor mantiene presa en la isla, como hermana de Josué (¿el viento?), que recorre el país del Sudeste al Nordeste en busca del padre que no conoce.

21.

Imaginemos que lo nuestro como solución de lo nuestro también pudiese estar más allá de nuestras fronteras. Es lo que parece proponer Alex Viany en la página de apertura de su *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), al montar un verso de Noel Rosa de 1930 («la samba, la prontitud y otras *bossas*/ son nuestras cosas, son cosas nuestras»⁶) junto a una frase de Álvaro Lins de 1956: «no nos podemos dar el lujo de ser “ciudadanos del mundo” porque todavía no somos suficientemente hombres de nuestra región y de nuestro país, es decir, hombres debidamente impregnados del sentimiento de la tierra, de la sociedad, de la cultura brasileña», ni «aspirar a una posición internacional mientras no hayamos consolidado una fuerte situación nacional. Esto tanto en arte como en política». Y todavía, en el tramo que abre la cita, subraya: «Es necesario realizar el nacionalismo en literatura y arte. Realizar una emancipación en el orden de la cultura como se habla de emancipación económica. Necesitamos pensar Brasil en términos nacionales y en términos de América, principalmente de América del Sur».

América Latina como cosa nuestra: 1959, Glauber ve en la película mexicana *Raíces* (1953) de Benito Alazraki una contribución «para el futuro del lenguaje cinematográfico en México, en los países latinos y principalmente en Argentina y Brasil»; 1961, desde Salvador, incluso antes de acabar *Barravento* (1962), Glauber propone en una carta a Alfredo Guevara del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos un encuentro internacional de cineastas independientes de América Latina con exhibición de películas y discusiones de los problemas comunes; 1967, en Viña del Mar, en Chile, se realiza el primer encuentro de cineastas de América Latina; arte impura y contradictoria, la que por demasiado sensible hace frontera con todo, el cine comenzaba a proponer una imagen nación, una extensión de lo nuestro: «la noción de América Latina supera la noción de nacionalismos». El otro, la vanguardia, el interlocutor, lo nuestro hecho por nosotros mismo⁷ estaba aquí mismo o aquí al lado.

6. Ver nota 1.

22.

Tal vez con las mismas palabras, las mismas afirmaciones, e incluso influencias de las mismas películas y textos para la invención de un cine brasileño, los directores se refirieran a cosas distintas a comienzos de la década de 1950 (¿podríamos decir que entonces se buscaba una fórmula?) y a comienzos de la década de 1960 (¿podríamos decir que entonces se buscaba un proceso?). La fusión del expresionismo alemán (la luz intensa privilegia un punto de la escena) con el Neorrealismo italiano (la luz suavemente esparcida por toda la escena) de *O Cangaceiro* de Lima Barreto o *El pagador de promesas* (*O Pagador de Promessas*, 1962) de Anselmo Duarte. La fusión de la imagen neorealista hecha en escenarios naturales con el paisaje de Rio, en *Agulha no Palheiro* (1952) de Alex Viany y *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, y con la de São Paulo en *O Grande Momento*. Tal vez sea posible ver en estas fusiones el comienzo de una nueva relación en la que el cine extranjero dejaba de ser un modelo y pasaba a ser un interlocutor. Una despedida de las parodias (un ejemplo: *Nem Sansão nem Dalila* [1954] de Carlos Manga en lugar de *Sansón y Dalila* [*Samson and Delilah*, 1949] de Cecil B. De Mille). Una despedida de las imitaciones de estilo y géneros europeos o norteamericanos (un ejemplo: *O Ébrio* de Gilda de Abreu [1946] en lugar de *Días sin huella* [*The Lost Weekend*, 1945] de Billy Wilder. Otros: Walter Hugo Khoury, *O Estranho Encontro* [1958], en lugar de Bergman; Rubem Biáfora, *Ravina* [1959], en lugar de Wyler). Un interlocutor: del mismo modo que, en 1969, en un seminario abierto e informal con la participación de Hirszman, Joaquim, Escorel, Sarno y David Neves, entre otros, Glauber reinventó Eisenstein por medio de la lectura y de la discusión de su trabajo teórico.

23.

Imaginemos: tal vez no imaginemos tanto como debiéramos. En lo que la revista *Time* anotó el 26 de abril de 1999 al anunciar el lanzamiento de *Star Wars: Episodio I – La amenaza fantasma* (*Star Wars: Episode 1 – The Phantom Menace*), de George Lucas, se encuentra, más que una amenaza, un peligro real e inmediato: hoy, todo aquello que se puede soñar, la tecnología digital puede realizarlo en el cine: «if you can dream it, you can see it». Algo no va bien en los sueños cuando soñamos solo lo que pronto se puede realizar. Al afirmar la tecnología por encima de la capacidad de soñar, la revista solo repite el principal reclamo

7. Ver nota 2.

promocional de Hollywood, reitera la sensación común de que la tecnología piensa, imagina y realiza por nosotros. En el mundo de la expresión tecnológica, la vanguardia parece haberse quedado atrás –por eso mismo en Recife, como cuenta Cláudio Assis, durante la época universitaria él, Lírío Ferreira y otros tenían un grupo artístico llamado Vanretro, la Vanguarda Retrógrada–. Las películas producidas por la gran industria del

audiovisual, por encima de las historias que explican, reafirman que lo que cuenta realmente es la tecnología, todo lo que se podía imaginar ya fue imaginado.

En este escenario, no es difícil imaginar lo que se debe hacer: imaginemos. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de (1927). *Amar, verbo intransitivo: Idílio*. São Paulo: Casa Ed Antonio Tisi.

FANON, Frantz (1961). *Les Damnés de la Terre*. Paris: La Découverte.

GALVÃO, Maria Rita (1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Embrafilme.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

MATTOS, Carlos Alberto de, SARNO, Geraldo, BENTES, Ivana, AVELLAR, José Carlos (1996) *Walter Lima Junior: reinventar a luz, com alguma originalidade*. *Cinemais*, Vol. 1, Septiembre-October 1996, pp. 7-30.

OITICICA, Hélio (1966). *Situação da Vanguarda no Brasil*. FIGUEIREDO, Luciano, PAPE, Lygia, SALOMÃO, Waly (orgs.) (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

PASOLINI, Pier Paolo (1995) *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.

ROCHA, Glauber (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

VIANY, Alex (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

VIANY, Alex (2001). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

JOSÉ CARLOS AVELLAR

José Carlos Avellar (1936-2016) fue uno de los principales teóricos del cine brasileño y latinoamericano. Crítico del diario *Jornal do Brasil* durante más de veinte años, escribió libros de referencia como *O Cinema Dilacerado* (1986), *A ponte clandestina – Teorias de cinema na América Latina* (1995), *Glauber Rocha* (2002) y *O chão da palavra: Cinema e literatura*

no Brasil (2007). A lo largo de su vida también ocupó distintos cargos en instituciones vinculadas al cine, como director de la Cinemateca del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (1991-1992), director-presidente de RioFilme (1994-2000), presidente del consejo del Programa Petrobrás Cultural (2001-2009) y vicepresidente de FIPRESCI (1986-1995).

TEN BRINK, Joram y OPPENHEIMER, Joshua (eds.) *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*

Wallflower Press, New York, 2012, 330 pp.

Bruno Hachero Hernández

«Cinema has long shaped not only how political violence, from torture to warfare to genocide, is perceived, but also how it is performed»

A partir de esta idea seminal, que los editores lanzan en la introducción a este *Killer Images*, es fácil ver los vínculos profundos que unen esta obra teórico-analítica con el díptico indonesio de Joshua Oppenheimer, formado por *The Act of Killing* (2012) y *The Look of Silence* (2015). Tanto la producción de ambos largometrajes como la realización de este volumen emanan del proyecto *Genocide and Genre* de la University of Westminster, que dirige el propio Joram ten Brink y propone «desarrollar metodologías cinematográficas innovadoras para explorar la memoria, las historias y las *performances* de hechos de violencia genocida». Un proyecto que se despliega en la intervención cinematográfica, pero también en la reflexión teórica que explora los vínculos entre horror, memoria y cine, en la que, amén de la doble condición académica y cinematográfica de los editores, participan teóricos y cineastas. Desde la convicción del papel fundamental del cine en estas prácticas violentas, ten Brink y Oppenheimer proponen en este volumen un acercamiento colectivo a las posibilidades, límites y preguntas que la imagen cinematográfica plantea hoy día en relación a la violencia política.

De imágenes que curan a imágenes que asesinan, la cartografía de obras analizadas en este volumen excede al cine y aborda también la imagen televisiva, la animación, el videoactivismo o la fotografía, tejiendo un corpus en el que se enmarcan diferentes posibilidades de la imagen para documentar la violencia, pero también un posible camino cinematográfico que nos lleva de Glauber Rocha, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Claude Lanzmann o Peter Watkins a diversos cineastas contemporáneos que han abordado el tema desde posiciones problemáticas e innovadoras: Harun Farocki, Avi Mograbi, Rithy Panh, Errol Morris y el propio Joshua Oppenheimer.

En el estudio que abre el volumen, Thomas Keenaan desvela cómo la imagen puede derivar en campo de acción para la violencia a partir de su propio reclamo; una cámara de TV durante la Guerra de Bosnia, podía matar. Una idea clave para entender el cine de Avi Mograbi en los *checkpoints* israelíes, o la resistencia videográfica de colectivos como Burma VJ o del artista chino Ai Wei Wei, por nombrar un ejemplo no tratado en el libro. Ante ello, el uso de imágenes virtuales para el entrenamiento o tratamiento postraumático de soldados revela una doble potencialidad de la imagen para acceder al horror. Indagando en esa misma dirección a partir del estudio de los documentales sobre el genocidio nazi, Brian Winston analiza cómo la frontera de la representación que Lanzmann quiso haber delimitado en su *Shoah* (1985) queda superada por la animación como forma visual capaz de alcanzar el *ostranénie* o extrañamiento frente al horror. Por su parte, Joram ten Brink aborda el *re-enactment* en el cine como un proceso de pensamiento crítico tomado de la historiografía. Ten Brink se pregunta por las posibilidades de este método, cuyo referente cinematográfico encuentra en *La Commune (Paris, 1971)* (2000) de Peter Watkins, para acceder a un conocimiento nuevo acerca de la violencia. En las últimas intervenciones se cristalizan diversas posibilidades fílmicas afines a esta idea: Rithy Panh, el testimonio y el archivo en el genocidio camboyano; Avi Mograbi y el soldado asesino de Z32 (2008); Errol Morris y las imágenes de Abu Ghraib, y Joshua Oppenheimer que, en una reflexión junto a Michael Uwemedino, aporta el concepto de *performance arqueológica* como un método cinematográfico que trabaja a través de los gestos, rutinas y rituales del pasado para ponerlo en escena desde el presente. Un método que se despliega en un doble proceso: por un lado, la *excavación histórica*, que presupone estratos diferentes en los que poco a poco ir profundizando, y la *reconstrucción histriónica*, que añade capas de sentido desde la *performance* y la puesta en escena, y que constituye la base del dispositivo cinematográfico de *The Act of Killing*.

Con todo ello, este *Killer Images* se abre ante el lector como una reflexión plural que parte de una cuidadosa hermenéutica de las imágenes para indagar sobre nuevas posibilidades de afrontar la violencia política desde el cine. El cuerpo y la palabra son, en lo performativo, formas de escritura de lo real. Ante ello, el cine, como forma de operar desde el cuerpo y la imagen, puede ser una poderosa vía de investigación sobre el mal para restituir una memoria donde pesan demasiados silencios. Las películas de Oppenheimer son ejemplo de ello, de cómo la investigación

cinematográfica puede trasvasarse a la práctica, y de cómo el principal valor de estas páginas reside en su voluntad de abrir camino teórico a la creación cinematográfica, apuntalando las bases de todo un movimiento cinematográfico contemporáneo en torno al horror y sus prácticas, que, por el camino, parece querer reinventar el cine documental, con un pie dentro y otro más allá, donde la teoría se asoma. •

MONTIEL, Alejandro; MORAL, Javier y CANET, Fernando (coord.) *Javier Maqua: más que un cineasta. Volúmenes 1 y 2*

Shangrila Ediciones, Santander, 2016, 354 p.p. (vol. 1) y 390 p.p. (vol. 2)

Alan Salvadó Romero

Contaba el recientemente fallecido Abbas Kiarostami, en el documental de Jean-Pierre Limosin, *Verdades e ilusiones (Vérités et songes*, dentro de la serie *Cinéma, de notre temps*, 1994), que nunca se esforzó por ser cineasta ni planeó serlo. Simplemente se dejó llevar y fueron los meandros o zigzagueos de la vida quienes le acercaron o alejaron de la orilla del cine. Decía: «A mis 53 años aún no sé cuál es mi profesión. Vivimos con un oficio provisional». Pocas veces un motivo visual, como es el camino en forma de Z de Kiarostami, define e ilustra tan bien la trayectoria (y filosofía) de un cineasta que también fue poeta, fotógrafo, pedagogo audiovisual (si así podemos definir su trabajo en el Centro Kanun), entre otras cosas.

Evocamos esta imagen seminal, la del camino zigzagueante, para tratar de ilustrar: por un lado, el recorrido que plantea el díptico *Javier Maqua: más que un cineasta*, que han coordinado y compilado (en un riguroso trabajo arqueológico y de investigación) Alejandro Montiel, Javier Moral y Fernando Canet, y, por otro lado, la trayectoria (pluridisciplinar) del propio Javier Maqua, autor nacido en Madrid que dejó su formación de biólogo para transitar, desde finales de los años 60 y con una actitud de cierta militancia y resistencia, por el cine (como director y guionista), la crítica cinematográfica, la televisión, la novela, el teatro y la radio, obteniendo en muchas de las ocasiones notables reconocimientos como el Premio Ondas, el Premio Nacional de Radiodifusión o el Premio Café Gijón. Maqua, prototipo del “oficio provisional” del que hablaba Kiarostami, es de aquellos artistas que se han dejado llevar por su curiosidad e inquietud de experimentación y aprendizaje, sin tener un plan preconcebido; viviendo, por ejemplo, el cine no como una obsesión de dirección única, sino como una vía más para pensar y narrar; en definitiva, una forma más de vivir, tal y como él mismo explica en la entrevista con Marta Sanz que abre la aproximación a su obra.

En este sentido, es interesante destacar que muchas veces la historia del cine es monopolizada por algunos nombres, representantes de trayectorias lineales surgidas de las pasiones y obsesiones cinéfilas (tanto por parte de los directores como por parte de la propia crítica); pero también existe otra historia del cine, de la que participa precisamente el díptico *Javier Maqua: más que un cineasta*; historia menos conocida, protagonizada por aquellos que se acercan al cine no tanto como una forma de saciar un deseo pulsional irrefrenable sino como un azar, un imprevisto, un peldaño más en el camino que no viene trazado de antemano. Se trata de una historia del cine (a contracorriente) más derivativa y errática, donde los recorridos de los autores son difícilmente trazables bajo una lógica causal. Este es el caso de Javier Maqua, representante de un cine vivido como una pieza más de un rompecabezas vital y artístico; imagen *wellesiana* (o mejor *kanesiana*), la del rompecabezas, que también deviene motivo visual, para definir el conjunto de su obra poliédrica.

Aquí residen, pues, dos de las dificultades que conlleva acercarse a una figura tan singular y particular como la del artista madrileño: su desconocimiento para una mayoría (debido a su aparente “rol secundario” en el panorama del cine español desde la transición hasta la contemporaneidad) y las múltiples aristas que presenta el conjunto de su obra. Sin embargo, el díptico *Javier Maqua: más que un cineasta* resuelve estas dificultades tanto en su estructura interna (el análisis pormenorizado de sus obras [películas, guiones, novelas y obras de teatro] por parte de especialistas en cada una de las disciplinas practicadas por Maqua y una compilación variada de sus textos más representativos), como en su planteamiento dialógico entre la vida y obra de Maqua (analizadas en el primer volumen) y su pensamiento (recogido en el segundo). La idea del díptico, pues, como una forma de zigzaguear a través del universo Maqua, sin

la obligación de seguir necesariamente una cronología, para así descubrir progresivamente una coherencia artístico-vital: un punto de vista crítico trasladado tanto en sus relatos como en sus reflexiones. Así por ejemplo, el análisis de la experiencia en el docudrama televisivo, *Vivir cada día* (1983-88), dialoga con sus ideas sobre las fronteras entre géneros expuestas en textos remarcables y pioneros en el campo como «El autor en las fronteras de la ficción» (1992) o «Apuntes para una historia de las relaciones entre la realidad y la ficción en la televisión española» (1996); o bien, el análisis de Manuel Vidal Estévez de la sórdida y esperpéntica *Chevrolet* (1997) contrapuesto con el brillante y visceral texto (contracrónica de las consecuencias de los tumultuosos años 80) titulado «El último pico» (1995), donde Maqua narra los últimos días vividos entre el actor José Luis Manzano y el director Eloy de la Iglesia. Sin duda, uno de los mejores textos que contiene la compilación realizada por los autores, y que da buena cuenta de la mirada de Maqua, que, como bien apuntaba Alejandro Montiel en *Algo, y solo algo, del cine de Javier Maqua* (2009)¹, tiene algo de Stroheim: directa, real, despiadada pero al fin y al cabo, franca.

El diálogo cruzado y el tránsito entre los distintos campos practicados por Maqua (se echa quizás en falta una reflexión sobre su trabajo radiofónico) que plantean los dos volúmenes nos lo sitúan, literalmente, en la frontera, tanto de los géneros como de las artes, un tema clave en su obra y una de las bases de

su ideario artístico. Se ha hablado y reflexionado sobre la fórmula *baziniana* de la “impureza del cine”, pero pocas veces se aborda de forma frontal la “impureza” de los artistas y, seguramente, uno de los mayores logros del díptico *Javier Maqua: más que un cineasta* es el de reivindicar esta “impureza”. Reivindicación que no es nada casual ni inocente si tenemos en cuenta el contexto contemporáneo en que se enmarca: por un lado, la creciente especialización del conocimiento y la progresiva extinción de las humanidades y de los *polímatas* (término con el cual los autores definen la transversalidad de Maqua); por otro lado, una profunda crisis económica, política y social, en la cual los cimientos de aquello que fue la transición española están hundidos, al igual que los ideales de aquella izquierda que soñó un cambio social con la llegada de la democracia. Maqua, pues, quien vivió y narró de cerca este período de transición, es más vigente que nunca en este gesto de revisión de aquella época para entender la actual. La conciencia política, ética y moral que reflejan las obras y textos de Maqua son en esencia el espíritu que los autores del díptico quieren proclamar a los cuatro vientos: “¡Más Maqua(s)!”. •

1. MONTIEL, Alejandro (2009) *Algo, y solo algo, del cine de Javier Maqua*. *El Viejo Topo*, N° 255, abril 2009, p. 65. Barcelona: Ediciones de Intervención

Cultural, S.L. En el minidossier colaboraron también Marta Sanz, Javier Moral y Manuel Asín.

