



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

IMÁGENES EN EMERGENCIA: LAS REPRESENTACIONES DE LOS OPRIMIDOS
EN LOS PROCESOS DE RENOVACIÓN CINEMATOGRAFICA
LATINOAMERICANA (AÑOS 60, 70 Y 80)

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
PRESENTA

ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. MARGARITA MILLÁN MONCAYO (CELA, FCPYS, UNAM)

COMITÉ TUTORAL:

DRA. MAYA AGUILUZ IBARGÜEN (CEICH, UNAM)

DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA (FFYL, UNAM)

DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN (UAM AZCAPOTZALCO)

LECTORES:

DR. DAVID WOOD (IIE, UNAM)

DR. MARIANO MESTMAN (INSTITUTO GINO GERMANI, UBA)

México, D.F., Septiembre de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Mateo con miel espesa que corre muy lento...

*A los que resisten,
a los que poblaron y continúan habitando los fotogramas,
coloreándolos e impugnándolos con la fuerza de su lucha...
A los que agregan imágenes que nos son perceptibles a simple vista.*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS (7)

INTRODUCCIÓN (9)

1. LOS INDICIOS. CINE Y DISCONTINUIDAD HISTÓRICA (22)

Destellos/ Indicios (27)

Historia/documental y *epistefilia* (36)

Estética inicial/estética política. La construcción de los órdenes de visibilidad, la puesta en escena social y las ficciones dominantes (41)

Los oprimidos como indicio y ruptura: lo que salta del decurso histórico (44)

Economía visual como metodología (49)

El montaje historiográfico (51)

El cine de lo social en el siglo xx. Tres momentos de su historicidad (54)

Historiografía e historiofotía del Nuevo Cine Latinoamericano (60)

Teoría e imágenes del movimiento (67)

Los márgenes del discurso (82)

2. LAS RAÍCES: ANTECEDENTES NACIONALES, CINEMATOGRAFICOS Y DISCURSOS HEGEMÓNICOS (91)

Influencias visuales. Las raíces nacionales (102)

Las raíces internacionales (108)

Las imágenes *otras* comienzan a irrumpir: *Tire dié* (120)

La velocidad de la modernidad: el tren, la imagen y la voz de los otros (123)

Las nuevas miradas: el descubrimiento de otras realidades (127)

La emergencia de los anónimos: nuevas técnicas, nuevas representaciones, nuevos cines (131)

3. FRAGUA Y FERMENTO. LA LARGA DÉCADA (137)

Cuba como institución cultural / Pensar los 60' (144)

El horizonte histórico y los procesos discursivos de la larga década (152)

Los conceptos de política y estética en el Nuevo Cine Latinoamericano (157)

Nuevo Cine Latinoamericano (160)

Idea de vanguardia (164)

Cine y política (168)

4. LA RADICALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES, LA EMERGENCIA DE LA VOZ DEL PUEBLO (175)

Por lo demás, el cine es un arma (179)

El ciclo dictatorial: la radicalización del discurso y las prácticas cinematográficas (190)

El cine movilizado en México (206)

Los años 70, decadencia que es auge (211)

La estetización de la política y la politización del cine: contra las ficciones estatales está la voz de los otros (216)

Conocimiento y verdad en la voz de los otros: hacía una epistemología visual y militante (221)

El tema de la verdad y el realismo (229)

Los dispositivos de la voz en la obra del Grupo Ukamau (234)

Memoria contra la historia. Oralidad e imagen frente a los silenciamientos (241)

La radicalidad política de la no fragmentación (244)

Disputas por la nación (252)

Voces populares en emergencia: *La batalla de Chile* (268)

El plano secuencia: territorio de lucha y de palabra (269)

5. EL DECLIVE. AUTOCRÍTICA INTELECTUAL, IRRUPCIÓN DE LO MÚLTIPLE Y TÉCNICAS EN TRANSICIÓN (273)

Latinoamérica multiplicando sus imágenes (277)

La edad de oro del cine centroamericano (282)

El Salvador. El pueblo vencerá: historia y lucha en imágenes (290)

Centroamérica: ruptura del monopolio de la representación (295)

La declinación de las pantallas (304)

La voz y la técnica de los otros: transformaciones del cine político latinoamericano (309)

CONCLUSIONES. IMÁGENES EN EMERGENCIA (323)

APÉNDICES (335)

BIBLIOGRAFÍA (349)

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis está construida de muchos fragmentos, rupturas existenciales y académicas, pero también de continuidades cotidianas y de certezas vitales, experimentadas a lo largo de los años de investigación. En este primer texto quiero hablar de quienes estuvieron detrás de mis palabras y reflexiones sosteniéndome, guiándome.

Agradezco a los que construyen críticamente y luchan por la UNAM, una de las continuidades más fuertes en mi vida. A mi comité tutorial, que tuvo la paciencia de esperar el momento de maduración de esta tesis. A Márgara por todo el apoyo que me ha dado, a Maya, Álvaro, Gerardo y David por la lectura, los intercambios teóricos y los consejos académicos que le dieron cuerpo y profundidad a la tesis. Un agradecimiento especial se lo debo a Mariano Mestman, por todo lo que ha aportado al campo de investigación del cine político latinoamericano y quien leyó atentamente el texto.

Esta tesis es producto de la reciprocidad intelectual y las discusiones colectivas de un especial grupo de investigadores y cinéfilos: el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico, que está apostando cotidianamente por construir otro tipo de academia, más humana, más colaborativa. Muchas ideas de esta investigación salieron de la experiencia compartida de muchos años de escucha atenta y diálogo. Especialmente reconozco a Javier, Marce, Juncia, Israel y Lucía quienes siempre creyeron en mí, incluso en los momentos en que yo misma dejé de hacerlo. Agradezco especialmente a la academia cubana que me recibió y donde aprendí y encontré muchos materiales e ideas de la tesis, al Instituto Juan Marinello, a la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano donde me apoyó Juan Carlos Sardiñas y especialmente a Luciano Castillo que me ayudó desde la mediateca del EICTV.

Este trabajo no se hubiera concluido sin el ánimo, el cariño y el respaldo, en todas las dimensiones de la vida que me han dado mis cuatro abuelos: Salomón, Sara, Yolanda y Benedicto. Con especial amor para Sara que siempre, absolutamente siempre, ha estado junto a mí e infinitamente agradecida con Salomón por su generosidad, su cariño y sus enseñanzas.

Agradezco a Mateo la fuerza de su andar que me acompañó en los altibajos de este proceso, siempre con paciencia, con risas, con la calma de su amor. Con gratitud a mi mamá y a mis hermanos Felipe y Bruno por la fuerza y la increíble certeza de su presencia. A mi padre y a mi hermana con el cariño, las alegrías y las enseñanzas compartidas.

Debo muchísimo a todos mis maestros que están fuera de la academia. Las ideas de esta tesis también existen por otros aprendizajes, fruto de mi propia ruptura con las formas académicas. El primer quiebre lo encontré en Guerrero, donde me topé con uno de los fundamentos vitales y la mayor disyuntiva de esta investigación, gracias a mis compañeros de *Nosotros Aprendiendo* y a toda la gente digna que tanto me enseñó en esa geografía. También agradezco a quienes me acompañan en las búsquedas de otros modos del conocimiento, en la búsqueda de *lo común, de lo colectivo*. Especialmente le doy las gracias a mis compañeras de La Magdalena, otra de las grandes rupturas de mi vida, con especial cariño a Silvia y Sole, a Vero, a Ray, a Axel, a Ro, a Karen, a Juan, a Fernanda y nuevamente reconozco a Norma que lucha junto a mí. Con cariño también agradezco las enseñanzas de mi compañera de caminos: Yolanda Niell y con alegría a mis maestros de la vida y la teoría: Ale, Yuri, Dani, Leo, Paz y Emilio.

INTRODUCCIÓN

*La vida es un divino guion
La vida es un divino guion
Ya sé que sí
Ya sé que no
Quedó bonito pero se destiñe
Ya no es lo mismo que cuando éramos fiñes
Pioneros por el comunismo
Ilusión de cosmonautas
Yo no me fui, yo me alejé un poquito
Desde más lejos se oye más bonito
Mi corazón procesa, sufre, baila y canta lo que sangra
Letra de la canción Divino guion de Habana abierta*

Es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo, convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas. Quedarme ahí, mirando. Alejandro Zambra, Formas de volver a casa.

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de «tiempo del ahora».
Walter Benjamin, Tesis sobre filosofía de la historia

Camila Guzmán regresó a La Habana en el año 2003 para realizar el documental *El telón de Azúcar*. Emprendiendo un ejercicio de memoria realizó un acto volver a los espacios recorridos, plasmando en imágenes los momentos vividos por ella y por toda su generación, esa que creció en la “época dorada” del socialismo cubano. Camila llegó a Cuba cuando era niña acompañando el exilio de su padre, el documentalista Patricio

Guzmán, quién con su familia había salido de Chile por el golpe militar encabezado por Augusto Pinochet. En La Habana, Patricio Guzmán con su equipo, junto con un grupo de intelectuales chilenos y cubanos, realizaría una de las empresas más importantes de la Latinoamérica de los años setenta: el proceso de edición de la trilogía de *La batalla de Chile*. Tres décadas más tarde Camila regresaría al lugar de las utopías para reconciliarse críticamente con su pasado, para intentar explicarse el porqué del fin del sueño, para enfrentarse con el desencanto. Así surgió su entrañable documental *El telón de azúcar*.

En una de las principales escenas, cotidiana y amorosa, Camila, con cámara en mano, colocada detrás de su madre y reflejándose en un espejo, le pregunta por qué llegaron a Cuba, por qué se quedaron ahí. Esas imágenes sintetizan una de muchas formas de volver al pasado, marcan los tensos vínculos entre dos perspectivas de mundo, la de los jóvenes del nuevo siglo y la de los viejos militantes de izquierda de los años sesenta y setenta. Esta escena, como toda la película, puede leerse como la marca o el indicio de un proceso colectivo que está mirando y escuchando nuevamente esas épocas feroces de utopías y de acción. Toda la cinta relata los cuestionamientos de la generación que vivió los dorados epocales de la Cuba de los años setenta y que finalmente padeció sus abruptos declives, el fin de esas utopías, los desencantos, como lo demuestran los testimonios de sobrevivencia de los amigos cubanos de Camila Guzmán, después de la resaca del *periodo especial*.



Camila Guzmán, *El telón de azúcar*, 2005

De acuerdo con *El telón de azúcar*, pareciera que la vida es un guion, pero también es historia, confrontación, un hurgar en la memoria.¹ Hay una cuestión intelectual, existencial y política irresuelta con esos momentos históricos, una tensión en las miradas hacia ese pasado que brota en muchas de las experiencias estéticas contemporáneas. El documental de Camila Guzmán es un ejemplo, pero se pueden enumerar más experiencias visuales desarrolladas en Argentina, México o Chile, por no mencionar el campo literario latinoamericano. La experiencia visual en *El Telón de azúcar*, muestra cómo se están organizando nuevas *formas de volver* a una época y las tensiones con un pasado utópico y violento como lo fue el de los años sesenta y setenta. Esa vuelta se está desarrollando en diversos campos del conocimiento social, fundamentalmente histórico.

Remitirnos en esta introducción a la cinta de Camila Guzmán también tiene la intención de explicar por qué actualmente ocurre un resurgir historiográfico que ha revisitado ese periodo desde la producción cinematográfica. En el primer capítulo

¹ Una de las múltiples experiencias recogidas por la lente-memoria de Camila Guzmán es el regreso a la isla del famoso grupo musical Habana Abierta, tras diez años de ausencia en Cuba. Un fragmento de las letras de este grupo fue elegido para iniciar esta introducción. No nos hemos ido de esa gloriosa y feroz época de utopías, siguiendo la letra de Habana Abierta, solo nos hemos alejado.

analizaremos algunas de esas nuevas investigaciones, pero es un hecho que hay un auge historiográfico en los estudios sobre el cine latinoamericano centrado en el análisis de los años sesenta y setenta, algunos más enfocados en el proceso del Nuevo Cine Latinoamericano.

Como en esas décadas nuestro presente se sigue cayendo a pedazos, la historia, los guiones y las novelas siguen aconteciendo en instantes de peligro, de la misma forma que las resistencias y la movilización popular. Las motivaciones de esta investigación están guiadas por este *tiempo del ahora*, intentando otra forma de volver a ese pasado, esta vez a través de las imágenes, pero desde una perspectiva que intenta hacer coincidir “la lógica de la obra con el orden amoroso”,² como lo hizo Camila Guzmán y muchos otros. Retomando a Rancière “no hay novedad en el saber que no se sostenga en cierta erótica”; así la labor historiográfica, en su forma plena, “no deja ninguna piedra estéril, ninguna tumba muda, ninguna frase sin significación, está suspendida de la reciprocidad incesante entre el orden del discurso y el orden familiar”.³ Tan familiar y tan extraño aparece el horizonte de las imágenes políticas de los cines latinoamericanos de la larga década de los años sesenta, sus correlatos de los años setenta y ochenta; tan cotidianas y actuales como caducas. Sobre la crítica a ese pasado y con un sentido de urgencia sobre el presente comenzó y se ha realizado esta indagación.

Las experiencias cinematográficas latinoamericanas iniciada en la segunda mitad del siglo XX tiene un enorme potencial, tanto para dotar de nuevos sentidos y entender

² Jacques Rancière, “La flor petrificada” en *Breves viajes al país del pueblo*, p. 73.

³ *Ibidem*.

desde otras aristas los procesos sociales de esos años de convulsión, como por la creatividad e innovación desplegada en las obras que se comenzaron a realizar en las distintas latitudes del subcontinente.

El cine latinoamericano de las décadas de los años sesenta y setenta reformuló y reconstruyó la imagen de los oprimidos, irrumpiendo en la historia cinematográfica y en los órdenes de visibilidad como nunca antes. Los oprimidos se constituyeron como *actores sociales*, como protagonistas de los filmes y muchas veces, en ciertos destellos visuales, fueron copartícipes de su propia construcción fílmica. Esas imágenes confrontaron, como consigna, las estéticas populistas de los nacionalismos clásicos y los modos de producción de imágenes imperantes, como el hollywoodense. Los oprimidos fueron retratados por la acción política que representaban y por la legitimidad que poseían para personificar la revolución. Para delinear sus características, los realizadores, recorrieron los arsenales del combate por la historia en busca de memorias colectivas soterradas. La mayor fuerza de esas imágenes estuvo en la violencia como recurso estilístico que irrumpió en los imaginarios nacionales y en la hegemonía de la industria cultural dominante, de esa forma se configuraron una serie de *estéticas en resistencia* que tuvieron la cualidad más importante de permanecer en constante emergencia.

Los filmes del Nuevo Cine Latinoamericano, y algunos producidos en los procesos de renovación cinematográfica, tuvieron como base y sentido la poderosa imagen de los oprimidos para establecer diferencias con las estéticas del cine clásico y/o hegemónico, sobre ese hecho está basada esta investigación. Los cuestionamientos de estos nuevos

cines que comenzaban a surgir estaban impregnados de un fuerte desplazamiento descolonizador, y se situaron en un debate teórico formulado por los intelectuales militantes del Tercer Mundo. ¿Cómo dejar de reproducir los cánones establecidos y fundar realidades fílmicas que contribuyeran a construir la propia historia, no desde las élites, sino del lado de los oprimidos? Fueron preguntas que aparecieron en muchos de los procesos de renovación cinematográfica del continente.

La vanguardia cinematográfica de los nuevos cines en América Latina, retomó el camino de las luchas de liberación para desnaturalizar el colonialismo y la dependencia intentando subvertirlos por medio de las imágenes en movimiento. En el camino recorrido salen al paso temas y problemas que es importante profundizar. La primera cuestión tiene que ver con la categoría de oprimidos, que en esta investigación es utilizada de principio porque ha sido la forma más recurrente con que los teóricos y cineastas han nombrado a una serie de sujetos y colectividades sometidas, mismas que han protagonizado sus filmes. Esta categoría se cruza con la noción gramsciana de *subalternos*, con el tópico de *marginados* y con otros conceptos como el de *anónimos*. A lo largo de este trabajo se va delimitando esa conceptualización, estableciendo un diálogo con las fuentes, las teorías que nutrieron las propuestas estéticas, con el contexto social y con el análisis de las imágenes.

En esta investigación se han reformulado las interrelaciones del cine y la política, basándome en el ejemplo concreto de algunos de momentos de la renovación cinematográfica latinoamericana. El diálogo con los procesos históricos de las distintas realidades locales fue imprescindible para el reconocimiento e interpretación de las

imágenes surgidas en este contexto. Para ello, se localizaron las coordenadas estéticas, culturales y sociales con las cuales dialogó la producción del cine de intervención política en América Latina de esa época y, sobre todo, con las que se confrontó para proponer nuevos órdenes de visibilidad.

Una de las preguntas que guio esta investigación fue: ¿cuáles fueron las características visuales, políticas e ideológicas que se articularon en la constitución de la imagen de los oprimidos del cine latinoamericano de las décadas de los años 60, 70 y 80?

Un nudo teórico y conceptual ha sido recurrente en la noción de *cine latinoamericano*, lo que queda al descubierto en el discurso de analistas e investigadores. En muchos trabajos historiográficos que abordan el periodo aparece un cierto deseo de plantear homogeneidad en las propuestas del nuevo cine, lo cual queda contradicho con las prácticas y en las imágenes de los cines que se renovaron y que hicieron suya la política como elemento fundamental de su estética cinematográfica, dando paso a diferencias que es necesario resaltar.⁴ Sin embargo, los mecanismos de acercamiento al pasado cinematográfico de esta tesis no han escapado a las trampas de construir una perspectiva homogénea de ese pasado y en específico de la trampa que significa la propia conceptualización de Nuevo Cine Latinoamericano, aunque en varios momentos se intente establecer una perspectiva crítica, muchas veces el concepto eclipsó los análisis.

Se distinguen varias perspectivas en la construcción de la imagen de los oprimidos en la segunda mitad del siglo XX: hubo un primer momento de aparición a cuadro de esa

⁴ Me refiero específicamente a los trabajos de Silvana Flores, que tienen la cualidad de ser exhaustivos y propositivos, pero que también seden antes los riesgos de la homogenización conceptual de los procesos cinematográficos, como se puede apreciar en el libro *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 2013.

imagen, que hemos titulado como *el descubrimiento de otras realidades*, este proceso estuvo relacionado con el inicio de la renovación cinematográfica del continente. Otro momento también analizado fue la construcción de la imagen de la opresión y del pueblo a través de la consolidación del proceso revolucionario en Cuba, formas cinematográficas que no estuvieron al margen de la controversia y la disputa. Finalmente un momento histórico medular para la construcción de la imagen de los oprimidos fue el fin de la década de los años sesenta, donde al calor de la exacerbación de la violencia política surgieron imágenes originales tanto en contenidos políticos, como en formas cinematográficas, en un momento medular de encuentro y de emergencia de las voces oprimidas. Finalmente el inicio de los años ochenta, la disgregación e institucionalización del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, las oleadas revolucionarias en Centroamérica, la emergencia plena de nuevos movimientos sociales y el surgimiento de nuevas tecnologías y soportes para el registro audiovisual, nos ofrecen una transformación en la propia idea e imagen de los oprimidos tal como había sido construida tres décadas atrás durante las renovaciones cinematográficas. No obstante, las imágenes de la opresión construidas por los viejos nuevos cines no desaparecieron de las producciones, pues su historia no es lineal y progresiva, sin embargo las formas que se reproducían décadas anteriores dejaron de ser las más extendidas y nuevas formas comenzaron a surgir, especialmente con la utilización del video por parte de los sujetos de la movilización.

Una de las intenciones básicas de esta investigación ha sido contribuir a la construcción de la historia de las producciones estéticas latinoamericanas,

fundamentalmente las realizadas por el cine de las décadas en cuestión, profundizando en el análisis y la reconstrucción histórica de la relación del cine y la política en el proceso cultural latinoamericano. Para lo cual se desentrañaron los contenidos históricos y sociales de las *imágenes en resistencia* que se materializan en la relación de los cineastas con el pueblo, ya sea en la forma de las imágenes de la movilización popular o de las comunidades en resistencia. Esta relación representó un indicio importante, pues a la par de dar cuenta de un problema cinematográfico de larga data, muestra la historicidad de un problema político de la izquierda latinoamericana: la relación de los intelectuales con el pueblo, con los sujetos que viven la opresión y que generan los movimientos sociales.

Se ha formulado una reconstrucción histórica crítica de procesos estéticos, tomando al cine como un documento social, no olvidando sus especificidades y su autonomía dentro del campo cultural. Los procesos analizados se intentaron sintetizar no necesariamente de una forma cronológica, sino desde la articulación cultural con una materialidad filmica. Rescatando las producciones medulares, sin olvidar que la renovación cinematográfica también se definió por sus márgenes y fronteras, que se han intentado delinear y recuperar.

El corpus para la construcción de este análisis se construyó con las producciones filmicas y los testimonios de los encuentros regionales realizados por los realizadores y colectivos cinematográficos durante las décadas de los años cincuenta, sesenta, setenta y ochenta. Se llevó a cabo una exhaustiva revisión filmográfica que puede revisarse en los APÉNDICES, construyendo índices por países y revisando la mayor cantidad de películas. Dada la gran cantidad de materiales se optó por el análisis de obras que sintetizaron con

originalidad y que, al tiempo, mostraron las problemáticas ideológicas, visuales y estéticas en la construcción cinematográfica de los oprimidos. Las síntesis históricas de la investigación se exponen integradas al análisis cinematográfico desarrollado a profundidad en algunas cintas como *Tiré die* de Fernando Birri, *El enemigo principal* del Grupo Ukamau, *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán, *El Salvador. El pueblo vencerá* de Diego de la Texeira y *Las Banderas del amanecer* también del Grupo Ukamau. El propio corpus de filmes, los testimonios de los protagonistas y los análisis de los distintos momentos históricos permitieron la construcción de las temporalidades abarcadas en este trabajo, que aparecen dentro de una perspectiva de *ciclos históricos* que articulan tiempos de mediana duración con acontecimientos específicos. Se intentó mostrar la densidad y la pluralidad ideológica dentro de las temporalidades abarcadas y los ciclos históricos que emergieron a lo largo de estas cuatro décadas. A pesar de la diversidad, encontré elementos cinematográficos e ideológicos que pervivieron en estos ciclos históricos, uno de ellos fue la continuidad en la representación de los oprimidos, la utilización del cine como arma de combate, la denuncia del imperialismo y la tensión con los sujetos a los que buscaban representar los cineastas, así como una fuerte retórica en torno a la renovación del cine.

El Nuevo Cine Latinoamericano, su delimitación temporal y los problemas conceptuales que lleva la utilización del término se convirtieron en uno de los ejes de la investigación. Sin embargo, a lo largo de la revisión del tema, siguiendo a autores como Paulo Antonio Paranaguá y en los intercambios con Mariano Mestman, me percaté de lo problemático del concepto, es por ello que el título involucra a los *procesos de renovación*

cinematográfica. Esta conceptualización me permite cierta flexibilidad en las décadas estudiadas, pues los cineastas que intentaron renovar al cine en América Latina lo hicieron desde las décadas de los años cincuenta. Sin embargo, tres décadas más tarde, en Centroamérica durante los procesos revolucionarios de los años ochenta, el tópico de la transformación vinculada al uso del cine también estuvo presente, como se analiza en el último capítulo. En medio de estos extremos histórico-cronológicos se desarrolló el movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano, como encuentro de cineastas y como proceso de institucionalización de un asunto estético subregional.

En el primer capítulo titulado LOS INDICIOS. CINE Y DISCONTINUIDAD HISTÓRICA se problematiza la noción del cine como fuente para la historia, retomando alguna de las propuestas historiográficas *indiciarias*, para posteriormente explorar las relaciones entre el cine y la historia en su relación con la construcción de narraciones sobre la realidad. Más adelante se desarrolla una revisión historiográfica sobre el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y de los procesos de renovación cinematográfica, abordando las formas en que se han estudiado estos procesos, las perspectivas teóricas y las últimas investigaciones, a través de estos distintos acercamientos se delimitaron una serie de coordenadas cronológicas. Este capítulo está construido dentro de una perspectiva que busca la discontinuidad de la historia, aquello que rompe con las narraciones lineales. Es por ello que se profundiza en la noción de los oprimidos como indicio y ruptura del decurso histórico.

En el segundo capítulo, LAS RAÍCES: ANTECEDENTES NACIONALES, CINEMATOGRAFICOS Y DISCURSOS HEGEMÓNICOS se construye el panorama de las influencias visuales tanto

nacionales como internacionales que dieron posibilidad a las distintas renovaciones cinematográficas en los años cincuenta. Enfatizando el cambio tecnológico y la posibilidad de la emergencia de los anónimos dentro de las tramas cinematográficas. En este capítulo se analiza, en especial, el surgimiento de esas imágenes *otras* como en la cinta *Tire dié* (1958), así como las nuevas miradas y el descubrimiento de otras realidades emprendidas por jóvenes cineastas como Raymundo Gleyzer y Jorge Sanjinés.

En el capítulo tres, FRAGUA Y FERMENTO. LA LARGA DÉCADA, se analiza el papel de Cuba como una institución determinante en la configuración de la larga década de los años sesenta y también para la politización de los procesos cinematográficos latinoamericanos. Para lo que se hace una enumeración del horizonte histórico de esos años y de los procesos discursivos desarrollados dentro de él. Sistematizando elementos como las nociones de estética y política, la de Nuevo Cine Latinoamericano y la idea de vanguardia.

En el capítulo cuatro LA RADICALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES, LA EMERGENCIA DE LA VOZ DEL PUEBLO se avanza hacia el fin de la *larga década*, enfatizando el análisis en la exacerbación de la violencia política y en la respuesta de las militancias cinematográficas. Se problematiza la perspectiva de que el Nuevo Cine Latinoamericano no culmina en esa década y se avanza a la demostración de que los años setenta fueron espacio para un desarrollo del cine militante y de un acercamiento inusitado hacia esas imágenes y en especial hacia los grupos oprimidos. Se analizan particularmente las experiencias de Patricio Guzmán en la realización de la cinta *La batalla de Chile* y las obras del Grupo Ukamau durante esa década, desarrollando la idea de que el plano secuencia fue un elemento importante en la configuración cinematográfica del momento y un espacio

creativo donde emergió la imagen del pueblo y de los oprimidos. Con la agudización de la violencia política estatal y la respuesta de las militancias cinematográficas fue posible la emergencia del pueblo y de los oprimidos en las pantallas.

En el último capítulo EL DECLIVE. AUTOCRÍTICA INTELECTUAL, IRRUPCIÓN DE LO MÚLTIPLE Y TÉCNICAS EN TRANSICIÓN se desarrolla el surgimiento y el impacto de nuevas tecnologías visuales tanto en las formas canónicas del Nuevo Cine Latinoamericano como en la imagen del pueblo y los oprimidos. Los años ochenta se configuraron como un momento de pluralidad en las imágenes y en el desvanecimiento y fin de las utopías. Empero dentro del capítulo vemos como un último golpe del Nuevo Cine Latinoamericano florece en Centroamérica en el marco de los procesos revolucionarios, y la forma en la que las nuevas tecnologías y el nuevo proceso revolucionario y de movilización popular generaron una ruptura en el monopolio de la representación de las imágenes del pueblo.

1. LOS INDICIOS. CINE Y DISCONTINUIDAD HISTÓRICA

La historia del arte es una historia de profecías. Sólo puede escribirse desde el punto de vista de la actualidad presente, inmediata; pues cada época posee una posibilidad nueva, propia y no heredable, de interpretar las profecías que el arte de épocas pasadas retuvo precisamente para ella.

La tarea más importante de la historia del arte está en descifrar en las grandes obras del pasado las profecías que están vigentes en su propia redacción. WALTER BENJAMIN, LA OBRA DE ARTE EN LA ERA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con una cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con la teoría y la crítica tradicionales. GRUPO CINE LIBERACIÓN, HACIA UN TERCER CINE

Trabajar con los tiempos históricos y con la multiplicidad que los entrelaza a través de las imágenes es la primera intención de esta investigación, que oscila entre la delimitación de los bordes y los contenidos temporales que han dado significación y anclaje a una serie de filmes de diversa naturaleza genérica, buscando desentrañar las formas en las que las imágenes operaron dentro de las diversas formaciones históricas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo xx. Los materiales principales que dan sentido a esta investigación son ficciones, documentales, comunicados y ensayos fílmicos que se entrelazaron por una fuerte politización y compartieron una relación crítica ante lo social. Los documentos culturales entendidos en un sentido amplio, que supera los textos escritos y cobra

concreción en imágenes en movimiento, están en múltiples temporalidades que los fundamentan. Una de las premisas más importante radica en desentrañar como se relacionaron los diversos cauces de la historia social con el proceso de las representaciones cinematográficas y su compleja construcción de imágenes.

Antes que una filiación teórica o metodología sustentada plantearé un posicionamiento frente a la historia, en especial a la acontecida en las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado. De esos años nos distancia la sensación de un tiempo corto y a la vez la intuición de una temporalidad larga, un desencanto producto del “fracaso” de las utopías construidas en esos momentos y cierta intención colectiva por comprender las matrices teóricas, intelectuales y la práctica movilizadora de ese momento de quiebre. Esta necesidad de comprensión histórica parte de ciertos grupos, personas e instituciones vinculadas emotiva, académica o memorialmente con ese pasado, por haber formado parte de esos episodios históricos o por la interpelación política que les representan.

El planteamiento central no se desarrolla desde el análisis cinematográfico, mucho menos desde la teoría del cine. Dichos elementos se constituyen en instrumentos para fortalecer la perspectiva histórica, entendiendo los filmes como construcciones culturales, como manifestaciones de su tiempo, apelando a su lenguaje particular, pero no agotando el análisis en él.

Esta mirada histórica que intento elaborar no se acercará al cine como el “anatomista que mira su objeto como un universo en sí mismo”, más bien formula una

mirada sobre el cine, en palabras de Julia Tuñón, como el “fisiólogo que busca las relaciones con el cuerpo del que forma parte”.⁵ El corpus será reconstruido mediante la historia de las relaciones entre tiempos y espacios, ideas e instituciones, prácticas y reflexiones que es necesario dilucidar, pero sobre todo intuir basándonos en indicios, huellas y marcas. Buscando la plenitud de sentido de ese sistema de representaciones, mediante los trazos de las correlaciones “de éste con los sistemas que lo precedieron, y a veces también con los que lo sucedieron”. La premisa fundamental es que los vasos comunicantes de ese pasado no se presentan nítidamente, entonces la historia se introduce en la estructura de los documentos culturales como el elemento formador de sentido más importante.⁶

La herramienta analítica y la contribución fundamental busca hacerse desde la historiografía, pero no desde una perspectiva tradicional, sino desde una perspectiva crítica donde se complementan las diversas *variables, caminos, campos* de un momento específico a saber: por una lado la historia del cine propiamente dicha y acotada al cine político-militante en la década de los años sesenta y hasta los años ochenta. En estas indagaciones aparecen los cineastas como sujetos que se posicionaron históricamente como *intelectuales* (concepto-problema de la época), planteándose un nudo teórico, epistemológico, político y estético: su relación con los grupos *subalternos* u *oprimidos* del continente, nomenclatura comúnmente utilizada para llamar al pueblo, a los campesinos, los obreros, las masas organizadas o los indígenas.

⁵ Julia Tuñón, “Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia” en CAMARENA OCAMPO, Mario y Lourdes Villafuerte (coord.), *Los andamios de historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, p. 347

⁶ Mijail Lampolsky, “La teoría de la intertextualidad y el cine” en *El pensamiento cultural ruso, Tomo 1 Criterios*, p. 79-80.

Rastrear los sistemas representativos que dieron sentido a las obras de los cineastas políticos de la generación de los sesenta y setenta adquiere importancia si se piensa a ese periodo como un lugar de suma creatividad cultural en América Latina, donde lo político se implicó y conjugó en las expresiones estéticas y el *dispositivo cinematográfico* fue espacio imprescindible de subversión y de creación de nuevas formas de entender el mundo, representarlo de forma divergente y transformarlo. Los cines de intervención política latinoamericanos, no solo en los contextos específicos de este análisis, participaron de forma creativa, como nunca antes, en la disputa por un orden distinto. Más allá de la calidad artística de las obras producidas en el periodo, el interés por el cine político latinoamericano como *objeto* de estudio tiene que ver con la potencia de la peculiar síntesis histórica que tuvieron estas cinematografías.⁷

En el año de 1989, Fernando Solanas se hacía las siguientes preguntas a propósito del reestreno de la cinta *La hora de los hornos*, filmada en Argentina veinte años atrás:

¿cómo hacer para contarles a quienes nacieron en la fabulosa década del 60 lo que fueron esos años épicos y violentos, liberadores y represivos y llenos de rupturas, sueños y utopías? ¿cómo poder transmitirles lo que significó para nosotros esa época en que teníamos menos de treinta años y desafiando miedos y prohibiciones nos lanzamos a la más hermosa y difícil de nuestras "aventuras" como fue concebir y realizar LA HORA DE LOS HORNOS...? ¿cómo narrarles la violencia institucionalizada y el desánimo imperante luego de más de una década de dictaduras o de gobiernos surgidos sobre la proscripción de las mayorías nacionales? ¿cómo contarles la profunda alegría que sentíamos al aprender de la memoria popular la historia prohibida o silenciada del movimiento nacional que era, nada menos que la continuidad de la gesta independentista y anticolonial?⁸

⁷ Velleggia, Susana, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, p. 18.

⁸ Fernando Solanas, "Carta a los espectadores en ocasión al reestreno en mayo de 1989", en <http://www.elortiba.org/hornos.html>

Solanas traza elementos que se pueden reconfigurar la interpretación histórica de América Latina a través del análisis de estos cines de intervención política, como las disputas sobre el concepto de nación, el análisis de las represiones institucionalizadas y la violencia en sus dos sentidos, como dominación y como emancipación, así como el poderoso concepto de descolonización. La *alegría* por discernir el mundo popular y la memoria que lo fundamentaba, nos muestra la compleja vinculación de los cineastas militantes con los sujetos a los que retrataban, esa captación filmica del mundo del abajo es uno de los elementos más poderosos de creación y síntesis del movimiento, que no estuvo exento de contradicciones y puntos de quiebre, sobre los que se tiene que construir una crítica.

Los cuestionamientos de Solanas son desafíos para la recuperación histórica de un momento que, en sus propias palabras, fue “tan épico como violento, tan utópico como silenciado”. A más de cuarenta años de la filmación de *La hora de los hornos*, cuando ya ha corrido mucha tinta de la historia y en un momento de crisis de la política y lo político en América Latina, valdría preguntarnos qué nos revelan los filmes militantes y de intervención política; qué “profecías”, retomando la alegoría de Benjamin, nos tiene preparada la historia para comprender nuestro presente.

La historiografía será el lugar de enunciación de esta tesis, tomando al cine como principal espacio de conocimiento del pasado. El principal compromiso teórico se encuentra en la reflexión histórica en general; en un segundo momento se perfila una perspectiva de la historia crítica del cine y de las imágenes (entendiendo la crítica en sentido benjaminiano, es decir a contrapelo de las historiografías tradicionales y las

imágenes hegemónicas) y finalmente un tercer momento constituido en el diálogo con la historia latinoamericana propiamente.

La necesidad comunicativa y de articulación entre distintos horizontes epocales que bosqueja Solanas, estimula la búsqueda de las significaciones de ese periodo histórico y a la reconstrucción de las prácticas, producciones e imágenes que parecen lejanas en el tiempo, pero que en sus múltiples exhibiciones y reproducciones en el presente, pueden guiarnos en la comprensión de este presente en conflicto. Intentando aprehender esa imagen del pasado, de la que habló Walter Benjamin, que “pasa de largo velozmente”, condensada en una secuencia o cúmulo de imágenes que configuran una experiencia atrapable como el destello (muy similar a destello cinematográfico) “que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible”.⁹

Destellos/ Indicios

Las reconstrucciones históricas que tienen como fuente principal las imágenes en movimiento se erigen en confrontación a la sentencia tradicional de que la historia se hace con documentos, reducidos a su especificidad de grafía. Imperiosa es, por tanto, la tarea de cuestionar la primacía de lo escrito y la noción de que las *fuentes* históricas se encuentran en una única forma posible o que derivarán necesariamente a su forma escritural. A pesar de la importancia de la imagen en la sociedad actual, las formas hegemónicas de nombrar lo social continúan privilegiando lo escrito como elemento de construcción de conocimiento y de transmisión de la historia. Esto impide el

⁹ Walter Benjamin, *Tesis de la historia*, p. 20

cuestionamiento a las tramas de poder que configuran y transitan los discursos históricos, de la misma manera que imposibilitan el reconocimiento de los lugares y las formas alternativas en donde podemos encontrar la historia, construirla y narrarla.

Cortas visiones de la academia han devaluado el potencial epistemológico y de crítica que posee la imagen para reconstruir realidades soterradas o formas de lo social que están silenciadas, fundamentándose en trucas nociones de una “verdad histórica” que desdeña los marcos conceptuales y éticos desde donde se escribe o dibuja, aún más, desde donde se pinta, fotografía o filma.¹⁰ Una forma pionera en América Latina de reconstruir el pasado con imágenes de forma crítica se encuentra en la obra de Silvia Rivera Cusicanqui, quien desde los años setenta ha cuestionado la primacía del discurso letrado sobre otras formas de construir y reconstruir la historia, iniciando un agudo trabajo con la memoria e imágenes indias o indianizadas, teorizadas desde su potencia epistémica para la construcción de una historia marginada. Rivera sostiene que en el devenir histórico de América Latina las palabras de los dominadores han encubierto la realidad. A través de creativos análisis de textos coloniales como los de Huamán Poma, hasta obras cinematográficas como las del Grupo Ukamau, ha demostrado que “hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras, pues estas no designan, sino que encubren”. En sus más recientes estudios sobre las imágenes, específicamente en su propuesta llamada “sociología de la imagen”, propone retomar las formas en que las culturas visuales y sus innumerables panoramas de producción de imágenes, pueden aportar a la comprensión de lo social, ya que se han “desarrollado con una trayectoria

¹⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, “Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial andina”, en *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, p.31.

propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social". Desde esta perspectiva, las imágenes cobran un lugar preponderante para observar de otras formas la acción política, para desencubrir historias negadas por las cegueras coloniales, por los borramientos republicanos o por el repertorio de violencias ejercido desde los Estados nacionales. Es así que para esta autora "las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad y desde una perspectiva histórica. Las imágenes permiten descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial.¹¹

Un uso crítico de las imágenes como elementos de reconstrucción histórica plantea numerosos problemas ya que no son "testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen", se impone, por tanto, la tarea de entender contextos, funciones y retóricas específicas.¹² En primer lugar, valdría retomar la propuesta del Peter Burke y sustituir la nomenclatura de *fuentes* por la de 'vestigios del pasado en el presente'. Los historiadores no podemos limitarnos a utilizar las imágenes, y en general los materiales-vestigios del pasado, como algo que está en pureza, como algo que brota y que parece no tener mediaciones. La imagen, construida adecuadamente como elemento de conocimiento histórico, permite acercarnos y compartir las *experiencias* y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado.¹³

¹¹ *Ibidem*, p. 20

¹² Burke, *Visto y no visto*, p. 18

¹³ *Ibidem*, p. 16

Una herramienta metodológica y apuesta teórica en construcción es rastrear eso que Foucault ha denominado los “saberes sometidos” o “saberes de abajo”, “bloques de saberes históricos que estaban presentes y enmascarados dentro de conjuntos funcionales y sistemáticos”, lo que ha sido “descalificado, debajo del nivel del conocimiento y de la cientificidad”.¹⁴ Por medio del método genealógico es necesario reconstruir esa “memoria de los combates”, lo que sobrevive en resistencia a las imposiciones de la historia escrita por el poder. Las imágenes, serán entendidas en esta investigación como indicios que hablan de algo más: de una época y de ciertos procesos de construcciones de sentido, de los sujetos que las produjeron y de las sociedades que interpelaron, para permitirnos la “constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de ese saber histórico en las tácticas actuales”.¹⁵ Empero, no se trata simplemente de utilizar a las imágenes como ilustración de un proceso o como “confirmación o desmentida a otro saber, el de la tradición escrita”.¹⁶ Sino de descubrir por medio de ellas aspectos que han sido silenciados de la historia y del funcionamiento de las sociedades.

La noción de imágenes indicio busca unir posiciones teóricas complementarias, sensibles ante lo que destella del pasado, como ha mostrado Benjamin a los historiadores: lo que sobrevive en *resistencia*. Las películas, a pesar de mostrar un discurso homogéneo, que a primera vista parece cerrado, ofrecen señales más que evidencias, señales que no

¹⁴ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, p. 21.

¹⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶ Marc Ferro, *Cine e historia*, p. 26

se pueden excluir.¹⁷ El planteamiento del *paradigma indiciario* formulado por Carlo Ginzburg es esencial, las imágenes son indicios de una realidad pretérita que se presenta fragmentada, dispersa y para la cual el historiador tiene que actuar como detective, leyendo entre líneas, interpretando rastros, porque en más de un sentido las imágenes también participan del discurso dominante, pero en ellas existen *lapsos*, intersticios que pueden conducir a otros lugares del pasado, para alcanzar zonas no visibles del pasado de las sociedades. Uno de los indicios que salta en las producciones del cine político y militante latinoamericano es el rastro de *la voz de los otros*. La potencia de los testimonios orales, la fuerza viva de esas voces del pasado, sobrevive a la historicidad de los filmes y les da una potencia presente, que permite un grado de comunicabilidad y reactualización constante, a pesar de la caducidad de las técnicas de producción de los filmes políticos, que en su mayoría son documentales, me refiero por ejemplo al abuso de una voz autoritaria como puede serlo la *voz off*, que conduce la mirada y la percepción de los espectadores.

La idea de imágenes indiciarias no es una simple adaptación de la propuesta de Ginzburg. Desde la historiografía del cine, el pionero en ese campo Marc Ferro ha apuntalado esa perspectiva en toda su obra. Análisis que propone abordar al cine, no solo como obra de arte o artefacto cultural, sino en condición de *suceso* o *síntoma*, para acercarnos a las posibilidades cinematográficas y sociales en las cuales fue realizado. Así, el cine, por medio de las imágenes, “revela el funcionamiento real de aquellos (sociedad e individuos), dice más de cada uno de cuanto quería mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza

¹⁷ Julia Tuñón, “Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia” en CAMARENA OCAMPO, Mario y Lourdes Villafuerte (coord.), *op. cit.*, p. 337.

a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de la sociedad, sus lapsus".¹⁸

Por otra vía, la historiografía del cine encuentra un correlato similar en los análisis de Kracauer, quien previo a Ferro y a Ginzburg, desde la teoría del cine y posteriormente desde la historiografía buscó explorar "las relaciones entre lo atemporal y lo temporal como aquellas entre lo general y lo particular"¹⁹ tratando de sortear y profundizando en las "dificultades de deducir las verdades en los intersticios", según el teórico alemán: "a veces aquello que está enterrado bajo un imponente o bien esto o bien aquello puede brillar ante nosotros desde un *aperçu* casual, escrito en el margen de un primer plano".²⁰ Estos planteamientos podríamos tipificarlos como nociones indiciarias o microhistóricas, a través de una "historia a escala reducida" comparada con un *close-up*, emergen una pluralidad de puntos de vista conjuntados por un relato, ya sean históricos o fílmicos.²¹

Esas imágenes del pasado como *destellos* (Benjamin), acercamientos o *close ups* (Kracauer) o *lapsus* o *síntomas* (Ferro), desembocan en la noción de imágenes indicio que "permiten desfamiliarizar aspectos habituales en el campo histórico", otorgando la potencia de hacer visible algo que no era visible "puede anticiparse que la narrativa cinematográfica es especialmente rica en indicios que ofrecen una oportunidad para iluminadoras comparaciones".²²

No se trata de una lectura transparente del cine o de las imágenes, como

¹⁸ Marc Ferro, "El cine un contra análisis de la sociedad" en Le Goff, Jacques y Pierre Nora, *Hacer la historia*, p. 245

¹⁹ Siegfried Kracauer, "Historia: 8. La antesala" en *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, p.240.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Carlo Ginzburg, "Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer" en *El hilo y las huellas*, p. 339.

²² Siegfried Kracauer, "Historia: 2. El abordaje histórico" en *Historia*, p. 102.

comúnmente se ha juzgado el trabajo de Kracauer o de Ferro, se trata de un análisis complejo, precisamente porque descubrir esas otras historias subyacentes es un ejercicio necesario de crítica, de cultivo erudito de la negatividad como apuesta teórica y metodológica. No se trata de los dispositivos historiográficos o cinematográficos en su forma simple, en tanto instrumentos mediadores de la realidad, la posición más importante es la del sujeto que encuadra, monta, fabrica y, en última instancia, dota de sentido, “el argumento fundamental es que una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación”,²³ por parte de un sujeto que necesariamente responde a un colectivo y está determinado socialmente.

Ese sujeto (historiador-realizador-fotógrafo) podría ser comparado –observa Kracauer– con un lector lleno de imaginación, “esto implica que se parece menos al artista expresivo que al lector imaginativo inclinado a estudiar y descifrar un texto elusivo”, este sujeto tiene los rasgos de un explorador lleno de curiosidad que se desplaza por espacios aun no conquistados.²⁴ Así, una condición más de las imágenes indicios es el extrañamiento o autoborramiento de su constructor, historiador o cineasta, frente a la identificación con el mundo que lo circunda. Dicho autoexilio posibilita “que el individuo menguado se pierda en las configuraciones casuales del contexto, absorbiéndolas con una intensidad desinteresada que ya no está determinada por sus predilecciones anteriores”.²⁵ Para Kracauer era necesaria la posición de autoborramiento o extranjería que caracteriza a los historiadores (comenzando con la figura de Tucídides) y, desde luego,

²³ Peter Burke, *Visto y no visto*, p. 202

²⁴ Siegfried Kracauer, “Historia: 2. El abordaje histórico” en *Historia*, p. 97.

²⁵ Carlo Ginzburg, “Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer” en *El hilo y las huellas*, p.337.

a los fotógrafos o cineastas:

Es solo en este estado de autoborramiento, o de carencia de hogar, que el historiador puede entrar en íntimo contacto con el material de su incumbencia. Asumo, por supuesto, que el historiador realmente quiere familiarizarse con él, y que no solo aspira a verificar sus hipótesis y pálpitos iniciales con su ayuda. Extranjero para el mundo evocado por las fuentes, se ve enfrentado con la tarea –la tarea del exilio– de penetrar sus apariencias exteriores de manera que pueda aprender a comprender ese mundo desde adentro.²⁶

Ese ejercicio metodológico de comprensión mediante el alejamiento acercamiento, es un punto de observación para la construcción de las imágenes-indicio.

Las imágenes no reflejan la realidad, son construcciones sobre ésta, al igual que el discurso historiográfico. El cine, aunque sea documental, tiene intencionalidades, encuadres, direccionamientos producidos por sus realizadores, lo mismo ocurre con el discurso historiográfico, basado en documentos (entendidos en su multiplicidad que va de lo textual, a las imágenes y las voces que irrumpen en el presente) es parte de una serie de operaciones de selección, montaje y edición, apostando por un punto de vista específico para interpretar los acontecimientos y procesos del pasado.

Aquí encontramos un acercamiento a la inevitable relación de la historia y el cine, en su forma documental, fundamentada en esos fragmentos o constructos de realidad llamados *documentos*.²⁷ Los dos formatos narrativos (cine documental e historiografía) se

²⁶ Siegfried Kracauer, "Historia: 2. El abordaje histórico" en *Historia*, p. 122.

²⁷ Jacques Le Goff reflexiona acertadamente en torno a la noción de documento en la historiografía: "La intervención del historiador que escoge el documento, extrayéndolo del montón de datos del pasado, prefiriéndolo a otros, atribuyéndole un valor de *testimonio* [esto apuntala el cuestionamiento realizado previamente a la idea purista de fuentes de la historia] que depende al menos en parte de la propia posición en la sociedad de su época y de su organización mental, se injerta sobre una condición inicial que es incluso menos 'neutra' que su intervención. El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio.", en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, p. 238.

identifican con una estética en sí y con una relación ante el mundo, un posicionamiento que puede denominarse *mirada*. Ambos se enraízan en el viejo término de *documento* que etimológicamente procede del latín *documentum-docere* y que remitía a la noción de “enseñar”. Más adelante sería empleado en el vocabulario legislativo para designar una prueba o información relacionada con una concepción de la verdad, en un inicio de origen jurídico y religioso.²⁸ La palabra aludía a un *escrito* que “sirve de prueba o instrucción, pieza para hacer creer”, esta designación será transformada en la práctica historiográfica. Sustrayendo el concepto de los usos positivistas que le dio la historiografía desde el siglo XIX, se rescatan las posibilidades que puede ofrecer como para conocer a través de la experiencia de otros que llega mediante un objeto, un texto o un ícono.²⁹ Este conocimiento-constatación del mundo, presente o pretérito, a través de rastros materiales, de objetos dejados en el *lugar del crimen* (Ginzburg) es un conocimiento indiciario.

El cine no es una copia de los hechos, tampoco lo es la reconstrucción historiográfica en perspectiva crítica, no es una búsqueda del pasado *tal y como verdaderamente fue*, sino que articula los vestigios para apoderarse de recuerdos que relumbran “en el instante de peligro” (Walter Benjamin). El eje de reflexión elegido proyecta que la historiografía se reinventará así misma cuando logre reconstruir, descubriendo, lo que ha permanecido inadvertido, lo que ha sobrevivido del pasado en resistencia.³⁰

²⁸ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, p. 8

²⁹ Margarita Ledo, *Del Cine-ojo a Dogma 95*, p. 25.

³⁰ Cfr. Bolívar Echeverría, “La historia como descubrimiento” en *Contrahistorias*, <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20historia%20como%20descubrimiento.pdf>

Historia/documental y *epistefilia*

En las referencias teórico-historiográficas antes señaladas se ha planteado una forma de pensar el cine y la historia basada en una suerte de analogía entre la práctica historiográfica como construcción de las imágenes del pasado y la práctica cinematográfica, como fábrica de imágenes en movimiento. No es casual que las reflexiones benjaminianas desembocaran en su profunda reflexión sobre la obra de arte en la era de su reproducción técnica, que conjugada con sus tesis sobre la historia, componen un cuadro reflexivo sobre el pasado como imágenes destellantes, casi cinematográficas.

Por sendas similares se desplazaban los razonamientos de Kracauer, quien era amigo de Benjamin, ambos vinculados a la Escuela de Frankfurt, y con quien discutiría en alguna ocasión sobre las relaciones de la historia y el cine.³¹ Kracauer había transitado de la teoría del cine a la teoría de la historia, justamente el interés sobre la historia había nacido por las ideas del cine y también de una antigua reflexión sobre la fotografía, en su texto *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* apuntaba lo siguiente:

Una vez que descubrí que, en realidad, no me había dejado absorber por la historia porque fuera extraña a mis prolongados intereses anteriores, sino porque ello me permitía aplicar a un campo mucho más vasto lo que había pensado antes, me di cuenta instantáneamente de los muchos paralelos existentes entre la historia y los medios fotográficos, entre la realidad histórica y la realidad de la cámara [*camera-reality*].³²

³¹ Cfr. Carlo Ginzburg, "Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer" en *op. cit.*

³² Siegfried Kracauer, *Historia*, p. 51. La traducción de este pasaje que explica Carlo Ginzburg es más sugerente de la antes citada, aunque en esencia planteen lo mismo: "me di cuenta en un instante [*in a flash*] de los muchos paralelismos que pueden trazarse entre la historia [*history*] y los medios fotográficos, entre la realidad histórica [*historical reality*] y la realidad de la máquina [*camera-reality*]" . *Ibidem*, p. 329.

El paralelismo entre historia y cine da pie a una multiplicidad de formas de construir y entender la historia de las imágenes tecnológicas en su relación con lo social, y guían esta investigación de múltiples formas, la primera de ellas ha sido analizada anteriormente, es decir, entender las imágenes como *indicios*.

Los paralelismos también nos llevan a entender otro de los puntos de encuentro entre la historia y el cine, desde el análisis del discurso historiográfico y del discurso cinematográfico, basado en la relación que establecen ambos con la realidad social. Textos históricos y repertorios cinematográficos se cuestionan la forma de actuar entre la técnica y lo social, ambas tienen producciones observables/verificables basadas en la *realidad* (lo que social e históricamente se entiende por realidad), construyendo y haciendo uso de eso observado por medio de sus respectivos artefactos discursivos y, en ambos casos, construyen pactos de verdad con los receptores de dichos discursos.

En la tradición historiográfica, trastocada por el despunte del giro lingüístico que derivó en los clásicos debates sobre la objetividad histórica y la ficción, existe un punto de encuentro con debates similares establecidos desde la teoría cinematográfica, sobre todo en la década de los sesentas. A través de posiciones como la de Andre Bazin, a quién le debemos la multicitada clasificación de los cineastas entre *aquellos que creen en la realidad* y *aquellos que creen en la imagen*, podemos encontrar toda una gama de propuestas teóricas que “destacan el carácter diferenciado de la imagen con respecto a la realidad que la informa y de las que tienden a subrayar los aspectos que permiten tender

un puente entre el 'mundo natural' y el universo fílmico, considerado este último como restitución fiel de las apariencias del primero".³³

Este profundo debate no está resuelto, tanto en el medio cinematográfico y en sus teorías, como en las disputas historiográficas. Se ha criticado las posturas bazinianas, al igual que a Kracauer y a Ferro de conceptualizar al cine como *transparente*. Margarita de Orellana, ironizando sobre este debate (específicamente sobre la frase de Bazin), tiende puentes con los paralelismos trazados, al poner en dos polos la actitud frente al cine y la historia: "la primera consiste en pretender que el cine puede *mostrar directamente* a sus espectadores la realidad del pasado. La segunda consiste tomar en cuenta que cualquier cine que muestra un pasado lo hace a través de imágenes que son siempre *representación de ese pasado* y nunca directamente su realidad".³⁴

Tanto en la teoría del cine como de la historia, nos encontramos en los bordes de la discusión sobre el discurso, su anclaje y relaciones con eso que llamamos *realidad*. Entre los que apuestan por el cine y la historia como realidad y los que entienden ambos dispositivos como constructores de representaciones ficticias sobre ésta. Esta investigación se sitúa en un punto medio que entiende a la historia y al cine como representaciones de la realidad, pero también como realidades en sí mismas, apelando a Marc Ferro, e introduciendo el problema de la ficción (que de suyo compromete otros debates que abrevan en los mismos puntos) de la cual se argumenta que es parte de la

³³ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, p. 170.

³⁴ Margarita de Orellana "Introducción", en *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, p. 2

ensoñación, “como si los sueños no formaran parte de la realidad, como si lo imaginario no fuera uno de los motores de la actividad humana”.³⁵

De la misma forma que “sólo existe una diferencia esencial entre un paisaje filmado en una ficción y un paisaje filmado en un documental”, o entre un suceso narrado en una novela histórica y en una obra historiográfica, dicha diferencia es formal y no de naturaleza, “existen retóricas comunes, facturas que nos parecen tan familiares que pueden hacernos pensar que existen códigos narrativos específicos para eso que en tal caso deberíamos calificar de géneros el “documental” [o en el caso histórico] y la “ficción”.³⁶

No se tratar de cosificar la realidad pasada o presente, sino de pensar al cine y a la historia como mecanismos que construyen representaciones de la realidad, que al tiempo se materializan. La ficción y el arte, formas en que la mirada adquiere concreción, así como las producciones culturales mismas, no son ajenas a la realidad, la comprometen y reelaboran con sus propios parámetros e instrumentos. No es que no exista realidad en los filmes, ni realidad en la historia, ésta se materializa en sus productos, en sus usos y elementos adyacentes que se reactualizan constantemente, así “las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla, de comprenderla”.³⁷

En el discurso historiográfico y en el relato cinematográfico (del documental o de la ficción) están en tensión tres variables que se imbrican y cobran importancia de acuerdo a los contextos: la sociedad, el sujeto (historiador, realizador) y los diversos procedimientos

³⁵ Marc Ferro, “El cine, un contraanálisis de la sociedad”, 66-67.

³⁶ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, p. 4.

³⁷ *Ibidem*, p. 5.

de verdad que son delimitados histórica y técnicamente. No sólo se trata de la técnica cinematográfica, también de las diversas técnicas con las que se construye el relato histórico. Los relatos contruidos sobre realidad filmada (documental) y la realidad pretérita (historia), se diferencian de las ficciones “solamente por un sentido común impuesto socialmente”, un consenso instalado en los receptores de dichos discursos y un principio ético normado socialmente.³⁸ Cine documental e historia son representaciones subjetivas y colectivas de la realidad, basadas en una búsqueda, que podríamos denominar de *epistefililia*, es decir un placer por conocer y un reclamo de verdad.³⁹ El poder de dichas representaciones se basa en una *sensación*, elaborada en la historicidad de instituciones y formatos específicos, de estar testificando los hechos, porque el proceso de construcción de esos relatos muchas veces permanece invisible bajo formas que ponen en suspenso la duda o incredulidad.⁴⁰ El placer y atractivo de las producciones invisibiliza su propia estructura de facturación, de la misma forma en que “sus propias estrategias retóricas y opciones estilísticas pasan en gran medida desapercibidas”.⁴¹

La maquinaria cinematográfica refuerza la sensación de realidad de lo representado amparándose bajo su instrumentalidad técnica, donde parece que la subjetividad no participa en la construcción de los registros, afianzando la idea de *objetividad*. Sin embargo, dichas imágenes no son más “que el resultado de un conjunto de restricciones técnicas, de opciones de representación”, que responden a tradiciones

³⁸ Jean Louis Commolli, “*El pasado filmado*”, en Orellana, Margarita, *op. cit.*, p. 38.

³⁹ Barry Keith Grant, “Introduction” en KEITH GRANT, Barry y Jannette Sloinowski (editores), *Documenting the Documentary*, p. 20.

⁴⁰ *Suspension of disbelief*, como apunta Barry Keith Grant en la introducción a *Documenting the Documentary*, p. 20.

⁴¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, p. 14.

específicas en ese campo.⁴² Mediante efectos de realidad, creados con más impacto social en las pantallas cinematográficas, se borra el proceso de producción de los discursos en su materialidad misma.

El tema de la intervención sobre la realidad, aun en el documental y en la historiografía más *dura* como las historias económicas, es innegable. Estas construcciones bordan sus discursos con fragmentos de realidad y siempre están interviniendo sobre ésta, no sólo en su proceso de captura-construcción de imágenes sobre hechos presentes o pasados, sino en sus múltiples exhibiciones, lecturas y usos sociales.

Una mirada nunca es simple, ya que “las formas específicas como vemos –y representamos– el mundo determinan como es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que este mundo es”.⁴³ Cine e historia no son más que formas de ver, concreciones de una o varias visiones que siempre tienen una naturaleza material y social, constituyéndose en la medida en que intervienen el mundo.

Estética inicial/estética política. La construcción de los órdenes de visibilidad, la puesta en escena social y las ficciones dominantes

Lo visible está siempre encuadrado por los dispositivos de la mirada, por las formas de representar socialmente el mundo, por cómo nos enseñan y aprendemos a ver, por cómo actuamos e interactuamos en dentro de los órdenes de lo visible. El campo que abarca nuestra mirada está conformado por una red de saberes inseparables de las mediaciones

⁴² Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, p. 11.

⁴³ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, p. 15

por las cuales aprehendemos. Lo representable está dado en las cambiantes relaciones sociales y determinado históricamente, conformándose en lo visible y en sus dispositivos de representación (el que más nos interesa en esta investigación es del dispositivo cinematográfico). Sin embargo, los órdenes de lo visible se encuentran anteriores a su captación por los instrumentos cinematográficos, "la puesta en escena está mucho antes de que la cámara intervenga, en todos los lugares donde las normas sociales regulen la situación, la conducta y hasta la 'forma' de los sujetos en las diversas configuraciones en las que ellos son incluidos".⁴⁴ Lo captado por la lente del cine, en términos de Pierre Sorlin, no es una duplicación de la realidad, sino "una puesta en escena social".⁴⁵

Dichas *puestas en escena de lo social* no se componen de tramas lineales, ni están arrojadas dentro de una fácil simplicidad, aparecen dibujadas dentro del ejercicio de múltiples relaciones de poder que "atravesan, caracterizan y constituyen el cuerpo social".⁴⁶ El enfrentamiento, las imposiciones y las resistencias las dotan de sentido en una relación dialéctica.

A la par de la explicación de los discursos de la sociedad sobre sí misma, es pertinente entender que a su interior existen *ficciones dominantes*, en los términos de Rancière, como las formas privilegiadas de nombrar y construir representaciones por medio de las cuales la imagen del consenso "es impuesta a los miembros de una formación social, y en el cual ellos son llamados a identificarse". La *ficciones dominantes* o visualidades hegemónicas, se articulan dentro de bancos o reservas de imágenes que

⁴⁴ Jean Louis, Comolli, "El pasado filmado", en Orellana, Margarita, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, p. 170.

⁴⁶ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, p. 34.

circulan por un sinfín de medios de reproducción técnica, desde donde operan y se mezclan con diversos “modos de figuración (pictórico, novelesco, cinematográfico, etc.)”, articulados una abigarrada red de formatos y estratos de figuraciones presentes y pretéritas, con formas novedosas.⁴⁷

Tratar de comprender el funcionamiento social de las *ficciones dominantes*, con sus respectivas hegemonías visuales, así como las estrategias de las resistencias visuales nos introduce por los terrenos de la política y su inicial base estética. En la división de lo social, con su basamento estético, que Rancière ha denominado *el reparto de lo sensible*, se constituye el papel preponderante de la experiencia de la mirada, conformada dentro de “una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia”. Así la política, en los términos estéticos a los que queremos abreviar, “se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”.⁴⁸ Estas posibilidades para decir, ver y ser visto, hablar y ser oído, constituyen las posibilidades de la representación, en términos políticos y también en términos de tecnología visual.

Es importante enunciar y denunciar las desigualdades en la posibilidad de aparecer en los escenarios públicos, así como el desplazamiento e invisibilidad de ciertos sectores o personajes abyectos, que con su expulsión de las escenas de lo político marcan la

⁴⁷ Jacques Rancière (entrevista), “La imagen fraternal. La ficción de izquierda: ficción dominante” en ORELLANA, Margarita, *op. cit.*, p. 42. Es necesario destacar que el análisis de Rancière donde utiliza el término se está refiriendo fundamentalmente a las ficciones dominantes que construye la izquierda, de la misma forma que la derecha.

⁴⁸ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, p. 10.

constitución social. Sin embargo, en ciertos momentos históricos escuchamos su rugir, que generalmente se manifiesta en forma de violencia y multitud. En momentos de fragua y efervescencia aparecen esas voces silenciadas, chocamos con la abyección visibilizada, la mayoría de las veces en forma colectiva y generando los ímpetus de la movilización. Esas irrupciones se fusionan y complementan con las técnicas de la representación, configurando su emergencia en revoluciones estéticas. Sin embargo, esos destellos sucumben rápidamente ante la domesticación de la política institucional y las formas tradicionales de representación. Así podemos llegar a la categoría visual de oprimido, como síntesis de las colectividades subalternizadas dentro de las lógicas hegemónicas de producción visual. Una de las hipótesis de esta investigación es que en la década de los años sesenta y setenta se produjo un momento de revolución estética que generó la posibilidad histórica de la emergencia de los grupos oprimidos en diversos soportes como el literario, el pictórico y, desde luego, el cinematográfico.

Los oprimidos como indicio y ruptura: lo que salta del decurso histórico

A través del análisis de las películas de ese periodo, rastreadas en los acervos visuales, y de la documentación generada por los colectivos, críticos de cine, teóricos e historiadores, un sustento fundamental de las producciones fue la construcción de la imagen de los "oprimidos", categoría visual que tuvo muchas connotaciones, pero que de entrada fue la más utilizada en la época historiada, en algunos de los casos correlativa a la imagen del pueblo y de la nación.

Dentro del campo intelectual y cinematográfico del complejo panorama de esas décadas de tensión, los intelectuales se relacionaron con los protagonistas de las movilizaciones sociales, nombrándolos, construyéndolos en imágenes y asignándoles un sentido en las *tramas filmicas*, en los procesos sociales y dentro de las conceptualizaciones o utillajes teóricos de la época. Una de las principales características fue otorgarles un papel específico en el escenario signado para el cambio social, donde el paradigma principal era la idea de *revolución*.

El concepto de *subalterno* es el correlato de una mirada, ya no tan novedosa, a los procesos sociales latinoamericanos y es una categoría que roza de cerca esta investigación ya que el concepto de *oprimidos*, ampliamente utilizado en la jerga política, académica y cultural de los esos años se conjuga en la actualidad casi involuntariamente con el de subalterno, por cuestiones de *moda* y de una compleja intertextualidad académica.⁴⁹

Resulta sugerente como guía de esta investigación la perspectiva de análisis histórico propuesta por el intelectual italiano, en particular en los que refiere a la historia y su relación con los grupos subalternos. Al respecto Gramsci apunta lo siguiente: “La historia de los grupos sociales subalternos es necesariamente *disgregada* y *episódica*. No hay duda de que en la actividad histórica de estos grupos hay una tendencia a la unificación, aunque sea a niveles provisionales; pero esa tendencia se rompe

⁴⁹ Dentro de la perspectiva actual de la historiográfica crítica Gramsci ocupa un lugar preponderante, sobre todo en los muy populares estudios que han seguido el camino historiográfico trazado por los estudios subalternos de la India y su amplio grupo de seguidores latinoamericano.

constantemente por la iniciativa de los grupos dirigentes".⁵⁰ Como punto de partida se asume que esta reconstrucción histórica de sobre las imágenes de los oprimidos está marcada por esa efecto de disgregación y de episodios, de rupturas y de falta de continuidad en la construcción de esa imagen concepto que permeó los discursos de las décadas de los sesenta y setenta en el contiene. Sin embargo, ese "continente en guerra"⁵¹ que fue la Latinoamérica de los años sesenta y setenta nos convoca a posicionarnos frente al pasado en términos benjaminianos, construyéndolo como "un discontinuum".

Algo similar plantea Rancière en sus análisis sobre el reparto de lo sensible, que denomina *la emergencia de los anónimos*, momento histórico, pero sobre todo conceptual, donde se transita de la enunciación de los grandes acontecimientos y personajes, "a la vida de los anónimos", que permite a los artistas, narradores, cineastas o historiadores "encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o una civilización en que los detalles ínfimos de la vida ordinaria, explicar la superficie por las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de sus vestigios".⁵² Nuevamente se está planteado el problema de los indicios, de lo borrado, pero ahora entra una nueva variante, lo borrado mismo: sujetos y colectividades que pueden emerger para mostrar nuevos elementos. Así son rastreadas las imágenes de esta historia, diseminadas en un sin número de lugares, dispersión ocasionada por la violencia, por la ceguera, por la apropiación y hasta por la propia idea de vanguardia estética.

⁵⁰ Antonio Gramsci, "Historia de la clase dominante e historia de las clases subalternas. Cuaderno 25 (XXII)", en *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 2, p. 27 (las cursivas son mías)

⁵¹ Como lo apuntaban Solanas y Getino en el inicio de la *Hora de los hornos*.

⁵² Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 40-41.

Pero al tiempo, este *discontinuum* plantea la posibilidad de crítica hacia una historia continua, secuencial, homogeneizante que reproduce, en palabras de Benjamin, “el continuum de la historia de los opresores”.⁵³

Al rastrear la imagen de los oprimidos no nos acercamos directamente a su historia, accedemos a ella con la mediación del dispositivo por el cual fueron representados: el cinematográfico, y bajo la mirada de los realizadores de esas imágenes: los cineastas. Esta mediación, en términos teóricos, no escapó a las reflexiones de Gramsci quien lo sintetizó de la siguiente manera:

Los grupos subalternos sufren siempre la iniciativa de los grupos dominantes, incluso cuando se rebelan y se levantan. En realidad, incluso cuando parecen victoriosos, los grupos subalternos se encuentran en una situación de alarma defensiva... Por eso todo indicio de iniciativa autónoma de los grupos subalternos tiene que ser de inestimable valor para el historiador integral.⁵⁴

Lo que nos lleva necesariamente a la crítica desplegada por otra historiadora y filósofa Gayatri Chacravorti Spivak influida por el pensamiento de Gramsci, que hace varios años cuestionó la posibilidad del habla subalterna bajo la relación autoritaria de los intelectuales de *izquierda*, que no dejaron aflorar del todo su voz acallada, esas tensiones, esa conflictiva relación de los cineastas con el *pueblo*, son medulares en esta investigación.⁵⁵

Frente a las historias tradicionales de América Latina podemos pensar al cine

⁵³ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia: Apuntes, notas y variantes*, 27.

⁵⁴ Antonio Gramsci, *op. cit.*, p. 27

⁵⁵ Para poder delinear y comprender esta categoría visual se destacan los lugares de enunciación y los tópicos de la representación que le son significativos, a saber: 1) el descubrimiento de realidades negadas y la constitución de los cineastas como “sociólogos de la imagen”, 2) las disputas por la historia, 3) las pugnas por la nación y 4) la violencia como espacio de opresión, pero también como recurso de liberación. Estos problemas serán abordados más adelante. La polémica desarrollada por Spivak es puesta en análisis en el Capítulo 5, en el apartado titulado “La declinación de las pantallas”, a propósito de la imagen del ‘pueblo y la reorganización fílmica en los años ochenta en América Latina.

militante y político de los años sesenta y setenta como un *discontinuum*, como un elemento excepcional que articuló en muchos de los casos una práctica política con una estética de síntesis histórica, que sigue siendo vigente en la actualidad por la fuerza de sus construcciones visuales. Sin embargo, se presenta como un elemento que detona las formas tradicionales de la producción cultural latinoamericana, por ello no debemos tomar con ligereza las formas estéticas y las relaciones con la vida social que lo configuraron, haciéndose imperiosa la necesidad de hacerlas “saltar del decurso histórico”.⁵⁶ Frente a las formas de históricas de producción cultural, estas producciones significan un destello en la historia del continente, haciéndose presente la duplicación del *efecto de pasado*, que enuncia Comolli, como “repetición de la pérdida”. Ausencia de visibilidad, ausencia de representación, “todo el pasado al que le faltó ser filmado”,⁵⁷ y al que nos enfrentamos, cuando nos acercamos a los oprimidos como dispositivo fílmico de una época, donde lo que sobran son ausencias, aunadas a la pérdida de materiales cinematográficos. La historia del cine militante y político, aunque reconstruye una red de sentidos, prácticas, productos, como economía visual, no deja de ser indiciaria y fragmentada, principalmente por la violencia en la cual se generó. El indicio aparece nuevamente por las ausencias, “una película de ahora nos remite a todas las otras películas existentes, mientras que una película de antes a todas las películas que no existirán jamás”.⁵⁸

⁵⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁷ Jean Louis Comolli, “*El pasado filmado*”, en Orellana, Margarita, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 32.

Economía visual como metodología

El cine permite acercarnos de formas alternativas al pasado. Este proceso de reconstrucción histórica a través de las imágenes cinematográficas puede emprenderse no sólo por sus aspectos temáticos o estructuras narrativas, sino a través del análisis de los referentes extra filmicos a los que aluden. Siguiendo la propuesta de Burke se utilizará el testimonio de las imágenes, comenzando "por estudiar el objetivo que con ella persiguiera el autor",⁵⁹ relacionando directamente con los espacios y las temporalidades de la producción. El testimonio de las imágenes debe ser situado en un contexto, o mejor dicho en una serie de contextos (culturales, políticos, materiales), entre los que se destacan las convenciones estéticas que rigen la representación *en* y *de* un determinado lugar y una determinada época, así como el de los intereses del autor, sus patrocinadores y la función que pretendía darse a la imagen.⁶⁰

Las "prácticas estéticas", entendidas como "formas de visibilidad", se caracterizan por el lugar que ocupan dentro de lo social y por lo que facturan con respecto a lo común, formas o "maneras de hacer", que configuran regímenes específicos de identificación articulados con los modos de pensamiento histórico de sus relaciones.⁶¹ Esas formas de visibilidad, que podemos homologar con representaciones del mundo y de lo social, están determinadas por lo que Fredric Jameson denomina *la representatividad*, es decir las condiciones de posibilidad de la representación, constituidas por medio de la combinación

⁵⁹ Peter Burke, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 239.

⁶¹ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 10-11.

de tres elementos: la naturaleza de la materia prima social, las tecnologías estéticas (en este caso la técnica y la tecnología cinematográficas) y el estado de las formas.⁶²

Es posible entender al cine como un "vasto género", una "provincia cultural inmensa, con su lista de contenidos específicos autorizados, su catálogo de argumentos y tonos filmables."⁶³ Estos contenidos son repetidos de múltiples maneras, de acuerdo a las condiciones de la reproducción y a su diálogo con los modos de reproducción visual hegemónicos. Las formas cinematográficas, tampoco tienen una historicidad lineal y progresiva, el lenguaje cinematográfico tiene rupturas y determinaciones sociales y en el decurso de su práctica se combinan sus elementos aleatoriamente. Según Deleuze en *Negociaciones sobre historia del cine*, "todas las imágenes combinan los mismos elementos y los mismos signos de modo distinto. Pero no todas las combinaciones son posibles en todos los momentos: se precisan ciertas condiciones para que se desarrolle un elemento. Hay, por tanto, más que líneas de descendencia o filiación, grados de desarrollo, cada uno en el límite de su perfección".⁶⁴

Es necesario reconstruir el momento de la representatividad, es decir las condiciones de posibilidad que determinan la producción cinematográfica, cartografiando culturalmente la articulación de lo social con los sistemas mediáticos donde se generan las obras. Metodológicamente se utiliza el concepto de *economía visual* para pensar, investigar y construir los testimonios de los cines analizados desde una vinculación triple:

⁶² Fredric Jamson, *Estética geopolítica*, p. 25.

⁶³ Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de los verosímil" en Della Volpe, Galvano, et. al., *Problemas del nuevo cine*, p. 42.

⁶⁴ Gilles Deleuze, *Negociaciones sobre historia del cine*, *Eutopías. Documentos de Trabajo*, p. 6.

los sujetos que producen; las ideas que se materializan en los filmes o con las cuales dialogan y se contraponen; los objetos, es decir la materialidad misma de las cintas; su circulación, exhibición y consumo. Pensando metodológicamente las imágenes en su relación con personas, ideas y objetos, la economía visual se organiza en tres niveles: el primero sería el de la producción, que comprende tanto a los individuos como a las tecnologías con las que se producen las imágenes, el segundo nivel sería el de la organización de la circulación de las imágenes objeto visual; finalmente el tercer nivel, sería el de los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes se valoran e interpretan, momento en el cual adquieren valor, la circulación.⁶⁵ Esta opción metodológica, permite apreciar con más claridad las relaciones sociales, la desigualdad y el poder que configura y transita los dispositivos cinematográficos y sus imágenes, así como los significados que adquieren dentro de comunidades específicas.

El montaje historiográfico

La tradición de la historia cultural ha reflexionado sobre la base estética de la producción histórica. Los historiadores que han trabajado directamente con las imágenes han puesto de manifiesto los singulares paralelismos de la historia, no sólo con los procesos narrativos de ficción es decir con la literatura, sino con los procesos de producción visual. Tal vez uno de los primeros en notar estas similitudes fue Huizinga quien enfatizaba que el pensamiento histórico tiene aproximaciones con la 'visión' o 'sensación' en el contacto con el pasado a través de las fuentes, sosteniendo "que lo que tienen en común el estudio

⁶⁵ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad*, p. 18-19.

de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes.” Uno de los aportes más importantes de este historiador fue el procedimiento de historia cultural que propuso en términos visuales como “el método del mosaico”.⁶⁶ Los historiadores hacen uso de las imágenes en términos narrativos, para hacer referencia al pasado, elemento que se cataliza cuando se trabaja con imágenes visuales. Este trabajo historiográfico se construye en paralelo con una *historiofotía*, lo que Hayden White definió como “la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico”, que complementa la práctica historiográfica.⁶⁷

En el texto *Vocabularios del cine*, Joël Magny remite al montaje cinematográfico de la siguiente manera: “el montaje ordena fragmentos visuales y sonoros de la película (fotogramas, planos, escenas, secuencias, partes) en vistas a un efecto estético o semántico”.⁶⁸ Seleccionando tomas, ordenando planos, figando cortes, en resumen organizando el relato e imprimiendo ritmos los cineastas fabrican sus objetos. Volviendo a los paralelismos entre historia e imagen o historia y cine, los historiadores también realizan montajes, construyen sobre los fragmentos del pasado, fabrican esquemas, le dan un orden que en la mayoría de los casos es narrativo.⁶⁹

La estructura de esta tesis se plantea no sólo como un ejercicio de montaje con los fragmentos del pasado, sino también como una suerte de ciclo de cine, una forma de acercarnos a esas *imágenes del pasado* en una multiplicidad de proyecciones, donde

⁶⁶ Burke, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, en *American Historical Review*, XCIII (1988)

⁶⁸ Joël Magny, *Vocabularios del cine*, p. 65.

⁶⁹ Margarita de Orellana, *op. cit.*, p. 9.

veremos las cintas y las discutiremos (como en la tradición del cine debate). Asistiendo como espectadores, no en un sentido pasivo del término, sino en un sentido complejo, como constructores del sentido de los filmes, a los que se nos presenta la historia de un momento determinado como destello del que tenemos que apropiarnos. Estas imágenes-indicio nos convocan a emprender una búsqueda que no será expuesta como un relato homogéneo, sino fragmentado, por episodios aparentemente dislocados pero que responden a una articulación temporal, ideológica o política que la época y otras circunstancias como les dotó.

Esta tesis también se construye en un doble juego que aparentemente puede ser contradictorio, pero que en realidad es complementario. Está basada en la idea práctica de acercamiento a las imágenes para rescatar lo negado, en una maniobra empática, tan empática como su construcción narrativa. Pero el principio de crítica también remite a la propuesta de Kracauer de plantearnos como extraños frente a ese pasado, porque de alguna manera aunque *des-encubramos* y construyamos esos testimonios del pasado, también son parte de una memoria exterior a nosotros, que no puede pasar inadvertida, ya que de alguna manera son "recuerdos que no nos pertenecen". Somos excluidos del pasado filmado "una vez porque es pasado y otra porque está filmado".⁷⁰

⁷⁰ Jean Louis Comolli, "El pasado filmado", en Orellana, Margarita, *op. cit.*, p. 32.

El cine de lo social en el siglo xx. Tres momentos de su historicidad

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos viajes de aventuras entre sus ruinas. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.

El nacimiento del cine inaugura un nuevo momento de la mirada y las formas de ver. La ilusión del movimiento al proyectar de 16 a 24 imágenes por segundo representó la posibilidad de capturar “la realidad” en toda su complejidad. Es “el mundo real” de forma distinta, lo primero que aparece en la pantalla, un nuevo modo de representar vinculado a los recortes sobre la vida, al registro mecánico que se había iniciado con la fotografía combinado con el vértigo de movimiento y la posibilidad de su repetición. Sin embargo, la introducción de las tramas ficcionales, a inicios del siglo xx, se convertirían el eje hegemónico de las posibilidades cinematográficas, desplazando las vistas documentales, y convirtiéndose en el espectáculo más popular del siglo.

El cine como esa *dinamita de las décimas por segundo* haría saltar el mundo carcelario de las formas fijas de representación de la realidad que habían cobrado una verosimilitud extrema mediante el soporte cinematográfico y llevaría a la sociedad a emprender *viajes sobre las ruinas de la modernidad*. Así lo atisbaba Walter Benjamin en su

perspicaz análisis de sobre el cinematógrafo y la reproducción técnica de las imágenes y nos permite delimitar una de las aristas del objeto de estudio de este análisis.⁷¹ Si bien el cine desde sus orígenes tuvo entre su materia la realidad social, muy pronto se vinculó y configuró sus representaciones en torno al espectáculo y a la industria del entretenimiento. A la par, otras posibilidades del medio se explotaban mediante la experimentación con los registros de la realidad, vinculando la técnica con la crítica social, la subversión de los órdenes sociales y las políticas de la realidad; tales fueron los ejemplos que se pusieron sobre la mesa en la utopía cinematográfica desarrollada por Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* y desde las primeras vanguardias cinematográficas especialmente la soviética, así como los múltiples espectros que se comenzaron a forjar en los inicios documentales del cine, que sobrepasaban la subsunción de este género al ámbito de los noticiarios filmicos, institucionalizados dentro la lógicas de la política realmente existente de los totalitarismos o las prensas cinematográficas.

Es precisamente de esos intentos de subversión de la realidad y el *tratamiento creativo* de la representación por medio de la técnica, donde se insertará nuestro recorrido. A la par del espectáculo cinematográfico, muy tempranamente hegemonizado por el modelo de representación visual hollywoodense, se comenzaron a desarrollar formas alternativas mediante la reconstrucción de la realidad, dando paso a un *cine de lo social*.

⁷¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [URTEXT]*, Trad. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003.

El cine de lo social elabora discursos cinematográficos desde lo documental y la ficción, pero su tratamiento de la realidad es específicamente político y crítico. Es un concepto diseñado en el marco de esta investigación, para agrupar filmes de distinta naturaleza, que van de lo documental a lo panfletario, del cine ensayo al docudrama, de la docuficción a la ficción de crítica explícita. Este cine tiene como eje fundamental la intención de poner en crisis los distintos órdenes de lo social e incidir directamente en las disputas políticas mediante su inserción en el debate por el realismo cinematográfico, entendiendo esta opción narrativa como histórica y vinculada a las necesidades de cada época. Por ello el género documental es eje determinante de esta caracterización metodológica, pero no se acota solamente a ese tratamiento genérico o estilístico, sino que se desplaza a las tensiones ficcionales del cine clásico y moderno, como es el caso del neorrealismo, influencia determinante del cine político latinoamericano.

Así el tratamiento político de las imágenes o una estética politizada y de crítica permite unir un vasto territorio genérico. La politización no es necesariamente explícita, problema que ocupó parte de los debates de los cineastas en la década del sesenta. El tema de la crítica, la inconformidad con los órdenes establecidos en términos de la representación hegemónica y la propia reflexividad filmica marcarán las producciones de diversos cines que tienen múltiples anclajes genéricos, geográficos, adscripciones políticas, horizontes de inteligibilidad, opciones representacionales y apuestas epistemológicas disímiles. Por medio de un empleo politizado de la técnica cinematográfica se reformulan los lugares del sujeto, variando las construcciones críticas de las representaciones, con sus múltiples posibilidades de proyección.

La pluralidad de filmes, corrientes cinematográficas, géneros, estilos y autores bajo una categoría como es la de *cine de lo social*, es acotada bajo el posicionamiento de cineastas que eligen vincularse con la realidad de una forma explícitamente política y práctica. El *cine de lo social* encuentra su fragua en la crisis, en los periodos de ruptura, en los movimientos cataclísmicos de la realidad que abren huella en el devenir de un siglo de relámpagos, convulso de suyo. Dentro del siglo de la revolución y la contrarrevolución, la guerra es la marca principal de los posicionamientos de los cineastas ante la realidad y de sus compromisos con lo filmado. Es la violencia del mundo circundante la que obliga al posicionamiento por medio de la cámara, pero aún más, es la transformación tecnológica que conlleva la guerra la que permite utilizar la técnica para su propio registro crítico. Bajo esta premisa que involucra técnica, violencia y crítica social se distinguen tres grandes momentos de la historia mundial marcados por las posibilidades de representatividad.

El primer momento del cine social va de la mano con el surgimiento del documental y está signado por lo que Erik Hobsbawm ha denominado el periodo de *Guerra total*.⁷² Paralelamente a la primera guerra mundial, la Revolución Rusa y la Guerra civil española, se comienza a gestar una idea de *imagen total*, basada en la necesidad de captar "la vida tal cual es", una reformulación de los paradigmas del realismo desarrollado en la literatura y el arte de finales del siglo xix y principios del xx, donde la apuesta central se basó en el culto a la máquina como perfeccionamiento de las posibilidades de la

⁷² El primer capítulo del análisis histórico del siglo XX, emprendido por este autor, se titula "La época de guerra total", enfatizando el elemento bélico y su novedad en este siglo, así como la ubicuidad de ese fenómeno: "El siglo XX no puede concebirse dissociado de la guerra, siempre presente aun en los momentos en los que no se escuchaba el sonido de las armas y las explosiones de las bombas. La crónica histórica del siglo XX, y más concretamente de sus momentos iniciales de derrumbamiento y catástrofe, debe comenzar con el relato de los 31 años de guerra mundial", Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 30.

representación y como lugar de la experimentación artística, como promesa de trascender las imperfecciones humanas. Es en este momento donde se realiza una profunda teorización sobre los múltiples sentidos para representar la realidad, aunados a un proceso de experimentación cinematográfica vanguardista como los desarrollados por la escuela soviética de Eisenstein y Vertov y una delimitación del campo documental sistematizado finalmente por el padre del documentalismo John Grierson. Este primer momento de surgimiento y configuración del cine social se vio profundamente determinado por un posicionamiento frente al cine industrial como forma hegemónica de representación y comprensión del mundo. Toda la cara del mundo que permanecía ignorada sería rebelada brutalmente por las crisis bélicas armadas y económicas de las primeras décadas del siglo. Frente a los desgarramientos de la guerra los cineastas de lo social, con el documental como principal bandera, hicieron del cine el lugar de una toma de conciencia del mundo, en sus múltiples niveles de realidad, superando el cine de las actualidades, demasiado elípticas y la ficción, demasiado artificial.⁷³

El segundo momento está conformado por la ruptura y la bipolarización de lo político que trae consigo la segunda posguerra y la Guerra Fría. En la década de los cincuentas comienza un nuevo giro en la práctica del cine de lo social, que tiene que ver con el desarrollo técnico pero también con múltiples variantes. Los proyectos realizados desde este cine social cuentan ahora con una *tradición documental* consolidada, dentro de la que se retomaron las herencias de los precursores del género, muchos de los cuales continuaban produciendo. Este podría ser el momento más importante del cine social,

⁷³ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, p. 17.

que comienza a configurar también la tradición neorrealista, pero adquiere su punto de quiebre con la *revolución tecnológica* que significa el sonido directo.

Aquí hay un debate que involucra las relaciones de la técnica con la estética, un debate que adquiere un punto nodal en la emergencia de los anónimos y en la posibilidad del advenimiento de *la palabra del otro*. Estos destellos de la emergencia de los anónimos configuran toda la historia del documental y del cine social desde sus orígenes, pensemos por ejemplo *Nanuk* de Flaherty, o todo el trabajo de la escuela documental británica (Grierson,) pero se consolidará de forma contundente con la utilización hegemónica o masiva del sonido directo que liberó, de alguna manera, de la pasividad a las voces anónimas, sometidas por décadas a la omnisciencia de la *voz en off*. Esta revolución llega a su cúspide con el cine directo y el *cinema vérité* que aprovecharon la renovación para configurarse al utilizar la grabadora Nagra, los equipos ligeros y películas de alta sensibilidad.⁷⁴

Finalmente el tercer momento de esta rápida periodización se corresponde con la posibilidad de la mutación de los registros sobre la realidad, marcado por la guerra del golfo en 1990, la catástrofe transmitida en directo alterando las relaciones visuales de la realidad. Este tercer momento es extenso y muy variado, precisamente por la popularización del video y la multiplicidad de imágenes, que se desplazan en un mar de registros noticiosos, documentales y hasta los caseros. Este momento marcará el fin de las búsquedas de esta investigación.

⁷⁴ Paulo Antonio Paranaguá, "La nueva dramaturgia del documental latinoamericano", en *La Siempreviva*, no. 9, La Habana, 2010, p. 74 (pp. 74-82)

Historiografía e historiofotía del Nuevo Cine Latinoamericano

América Latina es un espacio constantemente disputado por las imágenes. Antes que éstas fueran un poderoso artefacto de análisis social utilizado por las academias para construir explicaciones y revelar las formas en que se ha ejercido el poder en América, las imágenes en movimiento en un momento previo de análisis, de crítica cultural y de práctica política, sirvieron para interpretar el mundo, contravenir las imágenes y los discursos hegemónicos, buscando la transformación social. Ese momento correspondió con el auge del cine político latinoamericano y con el surgimiento del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

En la década de los años cincuenta, influido por las modificaciones políticas, estéticas y tecnológicas del sonido directo y los equipos de pequeño formato, el cine mundial comenzó a cuestionar los modos de representación clásicos y a dotar de novedad a las formas cinematográficas que hoy llamamos modernas. América Latina no se mantuvo al margen de éste proceso, movimientos como el *Cinema Novo* brasileño, colectivos como Cine Liberación y Cine de La Base en Argentina o el Grupo Ukamau de Bolivia, entre otros, comenzaron a cuestionar los modos de producción de imágenes y las representaciones hegemónicas realizadas desde las industrias cinematográficas locales y específicamente desde Hollywood. Estas prácticas cinematográficas iban de la mano de la intensa movilización política de esos años; contexto caracterizado por una renovación mundial de la izquierda, el cuestionamiento de la dominación occidental sobre los países dependientes, los procesos de descolonización del Tercer Mundo, las conmociones

filosóficas en torno a las formas de nombrar, la renovación de las prácticas historiográficas y una singular toma de la palabra en el orden político y social.

Los cines del continente que se comenzaron a renovar en la segunda mitad del siglo XX tuvieron un centro de reflexión muy poderoso basado en la construcción visual de los significados de América Latina. Una serie de hechos históricos motivaron y dieron fuerza a la noción de renovación cinematográfica y a la construcción del movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano. La revolución cubana fue uno de los eventos que marcaría con más fuerza la producción renovada del cine y la politización de las pantallas.⁷⁵

Los sucesos ocurridos en el año de 1959 marcarían la politización social y estética del continente y los impulsos de renovación de muchas de las cinematografías nacionales que habían empezado previamente a configurar una identidad de producción.

El cine latinoamericano comenzó a configurar formas e imágenes específicas sustentadas en dos premisas fundamentales que le darían identidad: el sentido de novedad y la búsqueda del latinoamericanismo.⁷⁶ Lo anterior quedó plasmado en dos eventos institucionales paradigmáticos: la fundación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe, Argentina en el año de 1956 y la renovación cinematográfica cubana que derivaría en la creación del Instituto Cubano de Ciencias y

⁷⁵ Es indudable que antes de la fecha paradigmática de consumación del proceso armado en Cuba habían ocurrido una serie de cambios que marcaban también las producciones cinematográficas locales, como la revolución boliviana y la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano o la fundación, en 1956, del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile y un año después el del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, etc, que derivarían en procesos de institucionalización y de revisión de la producción cinematográfica. Tampoco se puede dejar de mencionar la visita de John Grierson, el padre del documentalismo, a América Latina en 1958, impartiendo conferencias en Uruguay y Chile.

⁷⁶ Juan Antonio García Borrero, "Arquitecturas invisibles. Diez notas sobre el imaginario fílmico en Latinoamérica" en TOLEDO, Teresa (dir.), *Made in Spanish 2002. Construyendo el cine (latinoamericano)*, p. 222.

Artes Cinematográficas (ICAIC) y más adelante en el lanzamiento de la revista *Cine Cubano*. Estos elementos fueron paradigmáticos pues sintetizaron acontecimientos que se comenzarían a replicar en diversos países y coadyuvarían a la consolidación de procesos cinematográficos locales y a la formación de nuevos públicos.

Para muchos historiadores y cineastas, la reunión en Viña del Mar en el año de 1967 significó un acta de nacimiento para un movimiento que tuvo múltiples rostros, cobijado bajo la vanguardia cultural de la revolución. Empero, las renovaciones del cine en América Latina por lo menos tenían una década de haber comenzado con la creación de una fuerte cultura cinematográfica basada en el cine club, “como acción cultural de masas”, la incipiente profesionalización del campo cinematográfico y la intensa relación del cine con las universidades, que derivaría en el surgimiento de varias escuelas e institutos filmicos.⁷⁷

Las condiciones históricas dieron posibilidad al surgimiento de una original actitud frente al cine, a una nueva ética de la representación, una nueva forma de producir, mirar y practicar la realización cinematográfica. Como en pocos momentos de la historia, una práctica estética delimitó *América Latina*, desde amplias formas de mirar, dotando de sentido y concreción a lo que muchas veces había sido un ideal en los discursos políticos.

En el año de 1958 se realizó el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes en Montevideo, convocado por el SODRE⁷⁸ donde asistieron varios

⁷⁷ Cfr. Paulo Antonio Paranagúa, “Auge de la cultura cinematográfica” en Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (coord.), *Historia general del cine*. Vol. 10, p. 282-285.

⁷⁸ Servicio Oficial de Radio Televisión y Espectáculos

cineastas que se convertirían en figuras emblemáticas. Podría decirse que entre los asistentes a dicho congreso se encontró la primera generación de cineastas que comenzaron a renovar la cinematografía de sus respectivos países.⁷⁹ Entre las resoluciones del Congreso se destaca la construcción discursiva de un incipiente latinoamericanismo fílmico con los siguientes considerandos:

-Que los pueblos de Latinoamérica tienen el derecho y el deber de tener una cinematografía propia que exprese libremente su fisonomía y sus aspiraciones nacionales.

-Que la cinematografía debe cumplir en América Latina la ineludible tarea de velar por su educación, cultura, historia, tradición y elevación espiritual de su población⁸⁰.

En este primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes también se recomendaba fomentar el intercambio permanente y el conocimiento entre los cineastas de América Latina. También se definía la noción de *cineístas* independientes que comprendía "a todos aquellos profesionales que trabajan sin estar ligados en relación de dependencia, a las empresas de producción o distribución y pueden decidir libre y personalmente la orientación temática o estética de sus películas".⁸¹

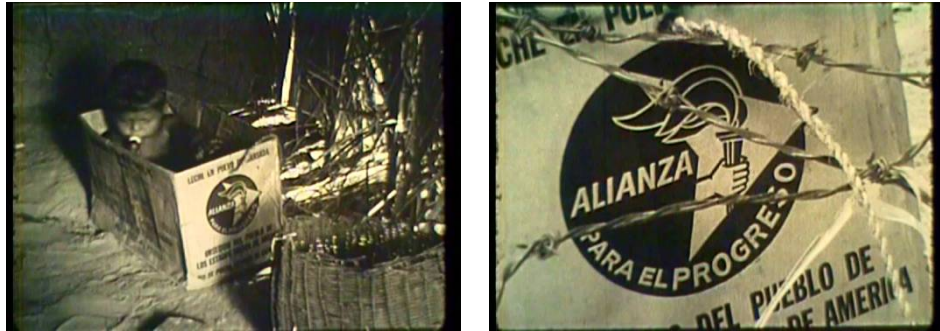
La construcción de imágenes en movimiento correspondió a un auge general de la resistencia basado en la delimitación de un espacio común. El latinoamericanismo

⁷⁹ Por ejemplo de Argentina estuvieron entre otros Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman y Fernando Birri; de Bolivia asistió Jorge Ruíz, de Brasil Nelson Pereira Dos Santos, de Chile Patricio Kaulen y de Perú Manuel Chambi.

⁸⁰ Es interesante notar que la construcción de este latinoamericanismo fílmico se basaba también en las ideas de ese momento de construir un mercado común latinoamericano, por ejemplo en una de las recomendaciones se enfatiza que "Los Cineístas latinoamericanos creen ineludible la inclusión de la cinematografía de sus países en dicho mercado, como medio real de mutuo conocimiento y comprensión", en "Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes promovido por el Sodre a través de su departamento de cine-arte", en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. I. Centro y Sudamérica*, p. 539-540.

⁸¹ "Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes promovido por el Sodre a través de su departamento de cine-arte", en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. I. Centro y Sudamérica*, p. 41.

también se comenzó a reactivar en la década de los años cincuenta tanto en los discursos económicos, como los de la CEPAL o la Teoría de la Dependencia, como en los discursos culturales. Pero América Latina también fue la delimitación de la hegemonía estadounidense para acotar su rango de acción al sur de su territorio después de la segunda guerra mundial y durante todo el periodo de la guerra fría. No se pueden olvidar los ejemplos en las políticas de Robert McNamara y la Alianza para el Progreso en la región.



Imágenes de *La tierra quemada* (Raymundo Gleyzer, 1964) donde la imposición de la Alianza Para el Progreso se contrasta con la miseria en el Nordeste Brasileño, como condición de toda América Latina.

A la par de las delimitaciones que se hacían desde Estados Unidos para constituir su poder sobre América Latina, el concepto se utilizó para construir una visión de la resistencia y posibilidad de subvertir esa dominación.

América Latina nunca ha sido una esencia, ha sido una práctica, un posicionamiento y un sentido frente al mundo desplegado históricamente. El Nuevo Cine Latinoamericano, conformado entre múltiples perspectivas por cines políticos y militantes de los años sesenta, setentas y ochentas fue la concreción estética de un episodio que

podemos llamar latinoamericanismo, demostrando en su historicidad los múltiples rostros de la región en un momento definido por la violencia, la utopía y posteriormente por el desencanto.

Al movimiento es mejor nombrarlo en plural, ya que las producciones de los *Nuevos Cines Latinoamericanos* representaron ejercicios de creación cinematográfica multiforme y fueron fructíferos en contenidos políticos, visuales y artísticos que en la actualidad representan un campo abierto para poder desentrañar la historia latinoamericana, para *comprender* historiográficamente sus múltiples dimensiones sociales y las producciones estéticas que de estas derivaron.⁸²

A pesar de las diferencias contextuales de las diversas cinematografías políticas de esos años, había un punto de unión que se basaba en “documentar críticamente la realidad” de un espacio territorial que reinventaría en las pantallas nuevas formas de mirar y mirarse en América Latina. Ambrosio Fornet, utilizando una metáfora cinematográfica, habla de un “verdadero montaje paralelo”, entre la renovación cinematográfica, el descubrimiento del subdesarrollo y la teoría política de esos años, expresado por ejemplo en uno de los documentos más importantes que sería la Segunda

⁸² Uno de los presupuestos teóricos de este trabajo se basa en la idea de comprensión histórica, en un sentido complejo que involucra a la imaginación. *Comprender* bajo las enseñanzas de Hannah Arendt significa ver los hechos del pasado con suficiente distancia crítica y a la vez con cierta empatía basada en la imaginación creativa: “Sólo la imaginación nos permite ver las cosas en su adecuada perspectiva, nos permite ser lo bastante fuertes para poner a cierta distancia lo que nos resulta demasiado próximo, de tal manera que podamos verlo y comprenderlo sin predisposición y prejuicio, y ser lo bastante generosos para salvar los abismos que nos separan de todo lo que nos resulta demasiado ajeno, hasta que lo comprendemos como si fuesen nuestros propios asuntos. Sin este tipo de imaginación, que en realidad es la comprensión, no seríamos capaces de soportar nuestra carga en el mundo. Es la única brújula interna que tenemos. Somos contemporáneos tan sólo hasta donde nuestra comprensión alcanza.” Hannah Arendt, “*Comprensión y política (Las dificultades de la comprensión)*” en *De la historia a la acción*.

declaración de la Habana.⁸³ El montaje sobre el subdesarrollo en textos e imágenes, aparece de forma magistral en una de las obras fundacionales del movimiento *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino.

El latinoamericanismo fílmico se constituyó en una serie de imágenes-concepto definidas en las obras, en la que se amalgamó la noción de América Latina con las alegorías del Tercer Mundo, denunciando el imperialismo estadounidense y conformando una voz común por medio del testimonio de *los oprimidos*. A la par se constituirían las nociones teóricas de tercer cine, cine guerrilla, cine acto, etc., dotando de sentido y movimiento a esas abstracciones e imágenes. Por ejemplo el concepto de tercer cine acuñado por Fernando Solanas y Octavio Getino en 1968 en el texto ya clásico *Hacia un Tercer cine*, se ha convertido en una categoría de análisis, más allá de América Latina, que abarca a los cines periféricos del mundo.

El latinoamericanismo fílmico y la renovación cinematográfica también se construyeron mediante un juego de espejos con los centros de producción cinematográfica. En primer lugar frente a la crítica al modo de producción institucional encarnado en la producción hollywoodense y a la par inventando su propia identidad a través de la mirada extranjera. El movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano se fue consolidando curiosamente en festivales internacionales como el de Sestri Levante en Italia, donde hubo un encuentro importante de cineastas latinoamericanos en el año de 1962 o el Festival de Pésaro, que desde el año de 1968 daría espacio a la producción

⁸³ Ambrosio Fornet "Arqueología del Nuevo Cine Latinoamericano (1959-1979)" en *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*, p. 127 y 293.

latinoamericana y difundiría las obras y los manifiestos, dando espacio a los cineastas políticos latinoamericanos.⁸⁴

Si pensamos con imágenes la relación entre el norte y el sur cinematográficos, la secuencia donde aparece Glauber Rocha hablando del cine del Tercer Mundo en manifiesto visual *Viento del este*, realizada durante la época de militancia activa de Jean-Luc-Godard a lado de Jean-Pierre Gorin, puede ser una buena pista visual para entender el poderoso juego de espejos del nuevo cine latinoamericano.



Glauber Rocha en un sendero bifurcado, indicando a una joven el camino del cine del Tercer Mundo en *Viento del Este* (1969) de Gorin y Godard

Teoría e imágenes del movimiento

El Nuevo Cine Latinoamericano y los procesos de renovación cinematográfica han sido algunos de los episodios más estudiados de la historiografía del cine en la región. En términos culturales e históricos, es casi innegable la noción de que los años sesenta y setenta conforman una unidad o ciclo histórico y, en términos cinematográficos, un

⁸⁴ Cfr. Manuel Pérez Estremera, *Problemas del Nuevo Cine*.

momento donde se logró la “unificación de criterios, puntos de vista y operatorias de acción” entre el cine y la política.⁸⁵

Es necesario destacar que el Nuevo Cine Latinoamericano fue un momento excepcional donde teoría y práctica cinematográfica se conjugaron para generar imágenes originales, un momento en el cual los centros de producción y análisis pusieron sus ojos en cines periféricos cristalizados a la par de múltiples movilizaciones sociales, lo que dotó de interés al tema. No es gratuito, por consiguiente, que el movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano sea una de las temáticas más recurrentes de las historiografías del cine.

No se puede dejar de lado que desde los preámbulos de esta renovación, la práctica cinematográfica, la teoría, las nociones de vanguardia y las perspectivas políticas se amalgamarían casi en todas las producciones fílmicas, pero también en las producciones textuales. Por ello, es importante analizar la producción teórica del movimiento y las formas de conceptualizarse así mismo, los análisis de la crítica cinematográfica y las perspectivas históricas e historiográficas que se han construido a lo largo del movimiento y de las renovaciones fílmicas.

Los nuevos cineastas del continente realizaron toda una serie de reflexiones teóricas sobre su quehacer cinematográfico, que quedaron plasmadas en forma de manifiestos, informes, relatorías de reuniones, libros, etcétera. Dichos documentos constituyen una de las primeras fuentes para acercarnos a este momento histórico.

⁸⁵ Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política*, p. 9.

El movimiento se sustentó rápidamente en una producción discursiva, textual y visual, aunado a la elaboración teórica de sus propios preceptos, que serían flexibles y se irían reformulando a lo largo de los años. Muchos de los cineastas publicaron sus reflexiones teóricas al calor de las producciones y las irían modificando de acuerdo a las emergencias políticas o a los contextos como el manifiesto canónico *Hacia un Tercer Cine* (1969) de Solanas y Getino o en compilaciones posteriores, tal es el caso del texto de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau titulado *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), las numerosas ediciones de los textos de Julio García Espinosa como *Una imagen recorre el mundo* (1982), las ediciones del texto *Dialéctica del espectador* de Tomas Gutiérrez Alea (1978) o el ensayo de Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*, que en muchas ocasiones se acompañaban de otros textos publicados sobre todo en revistas latinoamericanas especializadas en cine como la revista *Cine Cubano* (Cuba), *Hablemos de cine* (Perú), *Cine al día* (Venezuela), etc.

La noción de la historicidad del proceso de renovación que estaban viviendo los cineastas marcó las reflexiones del momento, varios de los más importantes exponentes desarrollaron revisiones históricas de lo que habían sido los procesos cinematográficos en las distintas latitudes nacionales. Por ejemplo, en el Festival de Viña del Mar en el año de 1967 se formularon varios "Informes de las Cinematografías Nacionales". Estas revisiones históricas sobre los procesos nacionales sirvieron para consolidar la crítica de los viejos cines industriales y para la construcción de nuevas formas de hacer cine. En el caso de Brasil, por ejemplo, el análisis fue hecho por Alex Viány, el de Cuba fue realizado por Alfredo Guevara y aparte se entregaron la "Síntesis histórica y situación actual del cine

chileno", el informe de Argentina, el de Uruguay titulado "El cine en Uruguay. Descripción sumaria del país" realizado por Walter Achugar, Walther Dassori, Mario Handler y José Wainer.

Desde las distintas tradiciones locales también se habían hecho balances sobre las culturas cinematográficas respectivas, los casos más importantes tal vez serían las reflexiones hechas desde la renovación cinematográfica en Brasil. Tenemos el caso de la *Revisión crítica del cine brasileño* publicada por Glauber Rocha en 1963, donde ya avizoraba que no existía "un pensamiento cinematográfico brasileño".⁸⁶ Glauber nuevamente nos permite construir una imagen de estos cineastas como historiadores, tanto del pasado del cine de sus naciones, como de la lucha de sus pueblos.

Dentro del movimiento existió una preocupación constante por la historia como afirmación y construcción, basada en un cuestionamiento a las historiografías dominantes y mediante la recuperación de la memoria popular. La renovación latinoamericana del cine trajo consigo las revisiones del pasado cinematográfico y, a la par, la construcción de un discurso histórico crítico sobre los procesos sociales. Para el boliviano Jorge Sanjinés los procesos de la historia política y la historia del cine eran equiparables:

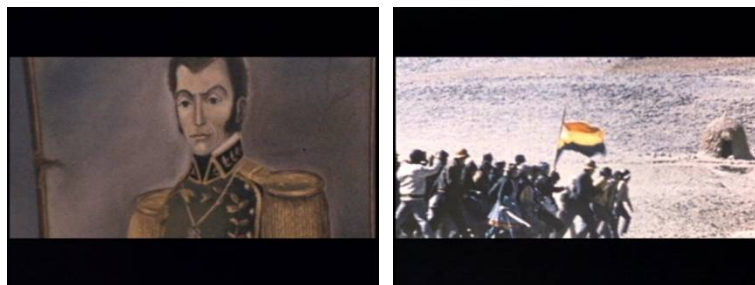
El cine en boliviano nace y se desarrolla siguiendo dos caminos diferentes y contrapuestos: el uno junto al pueblo y el otro contra el pueblo. Estos caminos que pueden tipificar la historia política de Bolivia, en la que permanentemente la pugna de los intereses nacionales y antinacionales define y determina su destino, son también los pasos abiertos y elegibles por los que se orientan las corrientes del arte en este país.⁸⁷

⁸⁶ Glauber Rocha, "Revisión crítica del cine brasileño" en *Hojas de cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, p.147.

⁸⁷ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, "La experiencia boliviana" en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 13.

Una preocupación y característica central de las obras del movimiento fue la recuperación del pasado y la memoria popular, que muchas veces se construyó sobre dicotomías exaltadas retóricamente. Las dicotomías fueron parte de las retóricas visuales y textuales de los nuevos cineastas y serían una marca de las producciones. Las dicotomías recorrían una multiplicidad de aspectos desde la noción de enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo, la cultura de las élites y la cultura popular, oralidad y escritura, derivando en las múltiples formas del conflicto social expresado en lucha de clases, para lo que se buscaron múltiples estrategias visuales dentro de las cintas, como el uso de montajes alternados y o paralelos, entre otros recursos.

Los cineastas poco a poco se convirtieron en *historiadores en imágenes*, a través de la construcción de historias críticas. Uno de los mejores ejemplos fue la realización de la cinta de *El coraje del pueblo* (1971) por el Grupo Ukamau, donde se exploró la memoria popular como resistencia ante los ejercicios de violencia del estado boliviano.



La voz de Domitila Barrios de Chungara contrasta con el imaginario de los grandes héroes y se complementa con la acción colectiva en *El coraje del pueblo* (1971, Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau).

Al analizar la historiografía del nuevo cine no podemos olvidar que al calor de los encuentros de cineastas también los críticos e historiadores fueron construyendo el movimiento. Una de las primeras compilaciones sobre el Nuevo Cine Latinoamericano la realizaron Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera en el texto *Nuevo Cine Latinoamericano* (1971), que intentó sistematizar la situación cinematográfica de América Latina desde una perspectiva historiográfica muy temprana. Con la intención de recoger la intensidad del periodo se hicieron recopilaciones testimoniales como el texto de Isaac León Frías titulado *Los años de la conmoción. 1973-1977. Entrevistas con realizadores sudamericanos* o la antología de los documentos y los testimonios del proceso del Nuevo Cine Latinoamericano de Alberto Híjar titulado *Hacia un tercer cine (antología)* compilada muy tempranamente en el año de 1972.

A la par de estas preocupaciones por la revisión teórica e histórica de los distintos cines nacionales, se comenzaron a realizar encuentros sobre la conservación de archivos filmicos, como refiere David Wood, en el texto "Film And The Archive: Nation, Heritage, Resistance": "el lenguaje del antiimperialismo se filtró en los debates de las cinematecas".⁸⁸ El discurso del tercermundismo se volvió constitutivo, tanto de las imágenes como de las prácticas, y se entremezcló con la renovación cinematográfica y con la idea de preservación de materiales filmicos. Por ejemplo, en 1969 se creó la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay que posteriormente fue destruida durante la dictadura

⁸⁸ David Wood, "Film And The Archive: Nation, Heritage, Resistance" en *Poetics of Resistance, Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 6, no. 2, 2010, p. 166-167.

militar.⁸⁹ En febrero de 1972 se llevó a cabo el Congreso de la Unión de Cinematecas de América Latina, donde el tema central fue “Cultura nacional y descolonización cultural” y resolvían en su declaración final que las cinematecas inscritas a la UCAL tenían como objetivo participar en la liberación “de nuestros pueblos y que a su servicio deben colocarse las actividades cinematográficas del continente en consecuencia, la primera labor de las Cinematecas latinoamericanas debe ser la de promover, conservar, difundir y desarrollar al máximo de sus posibilidades, el cine de su propio país”.⁹⁰ La cita anterior muestra que uno de los muchos orígenes de la preservación y sistematización de materiales filmicos en América Latina tuvo un principio de resistencia, por un lado frente a la ignorancia de los estados y poderes fácticos que no les ha interesado la conservación y que han destruido sistemáticamente los materiales cinematográficos, y por el otro frente a la “modernidad imperial” que sustentó el origen internacional de los archivos filmicos y de la FIAF, como lo ha estudiado David Wood.⁹¹

Uno de los más promotores del movimiento, perteneciente al terreno de la crítica y el análisis, fue el alemán Peter B. Schumann quién entre 1966 y 1970 realizó varios ciclos dedicados al nuevo cine latinoamericano en el Festival Internacional del Cine de Berlín. En 1971 publicó el importante texto *Cine y revolución en América Latina* y en 1987 sacó a la luz su *Historia del cine latinoamericano*.⁹² Autores como Schumann difundieron

⁸⁹ En Venezuela también se hicieron esfuerzos de compilación y publicación de documentos de los encuentros realizados en ese país, por parte de la editorial Rocinante, quién publicó los textos de los encuentros de cineastas en solidaridad con el pueblo de Chile y el encuentro realizado en Mérida en el año de 1977.

⁹⁰ *Revista Cine Cubano*, No. 73-74-75, La Habana, 1972, p. 116.

⁹¹ David Wood, “Film And The Archive: Nation, Heritage, Resistance”, *Op. Cit.*, p. 166-167.

⁹² *Historia del Cine Latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987 y *Film und Revolution in Lateinamerika (Cine y revolución en América Latina)* Oberhausen: Laufen 1972.

el conocimiento del cine de la región en el mundo y a la par construyeron imágenes propias sobre el proceso que alcanzarían un amplio alcance.

En términos de producción editorial son importantes los trabajos pioneros de Zuzana Pick en el texto *Latin American Filmmakers and the Third Cinema*, que salió a la luz en el año de 1978, dando a conocer las cinematografías militantes del Tercer Mundo en la academia anglosajona, donde sistematizó el proceso que por esos años todavía se estaba desarrollando. En ese texto se compilaron documentos fundamentales y se intentó hacer algunas periodizaciones del desarrollo del movimiento. Más adelante, a inicios de los años noventa, la misma autora publicaría otro texto mejorado y más sistemático que titularía *The New Latin American Cinema. A Continental Project* (1993).

Julianne Burton se ocupó de construir una visión sistemática a través del testimonio de los protagonistas del Nuevo Cine Latinoamericano, quien a través de entrevistas a distintos cineastas y colaboradores en múltiples niveles de la realización cinematográfica reconstruyó de cierta forma el proceso de nuevo cine. Todo eso quedó plasmado en el libro *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un Continente* que saldría originalmente en inglés en el año de 1986. Más adelante en el año de 1990 publicaría *The Social Documentary in Latin America* sobre las prácticas documentales en el continente donde abordó, a través de una compilación de varios autores, la práctica documental del Nuevo Cine Latinoamericano y de otros episodios del cine antes y después de este periodo.

En 1981 en París salió a la luz el texto ya clásico *Les Cinémas de l'Amérique latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*. Compilado, bajo el sello CinémAction, por uno de los más importantes teóricos del cine político y militante Guy Hennebelle, quien con el realizador e historiador boliviano Alfonso Gumucio Dagron intentarían llevar a cabo una visión panorámica de los cines latinoamericanos convocando a varios estudiosos y participantes del movimiento cinematográfico como Octavio Getino, Zuzana Pick, Gastón Ancelovici, entre otros.

A inicios de los años ochenta el British Film Institute y el Channel Four Television realizaron una serie documental y un catálogo de filmes y textos conmemorando el aniversario del movimiento. Este ejercicio fue desarrollado por Michael Chanan en *Twenty-five Years of The New Latin American Cinema*, a la par de la realización de entrevistas y documentación audiovisual con los participantes del proceso. Chanan se convertiría en uno de los estudiosos del cine cubano y del documental latinoamericano que conseguiría entrevistas filmadas de muchos integrantes del proceso.

Otra de las visiones del Nuevo Cine Latinoamericano la haría Alfonso Gumucio Dagron en el texto *Cine, censura y exilio en América Latina* donde intentó, en el año de 1979, hablar de la violencia política como un distintivo general que alcanzaría a los participantes del Nuevo Cine Latinoamericano.

Las caracterizaciones historiográficas realizadas a la par del desarrollo del movimiento también se realizaron en el marco de construcciones generales de la historia del cine latinoamericano, una de las más importantes fue la revisión que hizo sobre la

historia del cine latinoamericano Paulo Antonio Paranaguá, en 1996, dentro de la *Historia general del cine* de la editorial Catedra. El apartado se titula "América Latina busca su imagen", lo referente a la renovación del cine es titulado "Cambio de enfoque. La búsqueda de una visión latinoamericana". En esta misma lógica de historias generales esta la "Puesta al día" que realizó Alfredo Guevara para la *Historia general del cine* de George Sadoul.

John King en su texto *El carrete mágico* reconoció la imposibilidad de construcción de una "estética unitaria para cines diferentes de los norteamericanos y europeos,"⁹³ cuestionando el esencialismo que se encuentra detrás de los conceptos de cines nacionales, cine latinoamericano y cine del Tercer Mundo o tercer cine, como dispositivos estéticos. Lo cierto es que los posicionamientos y el enfrentamiento contra el cine industrial y el modo de producción visual hollywoodense fueron marcas de las cinematografías periféricas de la segunda mitad del siglo, bajo una tensión constante que se puede rastrear en las analogías y genealogías de las mismas imágenes.⁹⁴

El análisis de estas cinematografías emergentes se posicionó en un lugar marginal durante la década de los años noventa, quizá porque desde el enfoque académico y cinematográfico las propuestas resultaban obsoletas, caducas o poco adecuadas para el momento. Sin embargo, hubo notables excepciones en las publicaciones estadounidenses

⁹³ John King, *El carrete mágico*, p. 17

⁹⁴ Es en la práctica cinematográfica, en la experiencia concreta de la producción de las imágenes, donde se encontrarán estas similitudes o diferencias. Hay muchas cercanías de esos cines del Tercer Mundo en términos visuales, por ejemplo, las nociones de territorio nacional que construyen Kiarostami, Sanjinés o Angelopolus, a través de planos secuencia, pero ese trabajo es parte de una historia por construir. La idea de tercer cine tendría que apuntalarse en prácticas cinematográficas y sobre todo en los dispositivos de las imágenes.

como la compilación en dos volúmenes de Michael T. Martin *New Latin American Cinema*, donde se convocó a muchos de los autores antes citados, que llevaban un buen recorrido de investigación sobre el tema, a la par se compilaron documentos y experiencias cuidando las perspectivas nacionales y sus articulaciones.

En un pequeño apartado de la revista argentina *El amante* en el año de 1997 se publicó una encuesta sobre cine político realizada a cineastas, filósofos, críticos y documentalistas, cuestionando la vigencia de este cine, su relación con la realidad y hasta su existencia misma. Como síntoma del desencanto de los años noventa una de las opiniones refería lo siguiente: "No existe cine político que a la manera de *El acorazado Potemkin* haga brotar del acto cinematográfico un pensamiento político. Existe el cine político que, a la manera de Ken Loach, aún se pregunta por la desaparición de la 'palabra ideológica'", otra respuesta apuntaba que "la nefasta influencia de eso que se ha dado en llamar posmodernismo ha sido tan grande en el público (muchas veces a través de cierta crítica) que hoy las películas con temas implícitamente sociales, políticos o testimoniales no suelen tener éxito".⁹⁵ A "Boca de urna", nombre de la sección, también contestó Octavio Getino, militante cinematográfico de la década del sesenta:

El imaginario colectivo no se alimenta ya, al menos por el momento, de una épica instalada en la práctica social, sino de una realidad casi patética... la única épica que parece sobrevivir es la del carácter individualista en materia de proyectos cinematográficos, existe más de una razón para evitar el tratamiento de la realidad inmediata existe entre nosotros una buena dosis de confusión ideológica y política sobre el momento que estamos atravesando.⁹⁶

⁹⁵ Respuesta de Horacio González y Salvador Sammaritano en "Encuesta sobre cine político. Boca de urna", en *El amante*, no. 68, oct. 1997, Argentina, p. 10.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 11

Confusión ideológica, posmodernismo, globalización fueron la marca de la década. El cine político, sus documentos teóricos y sus prácticas militantes aguardaban en los rincones de las cinematecas, en las bibliotecas, en las memorias soterradas una nueva emergencia visual.

La oleada de la movilización social inaugurada con el cambio de siglo y el inédito estallar de la protesta social dieron nuevos sentidos para filmar la realidad, al tiempo que se miró desde otros lugares a ese *viejo nuevo* cine. Susana Velleggia no se equivocaba cuando, a inicios de la década de los ochenta, afirmaba: "aquella propuesta, ahora congelada, pero no muerta; reprimida, pero no desaparecida, tiene una vida latente y deberá exceder, más temprano que tarde, el marco de la cita bibliográfica o la habitual retrospectiva, para encaminarse hacia una nueva síntesis. Ello es así, porque el proyecto histórico que le diera vida, aun palpita".⁹⁷

Los análisis cinematográficos dentro de la academia cubana sobre el Nuevo Cine Latinoamericano han ocupado un lugar preponderante y se ha desarrollado en una continua y profunda reflexión sobre la práctica cinematográfica y su relación con lo social, tanto en revistas y publicaciones periódicas especializadas, pasando por la vasta producción editorial, hasta la constante producción, exhibición y consumo cinematográfico realizado en la isla. La importancia de la temática rebasa la mera descripción historiográfica y se apuntala en los contenidos ideológicos de la política cultural emprendida desde la revolución cubana. El movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano estuvo íntimamente relacionado con la consolidación del proceso

⁹⁷ Susana Velleggia, *De la cámara ametralladora a la nostalgia de Hollyworld*, p. 6.

revolucionario y la institucionalización del cine como pilar cultural de la revolución cubana desde la fundación del ICAIC. Así, la cultura cinematográfica y la reflexión política se fueron modelando e imbricando durante la segunda mitad del siglo, refundándose y consolidándose a través de un internacionalismo fílmico enriquecido no sólo con las interacciones con el continente, sino con la producción cinematográfica de izquierda realizada desde los centros y las periferias mundiales, en un *sui generis* doblez político, académico e industrial.

En el 2007, a cuarenta años del mítico encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar, se publicó en La Habana el texto *Los años de la ira*, bajo la idea y selección de uno de los más incansables auspiciadores del movimiento: Alfredo Guevara, quien junto con Raúl Garcés, desempolvaron archivos, documentos y memorias en un texto que demuestra la vigencia del tema en Cuba desde diferentes espacios, el más importante es el de la producción y la enseñanza, así como dentro de la reflexión cinematográfica.⁹⁸

En efecto, a inicios del siglo XXI, el tema resurgió desde la historiografía y los análisis culturales, siendo el espacio académico argentino, dentro de América Latina, donde la militancia cinematográfica se ha abordado historiográficamente con notorios ejemplos, como los trabajos desarrollados por la misma Susana Velleggia en coautoría con Octavio Getino, específicamente en el texto *El cine de las historias de la revolución y los*

⁹⁸ *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Idea, selección y prólogo Alfredo Guevara y Raúl Garcés, La Habana, Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

trabajos de Mariano Mestman, quienes han abordado en su complejidad el problema de estos cines políticos.⁹⁹

Estas indagaciones se desarrollaron a la par de la revisión del pasado dictatorial y “en busca de la recuperación de la memoria, la verdad y la justicia sobre los crímenes de *lesa humanidad* cometidos por la última dictadura”. Fue es en ese momento de vuelta al pasado que se comenzó a recuperar una memoria filmica, acompañada de exhibiciones tanto en el cine como en la televisión y las discusiones en los espacios académicos.¹⁰⁰

Susana Velleggia publicaría, también en Argentina *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (2007) y Silvana Flores publicó en el 2013 el texto *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. El peruano Isaac León Frías volvió a revisar el tema cuestionando “el mito político y la modernidad filmica” en su texto *El nuevo cine latinoamericano en los años sesenta*, publicado por la Universidad de Lima en el 2013. Otro autor que últimamente revisitó el cine político latinoamericano de ese periodo fue Carlos Ossa en el texto *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*, también publicado en el 2013, donde se

⁹⁹ Los trabajos de Mariano Mestman se enraízan en problemas más concretos de las prácticas de los cines militantes, centrando su atención en el Grupo cine liberación y el Grupo cine de la base, de Argentina, así como algunos artículos sobre el Grupo Ukamau. “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)”. En: Luis Fernández Colorado (Ed.), *Cuadernos de la Academia núm. 9 (Actas del VIII Congreso de la AEHC)*, Madrid, Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, junio de 2001; ps. 443-463. “Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973)” En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (L’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Francia), 2008, [En línea diciembre 2008]. URL:<http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>. “From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973-1974)”. *New Cinemas, Journal of Contemporary Film*, Londres, Vol. 1, N° 1, 2002; ps. 40-53.

¹⁰⁰ Lilliana Mazure, “Prólogo” a Velleggia, Susana, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, p. 12.

adentra en los recovecos de un análisis filosófico de las nociones de comunidad de un cine que parece más inventado que analizado. En la tensión sobre las discusiones sobre el Nuevo Cine Latinoamericano también se inscribe una de las últimas publicaciones sobre el tema que ha llevado adelante Ignacio del Valle en el libro *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*, publicado en Chile, el año pasado 2014, el libro vuelve sobre el problema de la caracterización del Nuevo cine en su especificidad regional y estética, contra la idea de pensar el movimiento unívocamente.

Uno de los últimos hallazgos documentales que ha sido publicado es la compilación titulada *Estados Generales del Tercer Cine. Los Documentos de Montreal. 1974*, donde se recupera la historia visual y los debates de este polémico encuentro. Este documento recientemente presentado por Mariano Mestman, problematiza la premisa que lanzó hace unos años el historiador Hayden White sobre la posibilidad de la *historiofotía*,¹⁰¹ en este caso, la historiofotía del encuentro en Montreal es radical.

Muy cercano a dichas problematizaciones fue el ejercicio emprendido por Godard en su *Histoire(s) du cinéma*. Dentro del texto *Introducción a una verdadera historia del cine* lanzó la afirmación de que el cine es la única producción cultural que puede narrar su propia historia de una forma *verdadera*, y lo es en tanto que su construcción narrativa “que está hecha con imágenes y con sonidos, y no con textos”.¹⁰² El escrupuloso trabajo de archivo realizado por Mestman ofrece a la historiografía del cine latinoamericano una ventana al pasado en imágenes del propio movimiento, con un potencial auto-reflexivo

¹⁰¹ Cfr. Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, en *American Historical Review*, XCIII, pp. 1193-1199.

¹⁰² Godard, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Tomo 1, p.19.

que merece un examen más profundo tomando en cuenta los preceptos de la historiografía y las provocaciones godardianas.

Los márgenes del discurso

Uno de los debates historiográficos más importantes en torno a la historia del Nuevo Cine Latinoamericano se encuentra en la búsqueda de su punto final. Algunos historiadores, críticos y cineastas reconocen que el Nuevo Cine Latinoamericano concluye rápidamente, una década después del Festival de Viña (1967). Entre los que sostienen esta periodización estarían por ejemplo Octavio Getino y Susana Velleggia en el texto *El cine de las historias de la revolución*, en donde se pone la fecha de 1977 como punto final de un proceso iniciado una década atrás, ya que "algunos de los grandes sueños políticos nacionales habían sido derrotados por los regímenes militares dictatoriales".¹⁰³

Algunos analistas extienden la periodización hasta los inicios de los años ochenta, como Alfonso Gumucio Dagron, quien en la segunda edición de su texto *Cine censura y exilio en América Latina*, en el año de 1982 declaraba que "la censura acabó con el llamado 'Nuevo Cine Latinoamericano' que surgió con fuerza a mediados de los años sesenta".¹⁰⁴ En realidad no era solamente la censura sino la violencia política que alcanzó a muchos cineastas y que incluso terminó con algunas cinematografías nacionales. Otros autores no ponen punto final, como Zuzana Pick, quien reconoce al Nuevo Cine latinoamericano como un proyecto continental que quedó inconcluso.

¹⁰³ Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución*, p. 12.

¹⁰⁴ Alfonso Gumucio Dagron, *Cine censura y exilio en América Latina*, p. 14.

El asunto de la periodización y de las nomenclaturas se torna problemático también porque a inicios de los años noventa se volvería a utilizar el prefijo de “nuevo” para nombrar a una oleada de producciones que renovarían las formas anteriores pero con la diferencia de que estarían enmarcadas en los ámbitos nacionales, por ejemplo, el nuevo cine argentino, el nuevo cine mexicano, etc.

Antes de seguir buscando el punto final del Nuevo Cine Latinoamericano es necesario entender los procesos más allá de temporalidades rígidas o de las fechas exactas. En primer lugar a habido un debate muy fuerte sobre el nombrar en singular al Nuevo Cine Latinoamericano. Los cubanos Joel del Río y María Caridad Cumaná enfatizan que el término “debió estar en plural (nuevos cines latinoamericanos) porque en singular implicaba altas dosis de idealismo y voluntariedad, en tanto que identificaba como único a un movimiento sin otro vínculo real que no fuera el de la conveniencia política”.¹⁰⁵ En efecto, la noción singularizada de Nuevo Cine Latinoamericano conlleva a una cierta canonización de un proceso plural y en ese sentido estrechar las fechas del 67 al 77 no permite entender el proceso en su complejidad. El festival de 1967 pudo llevarse a cabo por un largo proceso previo que se cristalizó en Chile a finales de la década. Y en efecto muchos de los cineastas que se identificaron bajo el nombre de Nuevo Cine Latinoamericano realizaron producciones que tuvieron un aire común tanto en estilo como en producción, revelando poderosas imágenes que reavivaban el mundo popular e intentaban nutrirse de él, construyendo ciertas influencias basadas en el neorrealismo y en los cines sociales del mundo, realizando la crítica a las cinematografías industriales y al

¹⁰⁵ Joel del Río y María Caridad Cumaná, “Crisis por intermitencia /Obligada continuidad” en *Latitudes del margen*, p. 42.

modo de producción visual hollywoodense, pero sobre todo tenían marcada la inclinación política hacia la izquierda y a la construcción visual de esos preceptos.

Son los mismos autores del Río y Cumaná quien reconocen que si bien el Nuevo Cine Latinoamericano no terminó en la segunda mitad de los años setenta, si tuvo un proceso de transformación e incluso de crisis que continuaría durante toda la década de los años ochenta.

A fines de los años setenta comienzan una serie de transformaciones relacionadas con los cambios políticos y sociales del momento, generando la sensación de una profunda transformación del Nuevo Cine Latinoamericano. Para del Río y Cumaná comienza a construirse “el diseño penetrante de los personajes individuales en vez del colectivo”,¹⁰⁶ es decir comienzan a emerger nuevas formas de representación de lo social por medio de la cinematografía, sobre todo se transforma el paradigma político que había sostenido el Nuevo Cine Latinoamericano décadas atrás. Este cambio también se expresó en forma de crisis, sobre todo si se construye el análisis en términos económicos ya que las pequeñas industrias cinematográficas de los distintos países mostraron, aún más, su debilidad.¹⁰⁷

A la par se desarrolló una pluralidad en los formatos audiovisuales que tenían la característica de ser más flexibles y pequeños, volviéndose cada vez más “populares” y

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 42.

económicos. El mejoramiento y abaratamiento de la tecnología comenzó a favorecer también los intentos de “democratización” del medio audiovisual.¹⁰⁸

Emergieron nuevas formas de representación de lo social por medio de la cinematografía, sobre todo se transformó el paradigma político que había sostenido el Nuevo Cine Latinoamericano décadas atrás. Según Ana Amado, para los años ochenta se percibe claramente el trayecto de una época a otra, “de la utopía revolucionaria a las nuevas mitologías despolitizadoras de las sociedades de consumo”.¹⁰⁹

En torno a esta reflexión sobre los límites, las rupturas y las intermitencias del Nuevo Cine Latinoamericano es interesante incluir la perspectiva de uno de los cineastas más activos del movimiento, Julio García Espinosa quién en el año 2004 dirigió una carta sobre el polémico fin de este movimiento y decía lo siguiente:

El Nuevo Cine Latinoamericano no ha muerto. Sólo está inconcluso. El NCL surgió cuando más fuerte era el sentimiento de que, por encima de nacionalismos estrechos, éramos latinoamericanos y caribeños. Eran los años sesenta, los años en que por todas partes soplaban vientos de renovación, en los que tocaba a su fin el pesado fardo del colonialismo. Las luchas de liberación proliferaron en América Latina seguida por los ejemplos de Cuba, Argelia y Vietnam. Los cineastas entendieron que no existía posibilidad real para nuestras cinematografías si no se lograba también una independencia real. Dos señas marcaron al Nuevo Cine: una que el cineasta uniera su destino al de las luchas emancipadoras; dos, encontrarle una respuesta estética a su posición política. La demostración de que para el arte es más importante la honestidad que la objetividad¹¹⁰.

En esa misma carta Julio García Espinosa argumentó que el Nuevo Cine Latinoamericano posibilitó la superación dicotómica de la relación entre estética y política, logrando editar la fragmentación entre “la obra personal y la defensa de un cine nacional, entre la

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹⁰⁹ Ana Amado, *Op. cit.*, p. 10

¹¹⁰ Julio García Espinosa, “Otra carta” en Rufo Caballero, *Un pez que huye. Cine Latinoamericano, 1991-2003*, p.218.

producción, la distribución y la exhibición”.¹¹¹ En los estudios actuales aún están pendientes los trabajos sobre la recepción del nuevo cine, este tema es complicado de abordar desde la historia del cine en general, con mayor razón cuando pensamos en cines contestatarios, exhibiciones clandestinas y prácticas que salían de los canales hegemónicos, no obstante es importante reconstruir esos momentos pues sintetizan puntos centrales de la práctica del movimiento.

Para Rufo Caballero la finalidad del Nuevo Cine Latinoamericano fue la de forjar una nueva realidad cultural basada en una “estética del todo”.¹¹² Si pudiéramos tipificar de alguna forma el Nuevo Cine Latinoamericano su principal característica sería la búsqueda de una estética total, entendiendo la totalidad en el sentido marxista o en el sentido que lo entendieron las vanguardias de la primera mitad del siglo, una articulación de las partes en el todo, es por ello que producción, distribución y exhibición estaban unidas en una conexión dialéctica. Sin embargo para los años ochenta la forma cinematográfica entró en un proceso de fragmentación interna y de discontinuidad, y sería en los años “noventa que las proposiciones estéticas empiezan a abandonar el trascendentalismo constructivo y expresivo, con la generalización de la crisis de los relatos totales”.¹¹³

La conceptualización del tránsito de este momento histórico es bien tipificada por del Río y Cumaná como una “crisis por intermitencia”, pero al mismo tiempo una

¹¹¹ *Ibidem*, p.219.

¹¹² Rufo Caballero, *Un pez que huye. Cine Latinoamericano, 1991-2003*, p.181.

¹¹³ *Ibidem*, p.182.

“obligada continuidad” en ciertos aspectos narrativos, dramáticos, en suma formales, del cine de los años ochenta y noventa.

El Nuevo Cine Latinoamericano se constituyó en torno a un centro sustentado por películas, autores, países, e incluso temporalidades y una periferia donde aparecían por intermitencia ciertos protagonistas y ciertas regiones en determinados momentos históricos. Por ejemplo en el festival de Viña del Mar del año 1967 concurren una serie de cineastas que en su mayoría pertenecen al sur del continente, mientras que México y Centroamérica quedarían un tanto marginados. Así mismo la participación al movimiento no solo se dio en términos de producción cinematográfica, también fue importante la participación de los teóricos y críticos cinematográficos, así como la difusión en revistas especializadas, todo eso podría englobarse como parte del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Los márgenes también constituyen la caracterización de este movimiento y por márgenes se hace referencia a lo que aparece alterno o en escala menor. Por ejemplo, la presencia de las mujeres dentro del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano fue silenciada, a pesar de que desde los primeros encuentros estuvieron ahí presentes figuras como Luisa Ferrari organizadora del festival de Viña del Mar, Margot Benaserrat cineasta de Venezuela y más adelante la figura de la colombiana Marta Rodríguez, por mencionar algunos nombres. Los años ochenta serán la década de emergencia del cine de las mujeres, que cuestionó la hegemonía masculina del cine de izquierda (y por supuesto del cine en general), forjando una ruptura más del *viejo* nuevo cine. Un análisis reciente sobre la ruptura realizada desde el cine de mujeres se encuentra en el brillante texto de Israel

Rodríguez sobre el Taller de Cine Octubre en México. En el análisis específicamente del filme *Mujer a sí es la vida* Rodríguez reconoce que el cine militante y el Nuevo Cine Latinoamericano fueron “en todas sus variantes prácticamente un monopolio de los varones”, hasta ser cuestionados en las formas y en la producción misma por los colectivos y las miradas femeninas surgidas en los años ochenta.¹¹⁴

Los márgenes también son geográficos como ocurrió con Centroamérica que por muchos años tuvo una carencia de producción y que, para finales de los setenta y toda la década de los ochenta, representaría el último coletazo de los paradigmas del Nuevo Cine Latinoamericano. La crisis revolucionaria expresada en esta región istmeña y sobre todo en Nicaragua y en el Salvador daría la estocada de muerte al paradigma de revolución y de vanguardia estética y política, principal sustento de las nociones fílmicas del movimiento. Frente a ello los procesos de los cines colaborativos y las apropiaciones tecnológicas por parte de los sujetos anteriormente subalternizados se volvió imparable en la región.

Una de las imágenes-concepto más importantes de la producción visual del Nuevo Cine latinoamericano fue la de los oprimidos. Sin embargo, esta imagen representó uno de los márgenes y punto de quiebre del movimiento, ya que, aunque se intentó capturarla por muchos medios, los grupos subalternos siempre estuvieron mediados por la voz de los cineastas. El Nuevo Cine se comenzó a transformar justo en las tensiones de esta relación con los otros, lo que aparece más claramente en las obras de Marta Rodríguez, o en *Las Banderas del Amanecer* (1983) de Jorge Sanjinés. La última película de Patricio Guzmán de

¹¹⁴ Israel Rodríguez, “Mujer así es la vida (1975-1980). Cine militante y feminismo en el México de los años setenta” conferencia presentada en el “Coloquio Internacional de Cine Etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética”. El texto se encuentra actualmente en prensa.

la trilogía de *La batalla de Chile*, titulada "El poder popular" es muestra de cómo emerge, casi aleatoriamente, la voz de los otros, la voz del pueblo, en los recortes de película que habían sobrado de las producciones anteriores.

Para Rancière en *El reparto de lo sensible. Estética y política*, la aparición de las masas en las representaciones históricas "o en las «nuevas» imágenes es, en primer lugar la lógica estética de un modo de visibilidad que, por una parte, revoca las jerarquías de grandeza de la tradición representativa, y por otra, revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de los hombres y las sociedades".¹¹⁵ En muchos momentos del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, sobre todo en sus márgenes e intersticios, se logró una verdadera revolución estética.

Aquí termina este intento de reflexionar sobre las utilidades de pensar históricamente el cine y cinematográficamente la historia, entendiendo las imágenes como huellas, indicios, testimonios y rupturas que organizan la imagen concepto de los oprimidos. Estas ideas derivan en entender la historiografía como ejercicio de montaje y a la realidad social como puesta en escena, apuestas de esta investigación.

¹¹⁵ Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, p. 40-41.

2. LAS RAÍCES: ANTECEDENTES NACIONALES, CINEMATOGRAFICOS Y DISCURSOS HEGEMÓNICOS

No son el cine ni la foto los que han determinado los temas y los modos de focalización de la «nueva historia». Son más bien, la ciencia histórica nueva y las artes de reproducción mecánica que se inscriben en la misma lógica de la revolución estética

La aparición de las masas en la escena de la historia o en las «nuevas» imágenes no es, en primer término, el vínculo entre la época de las masas y aquella de la ciencia y de la técnica. Es, en primer lugar la lógica estética de un modo de visibilidad que, por una parte, revoca las jerarquías de grandeza de la tradición representativa, y por otra, revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de los hombres y las sociedades.

Rancière, El reparto de lo sensible. Estética y política.

En los inicios de marzo de 1967, un contingente de jóvenes cineastas de distintas latitudes del continente se dirigió al sur, recorriendo grandes distancias y, cientos de kilómetros desde sus ciudades de origen para alcanzar como destino la ciudad de Viña del Mar, en Chile, con “una idea en la cabeza, una cámara en la mano”, frase del cineasta Glauber Rocha que marcaría la época y la práctica cinematográfica del continente. Pero esta noción no tendría sentido sin la renovación tecnológica que se comenzaba a dar en todas

las latitudes por la mayor accesibilidad a las cámaras que se hacían más livianas; a nuevas relaciones con el sonido como la utilización de la grabadora Nagra y película con mayor sensibilidad, desde ese momento “los cineastas disponen de un equipo que ‘viaja’ con facilidad y rapidez”.¹¹⁶ El V Festival Cinematográfico de Viña del Mar se convertiría en el mítico Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Años más tarde, en las resoluciones de encuentros posteriores reconocerían que ese espacio fue un lugar de definiciones “independientemente de estilos, formas de expresión o tendencias estéticas”, bajo la premisa fundamental del compromiso político “con el combate por una verdadera liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales”.¹¹⁷

En ese encuentro estuvieron casi todos los cineastas políticos de la época que por medio de sus obras reformularon, practicaron, planearon e influyeron en algunas de las formas fílmicas más importantes de América Latina. Desde la Argentina hasta México desfilaron personajes que construirían discursivamente y en las producciones, *un nuevo cine latinoamericano* que cifró su novedad en las opciones políticas que sobre-determinaron la utilización de los recursos estilísticos.¹¹⁸

¹¹⁶ Paulo Antonio Paranaguá, “América Latina busca su imagen” en HEREDERO, Carlos y Casimiro Torreiro (coord.), *Historia General del Cine, Vol. 10. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, p.306.

¹¹⁷ “DECLARACIÓN FINAL DEL V ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS”, en *V Encuentro de cineastas Latinoamericanos, Mérida, abril de 1977, Por un cine latinoamericano*, p. 14-15.

¹¹⁸ La participación de México en los encuentros de cineastas y en la conformación del Nuevo Cine Latinoamericano es un tema abierto a la investigación y al análisis. Álvaro Vázquez ha revisado recientemente el tema en un artículo próximo a publicarse titulado “El 68 cinematográfico mexicano” y refiere “Óscar Menéndez envió *Todos somos hermanos* al Festival Internacional de Cine de Viña del Mar de 1967. Fue la única película mexicana en aquel certamen decisivo para la conformación de un Nuevo Cine latinoamericano.” Empero la película no tuvo la mejor recepción y fue merecedora de uno de los *antipremios* del Festival.

¿Qué vendría después? Después no estaba el triunfo de la utopía. El *Che* caería en Bolivia en octubre de ese año, la violencia se encontraba a la vuelta de la esquina, al igual que la represión y el enfrentamiento. Como respuesta estaba la radicalización de las cámaras y los fotogramas disparados como proyectiles.

En México la movilización estudiantil de 1968 marcaría un punto de quiebre y una crítica al orden social existente. Dentro de la huelga universitaria de la UNAM, los miembros del Centro de Estudios Cinematográficos cobraron conciencia de que la forma más adecuada de participar en el Movimiento era a través del cine. Así, sobre la marcha, “alumnos de reciente ingreso, estudiantes avanzados con alguna experiencia fotográfica, egresados y maestros se asumieron como reporteros y documentalistas, al hilo de los días, trataron de registrar fílmicamente todos los acontecimientos importantes, en lo directo y lo imprevisible”.¹¹⁹ Como consecuencia de esta movilización se dio inicio a una militancia cinematográfica, geográficamente lejana, pero ideológicamente cercana a los días de Viña del Mar.

Un año después de ese episodio se realizó la poderosa y simbólica movilización de estudiantes y obreros en Córdoba Argentina, de la cual emergieron imágenes que serían un hito fundamental para la izquierda y un signo de lucha para la movilización social de América Latina a fines de los años sesenta. Uno de los elementos más interesantes de este proceso fue que en las movilizaciones “tuvieron una cámara junto a ellos”.¹²⁰ El caso de las imágenes del Cordobazo es muy singular porque el registro no resultó directamente de los

¹¹⁹ Jorge Ayala Blanco, “1968. El movimiento estudiantil”, en *Hojas de cine*, p. 58.

¹²⁰ “Anexo II. El nuevo cine latinoamericano”, en Sadoul, George, *Historia general del cine*, p. 567.

asistentes a la movilización, provino de la producción televisiva, sin embargo las imágenes fueron rápidamente apropiadas por la militancia fílmica quién les daría usos y sentidos inusitados en numerosos filmes realizados posteriormente.¹²¹

El Grupo Cine de la Base reutilizó, para enfatizar la lucha por la liberación y la denuncia de la violencia, las imágenes televisivas de la fuga de los máximos dirigentes del ERP, FAR y Montoneros del penal de Rawson y el asesinato de 19 guerrilleros en la Base Aeronaval de Trelew. El punto de quiebre de la época fue registrado por Patricio Guzmán, quien captaría “la batalla de un pueblo desarmado” que intentó defender el socialismo chileno ante el violento golpe militar de Augusto Pinochet. En 1984 Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, de regreso de un largo exilio, rendirían homenaje al pueblo boliviano y a las víctimas de la lucha por la democracia, en el recuento de la resistencia popular frente a los golpes militares de Natush y García Meza, entre 1979 y 1982, años de violencia extrema en Bolivia. Todo consignado en el memorial fílmico de *Las Banderas del Amanecer* (1983).

Los turbulentos acontecimientos sociales fueron inspiración e influencia del movimiento cinematográfico que comenzaba a gestarse. El hito fundamental lo marcaría la Revolución Cubana que resonaba junto a los ecos de la guerra de Vietnam y el comienzo de las guerras de Liberación en Argelia y África. La llegada al poder de Salvador Allende sería determinante y generó un semillero de cineastas que con el golpe militar propagaron la resistencia en otros países. A la par de las experiencias victoriosas, las derrotas y la

¹²¹ Mirta Varela desarrolla actualmente una investigación sobre las imágenes del Cordobazo. En mayo de 2014 realizó una conferencia para el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico titulada “Imágenes y sonidos del Cordobazo: entre el directo y el archivo, 1969”.

exacerbación de la represión dotó de un sentido radical a las obras y a los colectivos. Los golpes de estado que comenzaron a sucederse en el cono sur serían hitos fundamentales para la resistencia y para una imaginación subversiva de las condiciones existentes. Estas rupturas históricas correlativas al proceso y a la teorización sobre la descolonización y el subdesarrollo dieron paso al surgimiento del concepto de Tercer Mundo que configuraría de forma particular la idea de “Tercer Cine”, acuñada a fines de los años sesenta por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino en el texto clásico *Hacia un Tercer Cine*, al que se sumarían los cineastas latinoamericanos de izquierda.¹²²

Junto a la radicalización de las cámaras se encontró, curiosamente, la institucionalización de lo nuevo y la intención de consolidar y dar unidad a un movimiento estético continental, tal vez una de las empresas estéticas más importante de América Latina en términos cinematográficos. En Viña 67' con el Primer Encuentro de Cineastas de América Latina se marcaría la pauta. Vendrían después el encuentro en Mérida en 1968 auspiciado por la Universidad de los Andes, y nuevamente el encuentro en Viña 69. Años más tarde los cineastas se encontrarían en Caracas en 1974, donde se llevaría a cabo la fundación del Comité de Cineastas de América Latina.¹²³ El encuentro de 1977 sería el

¹²² Rober Stam, *Teorías del cine*, p. 117-118.

¹²³ Como se mencionó en el capítulo anterior, el internacionalismo fílmico en América Latina había comenzado años atrás, en el año de 1958 se realizó en Montevideo (Uruguay), el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes, organizado por el Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE), en el que participarían los “padres fundadores” del movimiento posterior. Entre los participantes encontramos a Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn, Fernando Birri de Argentina; también asistió el documentalista boliviano Jorge Ruíz, de Brasil Nelson Pereira Dos Santos, de Chile Patricio Kaulen y de Perú Manuel Chambi. En ese encuentro se fundó la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (ALACI), con la finalidad de “trabajar para que cada cinematografía de la región pueda fomentar la realización de una cine nacional, y promover la producción y distribución independientes, impulsar el intercambio de ideas entre cineastas y revalorizar la cinematografía latinoamericana en el exterior.” En Silvana Flores, “Los congresos y festivales como estrategia para la integración del cine

último realizado en Venezuela, específicamente en Mérida. Dos años más tarde el Festival se trasladaría a La Habana y ahí quedaría acotada la institucionalización del movimiento, cobijado en el polo y contrahegemonía cultural que significaba la Cuba de los años setenta.

¿Qué estaba antes? ¿Qué procesos cinematográficos, qué fenómenos filmicos se enterraban como raíz de esas formas que emergían? Antes quedaban los denostados *viejo cines nacionales*, -miserabilistas, traicioneros, opresores, falsos- nombrados así por la mirada de los nuevos cineastas. Pero también estaban las raíces del descubrimiento de otras realidades negadas, el destape de los objetivos, la construcción de una emergencia filmica. Así mismo, se descubría la tradición del cine social, la práctica documental de la primera mitad del siglo xx y las cinematografías ficcionales de crítica, como el neorrealismo italiano.

¿Qué estaba en juego? La emergencia de los anónimos y la posibilidad de escuchar su voz. El surgimiento de la gran categoría visual de la época: el pueblo. La reconfiguración de los oprimidos como imagen, como sentido de la historia, como fundamento de la revolución.

A continuación se trazarán las raíces históricas, nacionales y formales que dieron posibilidad a la emergencia del cine social latinoamericano, en sus modalidades de Nuevo Cine Latinoamericano, configurado mayoritariamente por los cines políticos y militantes

latinoamericano", en Moguillansky, Marina, Andrea Moldfetta y Miguel Ángel Santagada, *Teorías y prácticas audiovisuales: Actas del primer congreso internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Cuadernos AsAECA, num. 1, Buenos Aires, Teseo, 2010., p. 391-392.

de la región. Estos formatos que estuvieron marcados por la crítica a la industria cinematográfica de México y Argentina que modelaba las formas de representación *de lo popular* bajo una mirada populista/miserabilista, hundieron sus hilos en las influencias cinematográficas internacionales que se comenzaron a desarrollar en la primera mitad del siglo xx, cobrando auge en el gran cambio tecnológico que representó el sonido directo y que posibilitaría el surgimiento de los *anónimos* dentro de las tramas cinematográficas.

La intención es pensar históricamente las condiciones de posibilidad del surgimiento de los cines políticos y militantes realizados en México, Argentina y Bolivia, proponiendo una visión estética de conjunto sobre ese gran concepto llamado América Latina, entendido no como esencialidad, sino como práctica. La periodización de esta tesis tiene su origen en los filmes realizados en la segunda mitad del siglo XX, cuando comenzó a politizarse y a militar explícitamente desde la izquierda la práctica cinematográfica latinoamericana. El recorte temporal se plantea desde las producciones y avanza hacia los procesos e ideas generales de esos años. El corpus documental se ancla inicialmente en los últimos años de la década de los cincuenta, despegando en la década de los sesenta, cobrando auge e irremediable radicalización en la década posterior y experimentando intenso declive al inicio de los años ochenta.

Las obras analizadas se integran en el horizonte que algunos denominan “la larga década del sesenta” de América Latina.¹²⁴ Entendida como un bloque temporal que inicia con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, hecho que marcará el desarrollo estético

¹²⁴ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escrito revolucionario en América Latina*, p. 39.

y de movilización social basado en la lucha por un orden distinto, muchas veces amparado en la lucha armada de la región y catalizador de procesos mundiales, culminando con la oleada represiva y la imposición de un orden militar a partir de los golpes de estado, primero en Bolivia en 1971 y finalmente el perpetrado al gobierno de Salvador Allende en 1973. La *larga década* como delimitación epocal es un punto de partida, pero no de llegada en este análisis, ya que el cine de militancia se apuntala en este periodo, así como la politización explícita de la práctica cinematográfica, pero no termina su trayectoria con la violencia estatal de los años setenta, contrariamente es reformulada con gran éxito en experiencias como la del Grupo Ukamau o las de los colectivos militantes mexicanos como el Taller de Cine Octubre. El declive de la producción inicia en los comienzos de los años ochenta, cuando los preceptos ideológicos formulados dos décadas atrás se encuentran en crisis, aunados a la revolución tecnológica que implicó la popularización del video y los discursos del “retorno a la democracia” y la conciliación, así como la hegemonización del neoliberalismo como sistema económico en la región.

Zuzana Pick, una de las analistas más cercanas del nuevo cine latinoamericano, distingue que la politización del cine y su uso como herramienta abarca una periodización que va de 1960 a 1973.¹²⁵ Esta autora toma como punto de partida de su periodización a la revolución cubana y dentro del proceso cinematográfico distingue tres momentos determinantes de las obras cinematográficas: un primer momento es la toma de conciencia del subdesarrollo de las realidades nacionales, que ha sido falseado por el cine tradicional, un segundo momento que correspondería con el surgimiento del “cine de

¹²⁵ Zuzana Pick, *Latin America film makers and the third cinema*, p. 12

intervención" que correspondería con las rupturas del 68 y finalmente distingue un tercer momento de revaloración de la cultura nacional, mediante una estética descolonizadora, por medio de la afirmación de la subalternidad.

Los antecedentes a la larga década anclados en los años cincuenta que culminan con la Revolución Cubana en 1958 que alcanzan su cúspide en el 68 mundial. El segundo momento lo caracteriza la etapa dorada que termina con los golpes de estado desarrollados en el cono sur, representando un punto de quiebre que da entrada a una tercera etapa de radicalización de la práctica cinematográfica extendida hasta las revoluciones en Centroamérica. Finalmente, el último momento ocurre cuando los preceptos fraguados en la larga década, las matrices teóricas y los dispositivos representacionales decaen en los años ochenta por el auge en términos tecnológicos de nuevos formatos, acompañados de nuevas narrativas documentales y sociales: soporte en video, discursos del retorno a la democracia y pluralidad de los sujetos de la movilización.

Los filmes políticos y de crítica social no surgieron en el vacío, la idea de novedad involucró lo que estaba agotándose. Es sobre lo *viejo* que se erigieron las nuevas propuestas, sobre las raíces floreció una nueva práctica, esas raíces serán el tema de este capítulo. Lo que se entiende como *viejo cine* son esas cinematografías, sobre todo las industriales y nacionales, frente a las que se plantearon diversos posicionamientos. También en las raíces está toda la práctica de crítica social cinematográfica que dotó de significados al sentido de novedad latinoamericano, es decir las tendencias cinematográficas de las que se fueron apropiando y recreando para construir estéticas cinematográficas de vanguardia.

Las nociones de institucionalización del nuevo cine tampoco surgían de la nada. Para que se llevaran a cabo los encuentros de cineastas de América Latina hubo previamente un arduo proceso de profesionalización en las cinematografías, con el surgimiento de una cultura del cine-clubismo, la edición de revistas especializadas, el surgimiento de escuelas e institutos de cine, así como la proliferación de nuevos circuitos de distribución con sus correlativas producciones que se encontraban en el tránsito de esta nueva representatividad. Así movilización social, radicalización intelectual e institucionalización de la práctica cinematográfica corrían de la mano.

Las historiografías canónicas o institucionales plantean que fue el neorrealismo fue la influencia más inmediata del surgimiento de la idea de novedad del cine que se comenzó a renovar en los años sesenta. Plantear la discusión sobre la noción de influencia y los orígenes del nuevo cine latinoamericano nos permiten desentrañar varios factores de ese proceso, en primer lugar se cuestiona la apropiación de elementos externos o extranjeros, en segundo lugar nos deja ver las diferencias generacionales de los cineastas que participaron en esta renovación y finalmente la posibilidad, que se construyó en ese momento, del encuentro de sectores alejados como los marxistas y los cristianos.

La renovación del cine a nivel mundial se hizo general en la década de los años cincuenta, tomando como punto de partida un movimiento que cuestionó el modo de producción institucional construido desde Hollywood: el neorrealismo. Para el caso del cine latinoamericano es un lugar como un decir que la tradición neorrealista se implanta en América Latina con tres obras canónicas, la del argentino Fernando Birri, la del brasileño Nelson Pereira dos Santos y con el cortometraje cubano *El Méjano* (1955) de

Julio García Espinosa y Tomas Gutiérrez Alea. El historiador Paulo Antonio Paranaguá ha realizado recientemente una crítica a estas afirmaciones demostrando que el neorrealismo no fue necesariamente una influencia externa sino “una tendencia interna, operando en una escala, un espacio y un tiempo amplios”.¹²⁶

Uno de los centros geopolíticos más importantes que asentó ese proceso que se encontraba aun decantándose fue Chile. No es casualidad que en el año de 1967 se impulsara desde Viña del Mar el encuentro fundacional del Nuevo Cine Latinoamericano. El ambiente cinematográfico de este país en los años sesenta es paradigmático en relación a lo que se estaba fraguando en América Latina. Se estaban interrelacionando varios procesos muy similares a los del resto del continente, que a la vez tenía rasgos de renovada excepcionalidad: la práctica del cine clubismo, el desarrollo de la experimentación en el cine, la consolidación y profesionalización del oficio y los estrechos vínculos tejidos entre universidades, prácticas, producciones y distribuciones del cine; sin contar, desde luego, la fuerte efervescencia política y la construcción de poderes populares vinculados a las izquierdas.

Uno de los personajes determinantes del proceso cinematográfico chileno y latinoamericano de esa década fue Aldo Francia, un pediatra de profesión y cinéfilo por vocación, quien al transcurrir de los años cincuenta se fue imbuyendo en el mundo popular gracias a su trabajo como médico en la seguridad pública chilena, “en el ejercicio de su profesión de médico pediatra, la vivencia cotidiana le hizo conocer las dificultades en la atención de la salud pública, de las necesidades de sus pacientes y de los

¹²⁶ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, p. 170.

hacinamientos en los hospitales, muy bien descritos en su película *Valparaíso, mi amor* (1969), donde refleja su especial preocupación por los niños”,¹²⁷ desde 1962 comenzó a desarrollar el cineclubismo en Viña del Mar.

Francia sintetizaba esa extraña mezcla entre gusto por el cine y contacto con el mundo que enarbolaron la mayoría de los cineastas del cine nuevo latinoamericano, quienes se internaban en el mundo popular y a la vez descubrían por medio de sus cámaras, generalmente equipos ligeros como el súper 8, las precarias realidades de los mundos subalternos.¹²⁸

Influencias visuales. Las raíces nacionales

La compleja representación de los oprimidos generada por los cines políticos latinoamericanos hundió sus raíces en las formas filmicas que las cinematografías nacionalistas e industriales habían generado de lo popular durante la primera mitad del siglo XX. La imagen del pueblo apuntaló de manera determinante a las cinematografías nacionales, sobre todo, en los centros hegemónicos de producción cinematográfica latinoamericana como lo fueron México, Argentina y Brasil. Sin embargo, el recorrido por esas raíces filmicas se emprenderá no por las formas de lo popular que estos cines realizaron en sí, que de suyo es un tema complejo y vasto, sino como el principal elemento contra el que se alzaron las críticas de los cineastas políticos latinoamericanos.

¹²⁷ Marcia Orell García, *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, p. 20.

¹²⁸ Según Orell García: “Se unen a este vivo interés sus lecturas antropológicas y sus primeras imágenes captadas con su cámara de 8 milímetros, buscando las raíces en “Los bailes de Chinos”, en las fiestas religiosas de Andacollo”, *Ibidem*.

Podría afirmarse que los cineastas políticos conformaron la idea de novedad de la creación estética que emprendían denostando las imágenes populistas y miserabilistas que las industrias latinoamericanas hicieron de los oprimidos. En una reflexión realizada por Fernando Birri, en el año de 1968, a propósito del *nuevo cine latinoamericano*, el novel cineasta argentino afirmaba lo siguiente: “Gauchos, indios y cangaceiros. He aquí los tres colosos con los pies de arcilla que han hecho furor en la edad de oro del cine argentino, mexicano, brasileño.”¹²⁹ En esta aseveración quedaba claro lo viejo del cine latinoamericano, los pies de arcilla bajo los cuales se apoyaban las industrias más importantes del continente. Lo que sostenía los dorados imaginarios industriales eran, paradójicamente, los símbolos populares del nacionalismo, sus imágenes estetizadas y folclóricas de la pobreza y de los subalternos. Las imágenes que estigmatizaron los nuevos cineastas, en una operación más retórica que formal, fueron más complejas de lo que ellos intentaron mostrar, sin embargo nos detendremos en la forma en que estas nuevas cinematografías apropiaron esas imágenes y también en los intentos por separarse de ellas.

En 1972 Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, en un texto titulado “La experiencia boliviana” afirmaban que el cine boliviano se había practicado siguiendo “dos caminos diferentes y contrapuestos: el uno junto al pueblo y el otro contra el pueblo”, caminos, que según el grupo ejemplificaba “la historia política de Bolivia, en la que permanentemente la pugna de los intereses nacionales y antinacionales determina su

¹²⁹ Fernando Birri, “Apuntes sobre la ‘guerra de guerrillas del’ del Nuevo Cine Latinoamericano”, (1968), En Revista Ulisse, Italia, 1968, reproducido en *Fernando Birri. Por un Nuevo Cine Latinoamericano. 1956-1961*, p. 163.

destino".¹³⁰ En su análisis de la cinematografía boliviana hacían referencia a la cinta *Wara-Wara*, de 1929, a los trabajos de Jorge Ruíz, en especial a *Vuelve Sebastiana*, de 1956 y a *La vertiente*, de 1958. Frente a estos ejercicios cinematográficos, el colectivo se posicionó y estructuró "la idea del papel que debería jugar el cine nacional en un país pobre", es decir, su papel revolucionario.¹³¹ Es importante destacar que el tema indígena estaba presente en dos de las tres producciones a las que hacían referencia, *Wara-Wara* y *Vuelve Sebastiana*, así que una de las formas preexistentes de representar lo nacional- popular en el cine boliviano, necesariamente estaba vinculado con una tradición indigenista, de la que el mismo grupo formó parte en sus primeras producciones y relaboró constantemente.

En otro texto clásico, "Hacia un tercer cine", Solanas y Getino examinaban críticamente "los modelos cinematográficos neocoloniales en Argentina", denunciando que las cinematografías al igual que las culturas no eran nacionales por una cuestión de determinismos geográficos, sino cuando respondían "a las necesidades particulares de la liberación y el desarrollo de cada pueblo."¹³² Para los autores, que integraron el colectivo Grupo Cine Liberación, los cines desarrollados bajo estructuras dependientes no podían ser más que cines alienados, de imitación y mero espectáculo cimentado bajo los modelos del cine hollywoodense. En la misma tónica Patricio Guzmán declaraba que Torre Nilson

¹³⁰ Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau en un texto titulado "La experiencia boliviana", en *Teoría y praxis de un cine junto al pueblo*, p. 13.

¹³¹ *Ibidem*, p. 14

¹³² Solanas y Getino, "Hacia un tercer cine", p. 42.

en sus retratos de San Martín no hacía más que “la repetición fallida en América Latina de un cine histórico creado ya antes.”¹³³

Ayala Blanco no se alejaba mucho de los balances de sus contemporáneos latinoamericanos, cuando ironizaba sobre las sobreproducciones del cine industrial que basaba su temática predilecta y más rentable en “el melodrama populachero ciudadano”, cuyo paradigma era la cinta *Nosotros los pobres*, “tremendista y sentimental”. El cine mexicano industria no era más, según el autor “que una máquina despolitizadora”, que contradecía la lucha de clases, donde los ricos eran desdichados y los pobres felices “en la unión solidaria que da la desposesión de bienes”.¹³⁴

Bajo los dispositivos retóricos de la época, los análisis anteriores despreciaban las representaciones de lo popular, denunciando el imaginario miserabilista de los cines nacionales industriales. Sin embargo, la crítica consistía básicamente en un ejercicio de retórica, más que en la construcción de las imágenes, ya que en los espacios de la representación cinematográfica no era tan sencillo despojarse de esas formas paternalistas y proletarizantes de la imagen de los oprimidos. En un primer momento, la renuncia a los cánones clásicos de representación era más un posicionamiento discursivo que una forma fílmica, pues muchas veces emplearon los mismos recursos formales para plantear situaciones distintas. El imaginario indigenista, los recursos melodramáticos y las formas clásicas del documental se subvirtieron y apropiaron selectivamente.

¹³³ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 60.

¹³⁴ Jorge Ayala Blanco, “Un cine movilizado” en *La condición del cine mexicano*, p. 509.

Miguel Littin afirmaría, cuarenta años después, que las construcciones de los nuevos cines no eran parte de “una sola mirada horizontal”, conformándose de las influencias de Buñuel, afirmándose y al tiempo negando a Emilio Fernández “y los monumentales cielos de Figueroa –herederos de la desmesurada mirada de Eisenstein de *Viva México*”.¹³⁵

La dialéctica de amor-odio con los cines industriales que queda evidenciada en esta afirmación de Jorge Cedrón, quien consideraba que si “los jóvenes cineastas argentinos tenemos un padre, ese es Leopoldo Torre Nilsson. Que después haya hecho desastres como *Martín Fierro* (1968) o *El santo de la espada* (1969), es otra cosa. Indudablemente se vendió al dinero.”¹³⁶ Es clara la crítica al respecto del control que significaron los financiamientos sobre los ejercicios de incipiente crítica dentro de las cinematografías nacionalistas y sus intenciones de retar el mundo popular.

El caso argentino es interesante al respecto. Desde sus orígenes los temas de las cintas se planteaban los tópicos del nacionalismo cosmopolita formulado desde la gran Buenos Aires, donde los temas gauchos se complementaban con el enfrentamiento entre civilización y barbarie. La temática gauchesca era ajustada de forma ambigua, como ambiguas fueron las apropiaciones cinematográficas de *lo popular* en todas las incipientes cinematografías nacionalistas de la región. Uno de los tópicos que ronda las temáticas de estas cinematografías era el enfrentamiento entre el campo y la ciudad como muestra de la irresuelta modernidad latinoamericana. Tal es el caso de la cinta *Nobleza Gaucha* (1915)

¹³⁵ Miguel Littin, “El nuevo cine latinoamericano a la búsqueda de la identidad perdida” en Guevara y Garcés, *Los años de la ira*, p. 28.

¹³⁶ Fernando Martín Peña, *El cine quema: Jorge Cedrón*, p. 33.

donde aparecían “algunas incisivas escenas de la pobreza rural y de la explotación (reforzadas por frases del popular poema *Martín Fierro*, de José Hernández, elegía del gaucho y crítica del desarrollismo), y para revelar algunos aspectos de la contraposición entre ciudad y campo en Argentina”.¹³⁷

En la cinematografía argentina el tema de la explotación, la rebelión y la miseria aparecieron tempranamente, como apunta John King, en cintas como *El último malón* (1916) o *Juan sin ropa* (1919). Sin embargo, un autor determinante de la década de los veinte y que marcó la representación posterior de *lo popular*, fue *El Negro* Ferreyra del que se advierte una veta creativa y una incipiente intuición estética. Para este cineasta el mundo urbano porteño se observaba no desde la impronta moderna que intentaba dar al mundo, sino desde la periferia del *conventillo*, construyendo una imagen del arrabal como rostro de un mundo urbano subalterno. En la revisión de la historia del cine en Argentina realizada para el texto *Les Cinémas de l'Amérique latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*, Octavio Getino consideraba la obra de *El negro* Ferreyra como portadora de una potente intuición ante los sectores populares argentinos, configurando una sensibilidad nacional autónoma, un poco al margen de los parámetros estatales. Ferreyra supo traducir en imágenes la realidad de los sectores populares protagonistas de sus filmes, elaborando una reflexión sobre el país y una “teorización” de la problemática popular. Para Getino, el cine de Ferreyra fue construido a

¹³⁷ John King, *El carrete mágico*, 28.

base de esfuerzos, improvisación y coraje, configurando una suerte de metodología de la “barbarie” que confrontó las leyes y la lógica de la ideología dominante.¹³⁸

Las raíces internacionales

Este apartado está dedicado a lo que en la editorial de *Cahiers du Cinema* en un número dedicado al cine y la política de octubre de 1971, denominó acertadamente el *museo del cine revolucionario*. En ese número la revista proponía una serie de filmes para ser examinados en las Jornadas de Cinema Libre de Porreta Terme y representaba una suerte de texto teórico-programático de la práctica y del cine político de los años 70'. Ese *museo* arsenal de filmes era un punto de partida y el ejercicio emprendido por *Cahiers* era programático.

En el caso del cine latinoamericano paralelamente de las influencias como enunciaciones programáticas confluyen con los espacios de aprendizaje de los nuevos cineastas, algunos de ellos educados en Europa; entrelazándose con tradiciones locales, viajes fílmicos y una compleja intertextualidad que da forma a un museo cinematográfico abigarrado, con una interesante cercanías a la práctica documental de la primera mitad del siglo. Este territorio cinematográfico se reconfiguraba con las nuevas formas cinematográficas que comenzaban a surgir en el periodo de la guerra fría. Aleatoriamente, con el paso de las décadas se combinaría influencias visuales exteriores con tradiciones locales.

¹³⁸ Octavio Getino, “Argentina”, en HENNEBELLE, Guy y Alfonso Gumucio-Dagron, *Les Cinémas de l'Amérique latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*, p. 27

Las apropiaciones, no excluyentes, de un proceso que se iba configurando sobre la marcha, en el decurso de los años, reivindicaban ciertas influencias y denostaban otras que más tarde volvían a ser apropiadas. En todo caso, el ejercicio de este apartado es recorrer la tradición fílmica que se comenzaba a inventar en la larga década de los años sesenta, detectando los indicios de ciertas obras en las imágenes de esta generación. Como apuntaba la editorial de *Cahiers* lo que se ponía en tensión dentro del museo de influencias cinematográficas era la contradicción específica: film/política.¹³⁹

El tema de las influencias de los cines periféricos, y en especial en América Latina, es compleja, se configuró mediante un sistema de intertextualidades de difícil desmenuzamiento, ya que a inicios de en la segunda mitad del siglo xx no había en la mayoría de los países de la región una práctica cinéfila, ni industria instituida como tal, apenas se empezaba la institucionalización de la enseñanza del cine profesional, los primeros cineclubes comenzaban a crearse y, a excepción de ciertos centros industriales como México, Argentina o Brasil, no había una cultura cinematográfica consolidada.

Los cineastas latinoamericanos leían de una forma muy particular, de acuerdo a cada tradición nacional, las obras teóricas de la cinematografía mundial, las películas más importantes no circulaban de forma sencilla, se veían mal o eran de difícil acceso. La experiencia cinematográfica se constituiría a partir de las producciones a las que se tenía acceso, por lo cual el cineclubismo resultó una revolución en sí mismo. Por ejemplo al

¹³⁹ *Cahiers du Cinéma*, "Cine, ideología y política", no. 232, octubre de 1971, en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 207.

respecto de las influencias de *La Batalla de Chile*, Guzmán afirmaba que ningún miembro del equipo de filmación había

leído nunca nada de Dziga Vertov ni tampoco teníamos conocimiento de los experimentos de cine directo que se hacían en Europa; lo único que teníamos en nuestras manos era el artículo "Por un cine imperfecto", de Julio García Espinosa. Habíamos visto "Calcuta" de Louis Malle, y habíamos leído otros artículos de documentalistas como Pastor Vega, por ejemplo en la revista "Cine Cubano". Con solo esas herramientas teóricas comenzamos el trabajo.¹⁴⁰

Nuevamente las retóricas de la dicotomía propias de los nuevos cineastas se imponían en este testimonio de Patricio Guzmán, en este caso refiriéndose a lo propio y lo ajeno de las influencias. Empero el argumento permite entrever dos aspectos importantes, por un lado asoma esa disgregación de la cultura cinematográfica latinoamericana y la construcción de una tradición selectiva, por el otro, la gran significación política y, sobre todo, cultural que representó Cuba con su revolución. La revista *Cine cubano* aparecida poco tiempo después del triunfo revolucionario y toda la industria cultural desplegada desde la isla marcarían de forma definitiva la cinematografía política latinoamericana.

A la par del *latinoamericanismo filmico* que se fraguó en Viña 67, las tradiciones locales y las influencias formales internacionales también dieron posibilidad de ser a estas nuevas cinematografías. El proceso de influencias es imposible de plantearse de forma secuencial, las imágenes, las ideas, las formas y los formatos, vienen, se van, se retoman, se olvidan o subyacen se múltiples maneras, casi en una condición espiral.

Para fines explicativos se atisbarán someramente las influencias de los primeros tiempos documentales, contruidos dentro de ese periodo de guerra total que marca

¹⁴⁰ Patricio y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*.

definitivamente a toda la cinematografía mundial y muy singularmente a la cinematografía latinoamericana. El cuadro de las influencias quedará completo con el recorrido anterior por las tradiciones denostadas, lo que se constituía como influencia en negativo, esos cines nacionales e imágenes *tradicionales* contra lo que se posicionaron los cineastas.

Algunos autores, como Susana Vellegia, sostienen que es viable encontrar la influencia de varios movimientos de ruptura dentro del nuevo cine latinoamericano, pero en diversas formas, grados de implicación y formas posibles de combinación: el neorrealismo italiano, el cine soviético, la *Nouvelle Vague*, el *cinéma vérité*, entre otros. El neorrealismo fue uno de los movimientos que se retomaron con más fuerza, como una referencia siempre explícita que se homogeneizaba en sus apropiaciones. Uno de los ejes de propagación de ese estilo fue la revista *Cine Cubano* y no es casual que el gobierno cubano tuviera una constante relación con Zavattini, uno de los guionistas más importantes del movimiento neorrealista. Mariano Mestman señala que es necesario tener cuidado con la idea de *estilo único* del neorrealismo italiano, “porque como decían los propios italianos hubo casi tantos estilos como cineastas neorrealistas (por lo menos 4cuatro bien diferenciados). En general el más influyente en América Latina fue el de Zavattini,” pero es necesario enfatizar que no fue el único. Según Mariano Mestman “Micciché decía que el neorrealismo había sido una “ética de la estética”.¹⁴¹

¹⁴¹ Mariano Mestman, comunicación personal con la autora, agosto de 2015. Mariano Mestman ha profundizado en el tema en el texto “From Italian Neorealism to New Latin American Cinema”, en *Global Neorealism*, University Press of Mississippi, 2011.



UN BUEN DIA. CESARE ZAVATTINI LLEGO A CUBA...
LLEGO. VIO. SE APASIONO. SE MARCHO. Y REGRESO.
REGRESO PARA ENCONTRARSE CON UNA CUBA NUEVA. LA CUBA REVOLUCIONARIA. ESTE HECHO -LA REVOLUCION- DEBIA APASIONAR A UN HOMBRE COMO ZAVATTINI. Y ASI FUE. UNA MARANA. ZAVATTINI SE LANZO A RECORRER LA ISLA. SUBIO A LOS MONTES. BAJO A LOS LLANOS. HABLO CON LOS "BARBUDOS" HUSMEO EN TODAS PARTES. SE INTERESO POR TODO AQUELLO QUE CONTEMPLABA. Y LLENO ESE DEPARTAMENTO ESPECIAL QUE EL TIENE EN SU CEREBRO CON CIENTOS (TAL VEZ MILES) DE TEMAS CAPACES DE CONVERTIRSE EN CIENTOS (MILES) DE FILMS.

PERO. COMO LA REALIDAD IMPONE UNA LIMITACION A TODO LO LIMITABLE. COMO DELANTE LA REALIDAD HAY QUE ESCOGER. ZAVATTINI DECIDIO ENCERRARSE UN DIA CON UN GRUPO DE JOVENES AUXILIARES Y. A PARTIR DE ESE MOMENTO. COTIDIANAMENTE DE 2 P.M. A 9 P.M. (A VECES HASTA LAS 11 P.M.) SE ESTUDIO. SE CRITICO. SE DESMENUZARON DECENAS DE IDEAS CON EL FIN DE ENCONTRAR UN ARGUMENTO A DESARROLLAR. LAS "SESIONES ZAVATTINI" EMPEZARON SU MARCHA.

HABIA ALGO SOCRATICO EN ESAS REUNIONES DE TRABAJO. HABIA ALGO. MUCHO MAS IMPORTANTE FUNDAMENTAL PARA NUESTROS JOVENES CINEASTAS. DURANTE DOS MESES TUVIERON LA OPORTUNIDAD DE PARTICIPAR A LA DEMISTIFICACION DE LA LABOR CREADORA. AQUELLOS QUE TUVIMOS LA SUERTE DE COLABORAR EN LAS REUNIONES DE ZAVATTINI COMPRENDIMOS QUE ESCRIBIR UN ARGUMENTO NO ES TIRARSE SOBRE UN CANAPE EN ESPERA DE LA VISITA DE LA MUSA. SINO TRITURAR LAS IDEAS. DESCUARTIZAR LOS DETALLES. POLEMIZAR CON LAS SITUACIONES Y LOS PERSONAJES.

CREAR ES UN ACTO VIRIL. ES CASI UNA FAENA DE ATLETA.

SI SOLAMENTE NOS HUBIESE DEJADO ESA ENSEÑANZA. ESE EJEMPLO. YA BASTARIA PARA QUE ZAVATTINI PUDIESE CONTAR CON NUESTRA GRATITUD. PERO NOS DEJA ADEMAS UN GUION. UN TRATAMIENTO. VARIAS IDEAS PARA ARGUMENTOS... ES DECIR. UNA LABOR SOLIDA CON LA CUAL PODEMOS CONTAR PARA EL FUTURO.

ZAVATTINI NOS DEJA. REGRESA A "SUI" ROMA DE NUEVO FORMA EQUIPO PARA TRABAJAR CON VITTORIO DE SICA. EL TEMA NO PUEDE SER MAS DECIDIDAMENTE ROMANO. LA ADAPTACION DE "LA SCIOCIARA" DE ALBERTO MORAVIA.

EN VISPERAS DE SU PARTIDA. VISITAMOS A ZAVATTINI PARA RECOGER SU ULTIMA ENTREVISTA CUBANA.

CUATRO HORAS SEGUIDAS. ZAVATTINI NOS ESTUVO HABLANDO. CUBA. LA REVOLUCION. EL ARTISTA "PURO". EL ARTISTA "COMPROMETIDO" SE ENTREMEZCLABAN...

Una entrevista con Cesare Zavattini

«Cuando decidí venir habría podido pensar que el tema de la Revolución Cubana me sería ajeno. No sucedió así. Por el contrario, pensé en qué manera podría traducirlo en lenguaje fílmico y escogí el modo más directo. Mi ambición era, no obstante, que no se tratara de una pura representación de los hechos, sino de una interpretación de mis sentimientos: los hechos revolucionarios cubanos «contados» tal como yo los he visto. Esto, a priori, significa que ha recibido una conmoción de

los hechos hasta el punto de sentir la unidad de todas las propias facultades políticas, intelectuales, artísticas, como ocurre raras veces. Solo los hechos, pequeños o grandes, tienen esa facultad de fundirse, de reconstituir la unidad anímica de la cual habla nuestro Varona, de quien acabo de leer algunas páginas. Cuando el artista, el escritor, oye un grillo por ejemplo, «¡Han echado a Batista!», no es el caso que este artista corra a su casa para escribir «¡Han echado a Batista!», para rep-

38

Revista Cine Cubano, No. 1.

En varios testimonios se destacan las filiaciones o los gustos por el neorrealismo de algunos de los precursores como Fernando Birri, quien en los primeros seminarios impartidos dentro de la escuela de Santa Fe analizaba filmes neorrealistas:

no se trataba de repetir, de copiar sin más ni más a una acertada experiencia italiana, pero sí de saber, de probarnos a nosotros mismos hasta donde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado el arte cinematográfico la actitud

neorrealista (que no me cansaré de repetir que antes que un estilo cinematográfico es una actitud moral)... no se trataba de hacer cine neorrealista en la Argentina pero sí de hacer entender –y sobre todo hacer sentir– hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos.¹⁴²

Como menciona Birri no se copiaba simplemente el estilo neorrealista, se adaptaba y se incorporaba a las realidades locales, en ese sentido más que el estilo se importó la “actitud moral” frente a la realidad como pauta cinematográfica. Ese es el sustrato más importante, fundamento político que quedó plasmado en muchos de los filmes latinoamericanos.

El caso de Aldo Francia fue paradigmático, ya que no estudiaría cine en Europa, como muchos de los nuevos cineastas que comenzaban a formarse en esas décadas, fue la cinefilia la que lo formó, a través de filmes del neorrealismo Italiano, como *Ladrón de bicicleta* fue que descubrió que:

el cine podía ser un instrumento para impulsar los cambios, mediante el cual se denunciara las realidades encubiertas, concluyó que los mensajes llegarían más rápido a las multitudes, más que su labor solitaria de médico, donde según decía, había elegido como especialidad la pediatría en pos de la vida y no de la muerte, y esa fue también la actitud de la mayoría de los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano.¹⁴³

El neorrealismo fue un catalizador de las nuevas axiologías de la mirada cinematográfica en el continente, permitió observar de un modo distinto la realidad y generar una militancia por la vida y la justicia.

Es necesario estudiar la influencia del cine soviético, sobre todo la ejercida a través de las producciones del periodo clásico –pre-realismo socialista- tanto en la vertiente de

¹⁴² Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe. Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*, p. 19

¹⁴³ Marcia Oreel García, *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, p.20.

ficción (Eisenstein y Pudovkin, principalmente) como en la documental (Vertov, y la poco recordada experiencia de Medevkin).¹⁴⁴ Eisenstein fue un cineasta muy socorrido por los latinoamericanos, quizá más por los mexicanos, aunque hay algunas producciones como los primeros trabajos de Jorge Sanjinés que no se pueden desprender de la herencia eisensteniana. En el caso de Medevkin es clara la autoridad que tuvo en el cine cubano en la forma generar una cultura cinematográfica en la isla mediante la metodología del cine tren, pero tal vez podríamos rastrear esta influencia hasta los esfuerzos de exhibición de Grupos como Ukamau en comunidades indígenas y campesinas.¹⁴⁵



Imágenes de *Revolución* (Jorge Sanjinés 1963) donde se puede apreciar la influencia eisensteniana del cortometraje.¹⁴⁶

En su análisis de las influencias de estos cines Vellegia resalta que también se apropió el cine de autor francés que inicia la *Nouvelle Vague* (Truffaut y Godard), el *cinéma vérité* de Jean Rouch en algunos casos, “pero sobre todo resulta inspiradora la

¹⁴⁴ Velleggia, *La máquina...*, p. 170.

¹⁴⁵ Cfr. Alexander Medvedkin, *El cine como propaganda política*, La Habana, Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, 1977. Esta edición es interesante por muchos elementos. En primer lugar es editada por el Comité Central, en segundo lugar en la Introducción, sin firmar, se explica que el motivo principal para publicar el texto es por sus enseñanzas en la “correcta utilización de los medios de propaganda en función de las tareas políticas y económicas que demanda el proceso revolucionario en determinado momento.”, p. VII.

¹⁴⁶ Uno de los primeros trabajos de Jorge Sanjinés fue la cinta *Revolución* que representa uno de los momentos más cercanos al cine de Eisenstein de este autor, sobre todo en su actitud frente al montaje y en la intensidad de captar a los sujetos revolucionarios.

obra de los dos grandes del documental político moderno: Joris Ivens y Chris Marker".¹⁴⁷

Los dos últimos cineastas mencionados por la autora son un puente de influencia no por la difusión de sus filmes o por la apropiación de los estilos cinematográficos que cultivaron, sobre todo son influencia por la cercanía personal que tuvieron con el movimiento. El acompañamiento como forma de influencia, derivó en una cuestión de apoyo moral a los jóvenes cineastas latinoamericanos y a los movimientos y procesos que retrataron.

Joris Ivens estuvo en Chile (1962) dictando una serie de conferencias y dando algunas clases invitado por el Centro Experimental de la Universidad de Chile. En 1962 también estuvo invitado Edgar Morin y más adelante en el año de 1966 llegaría Roberto Rossellini, antes Grierson había Chile en 1958, todos ellos invitados en el marco de efervescencia cinematográfica y renovación del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. En 1962 Ivens filmaría *A Valparaíso*, en el marco de la filmación y de su visita se realizó un ciclo retrospectivo de este autor en la Cineteca Universitaria.¹⁴⁸ Chris Marker participó en la cinta que fue realizada con un equipo chileno, pero no estuvo alejado de la polémica. Algunos autores como Sergio Bravo pensaban que el filme era "falso, intemporal, pintoresquista, a pesar de que Ivens es un humanista, un hombre de izquierda, está hecho con una visión de un europeo".¹⁴⁹ El ejemplo de Ivens en *Valparaíso* nos permite observar como las influencias de los nuevos cineastas se construían en una tensión constante marcada por la definición de lo propio y lo ajeno.

¹⁴⁷ Velleggia, *La máquina...*, p. 170.

¹⁴⁸ Claudia Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus, *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile*, p.73.

¹⁴⁹ Testimonio de Sergio Bravo en: Claudia Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus, *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile*, p.75.



Joris Ivens en *A Valparaiso* 1963

Antes de llegar a Chile también fue valiosa y enriquecedora la experiencia del documentalista holandés en Cuba, quién a inicios de los años sesenta visitaría la isla y filmaría dos documentales dentro de la perspectiva internacionalista. Las películas que filmaría serían *Carnet de viaje* (1961) y *Cuba pueblo armado*, la primera sobre su experiencia de viaje y la segunda realizada a petición de Fidel Castro. La estancia de Ivens en Cuba es retomada como una influencia por varios motivos, en primer lugar por su relación con la revolución, pero también porque fue invitado “para impartir su experiencia de hacer cine en condiciones difíciles”.¹⁵⁰

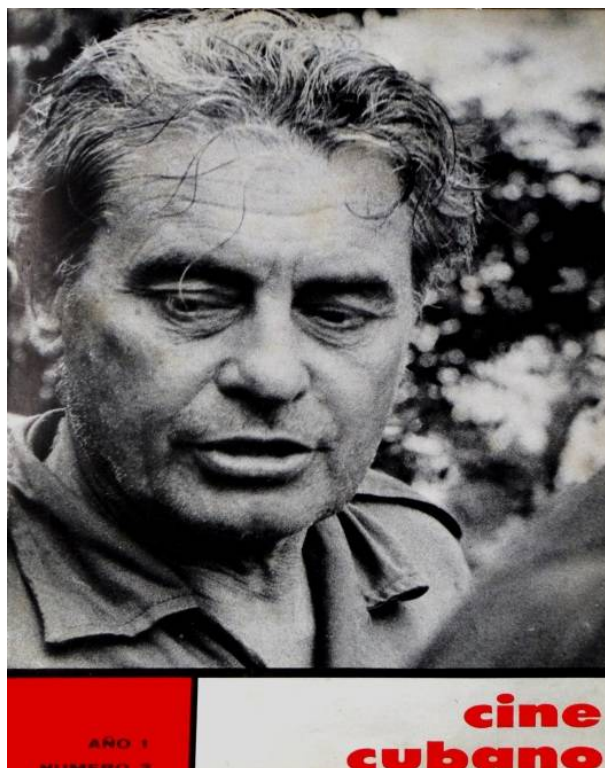
Otro elemento a destacar es un interesante proceso que se configuró en una suerte de transferencia de medios con los milicianos revolucionarios, ya que le fue solicitado que les enseñara a hacer cine.¹⁵¹ Las enseñanzas de Ivens repercutieron de múltiples formas en un momento de efervescencia del cine cubano después de la fundación del ICAIC, aunque

¹⁵⁰ Michael Chanan, *Cuban cinema*, p. 196.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 197.

se coincide en que dichas enseñanzas fueron “más humanas que técnicas”.¹⁵² Mariano Mestman señala que la influencia del documentalista holandés “estuvo presente en el cine político latinoamericano entre el 58 y el 66, y además, en 1969: porque estuvo tanto en Viña 69 como en la fundación de la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo un mes después.”¹⁵³

A finales de la década de los cincuenta la experiencia de la guerra total había configurado la *imagen real* del mundo, devastación y muerte se erigían como los paisajes de la modernidad. El documental acompañó los procesos de guerra y muy pronto



las cinematografías críticas también lo harían desde la ficción. Dentro de este periodo el documental, comenzó a constituirse como medio expresivo de la práctica cinematográfica a través de teorizaciones, manifiestos, prácticas filmicas y producciones emprendidas a través de la relectura y reapropiación de autores como Flaherty con sus trabajos con los esquimales en *Nanuk*, la práctica vanguardista de Dziga Vertov, así como la posterior institucionalización del espacio documental realizada por John Grierson, quien definiría, luego de décadas de práctica, los parámetros de dicho cine.

¹⁵² Fomentando la confianza con la cámara y enfatizando la relación con seres humanos. Michael Chanan destaca una “ausencia de paternalismo y sentimentalismo de Ivens”. Michael Chanan, *Cuban cinema*, p. 200.

¹⁵³ Mariano Mestman, en comunicación personal con la autora, agosto de 2015.

No es la intención agotar la historia del cine de social dentro de este periodo, sino mostrar sus diálogos y apropiaciones posteriores de la práctica política latinoamericana. Sanjinés y el Grupo Ukamau denominaron acertadamente el proceso que se intenta definir como la “perspectiva histórica del cine revolucionario”, es esa perspectiva de apropiación donde el cine político configuró su tradición a partir de los movimientos previos como los de la etapa de imagen total.

En las primeras décadas del siglo xx, conmovidas por la revolución Rusa, el documental se moldeó dentro de la experimentación técnica de las escuelas soviéticas. Este aspecto de la práctica cinematográfica bajo una circunstancia específicamente revolucionaria sería posteriormente inspiración de los latinoamericanos de manera disímil. El horizonte de la revolución Rusa fue reapropiado y se convirtió en objeto de enunciación de un cine al servicio del pueblo en las reflexiones del grupo Ukamau, para quienes dicha revolución significó un antes y un después en las relaciones y funciones del cine con respecto al pueblo. Antes de la gesta revolucionaria, refieren en su texto “Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario”, el cine “sólo servía como espectáculo. Cuando llega la revolución, y cambia las estructuras y los rumbos del pueblo, el cine se convierte en un medio a su servicio”.¹⁵⁴ Pero no sólo es la función del cine en un contexto de revolución, son las formas y la materialidad de los personajes los que cobran sentido para este grupo. De Dziga Vertov se retomaron “el abandono de maquillajes, actores y escenarios para captar la vida real”, mientras que de Eisenstein se retomaron el protagonismo que da a las

¹⁵⁴ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, “Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario” en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 39.

multitudes.¹⁵⁵ Es importante destacar que no fueron recuperadas las experimentaciones técnicas y visuales de los soviéticos, tal vez se leían algunos textos de Eisenstein sobre su teoría del montaje o los manifiestos de Vertov en torno al *Cine-ojo*; sin embargo, las apropiaciones de las líneas estilísticas soviéticas giraban en torno a una recuperación *textual* de sus planteamientos programáticos. Por ejemplo, la noción vertoviana de la función del cine para “ayudar a los individuos oprimidos y al proletariado en su conjunto en su esfuerzo de comprender los fenómenos de la vida que los rodea”¹⁵⁶ fue puesta en práctica de múltiples formas por los cineastas políticos y militantes de esos años, no siempre aplicando sus apuestas técnicas. También Vertov afirmaba que el cine tenía que ser tan útil como los zapatos.¹⁵⁷

Es una marca indiscutible en la cinematografía latinoamericana de los años sesenta, las discusiones encendidas en torno a abrir la pantalla a lo que muchos autores definirían como *el mundo real*. La crisis mundial, en medio de múltiples situaciones bélicas, exigió un posicionamiento a los realizadores respecto a fijar de antemano el lugar de sus encuadres, buscando un compromiso con la credibilidad y la verdad.

Para llevar a cabo el programa revolucionario del Nuevo Cine en América Latina se alteró la estética clásica, muchas veces retomando las mismas herramientas para subvertirlas. Las influencias fueron selectivas, apropiando de forma particular las enseñanzas de los maestros del cine mundial, utilizadas para construir una nueva tradición propia.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 39.

¹⁵⁶ Robert Stam, *Teorías del cine*, p. 62.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 63.

En resumen, esta nueva tradición rescató de las influencias del cine de lo social y lo real, de la primera mitad del siglo xx, los siguientes elementos: el lugar central de lo observable-social, que marcó la relación del autor y su público a través del reconocimiento de la verdad de lo representado por su valor "documental", delimitaciones muy cercanas a los planteamientos de Grierson, quien viajaría a América Latina en los años cincuenta. Por otro lado, se apropiaría la intervención política cinematográfica, que buscaba explicaciones y que tenía posicionamientos explícitos, que trataba de ir más allá, no solo buscaba representar, sino que construiría explicaciones, los ejemplos más destacados son las relaciones con Ivens y Marker (tanto visual, como políticamente). De la tradición del documental griersoniano se apropió el distanciamiento de lo ficcional y de los estudios de filmación (elemento presente también en algunas vertientes neorrealistas), a la par de la búsqueda de la realidad social es su materialidad fílmica. Paralelamente se iniciaría un proceso de institucionalización del medio expresivo mediante la definición de características y funciones, manifiestos, cineclubes, fundación de escuelas de cine acompañaron el proceso de institucionalización y de modernidad cinematográfica.

Las imágenes *otras* comienzan a irrumpir: *Tire dié*

Hablo de cosas que existen. Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando.

Pablo Neruda, Residencia en la tierra, citado en La escuela documental de Santa Fe.

La inclinación hacia el testimonio social que aparece en todas las obras del cine político latinoamericano tiene su anclaje en una de las experiencias enunciada como fundante de

la nueva estética latinoamericana creada por Fernando Birri en 1956: la Escuela de Cine de la Universidad de Santa Fe. La obra emblemática surgida de esta experiencia sería *Tire die* (1958), que para muchos autores, como Ambretta Marrosu, sería un filme que superaría su condición de antecedente cinematográfico y se constituiría en el verdadero comienzo del cine latinoamericano, llevando dentro de sí las características que delinearon la nueva estética que se fraguaba a partir de la

prioridad absoluta de los temas nacionales-populares, tratamiento crítico y de denuncia, subordinación de los conceptos técnicos de calidad frente a la importancia del sentido, vinculación personal con los protagonistas de las situaciones mostradas, tendencia al colectivismo en la realización, búsqueda de una nueva relación con el espectador, llamado a la acción, exhibición alternativa, despecho de una cinematografía nacional.¹⁵⁸

En 1956 Birri regresó a la Argentina después de un viaje a Italia, a donde había ido siguiendo las huellas del neorrealismo y donde estudiaría en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Para Birri la “ternura que los films italianos traían documentando humildemente lo cotidiano, fotografiando a los hombres y a los días de los hombres, no era la panacea universal, pero se le parecía bastante”. Ese mismo año fundó el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, bajo el acalorado clima de la derrota del peronismo el año anterior. El Instituto nació “en medio de una cinematografía en desintegración, cultural e industrial.”¹⁵⁹ Al surgir bajo los auspicios universitarios, daba la muestra de lo que sería una constante en la época: los vínculos entre cine y universidad (CUEC, Universidad de Chile, Universidad de los Andes en Venezuela).

¹⁵⁸ Ambretta Marrosu, *Cine e ideología: La conciencia latinoamericana de la década del sesenta*, p. 13

¹⁵⁹ Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe. Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*, p. 9

En sus enseñanzas en el instituto priorizó la noción de cine documento, que comenzaba con la realidad y terminaba en ella misma; para interpretarla y, fundamentalmente, para modificarla.¹⁶⁰ Esa noción sería determinante para todas las producciones cinematográficas posteriores dentro del continente. Birri ya manejaba los conceptos de *subdesarrollo* que posteriormente adaptaría al análisis cinematográfico. Subdesarrollo y colonialismo, serían las características ideológicas de la cinematografía y del experimento que comenzó en Sta. Fe. También era tema de su retórica y didáctica la idea de realismo, frente a las *imágenes falsas* que adulteraban el retrato de la sociedad, que “escamotean al pueblo: [y] *no dan* una imagen de ese pueblo.”¹⁶¹

Birri sería uno de los primeros en enunciar la función revolucionaria del cine, en especial del documental, cuya característica fundamental sería renegar de la realidad, denunciarla, criticarla y desmontarla. Este cine tendría que hacer un ejercicio de negación para, posteriormente, afirmar “los valores positivos de esa sociedad: los valores del pueblo. Sus reservas, sus fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.” El documental social, género inaugurado en América Latina por la escuela santafesina, sería “conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida.” Lo importante era ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo, de lo contrario, para Fernando Birri y para sus alumnos el cine que se hiciera “cómplice de ese subdesarrollo, sería un subcine”.¹⁶²

¹⁶⁰ Manuel Horacio Giménez, “Introducción” en Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe. Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*.

¹⁶¹ Fernando Birri, *op. cit.*, p. 13

¹⁶² *Ibidem*.

Al realizar *Tire dié*, este autor y sus alumnos estaban llenos de cuestionamientos, pues “no se trataba de repetir, de copiar sin más ni más a una acertada experiencia”, es decir la del neorrealismo italiano. También les asaltaba la duda de “hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes, NO PUEDE DEJAR DE SER la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos”.¹⁶³ Esas inquietudes fueron plasmadas en el primer trabajo de la Escuela de Cine y en una de las obras que marcaría la transición a una nueva forma de hacer cine en América Latina.

La velocidad de la modernidad: el tren, la imagen y la voz de los otros

Dentro de *Tire die* hay una secuencia que es la que da nombre a la cinta; es posiblemente la más importante de toda la película, y de toda la cinematografía de los precursores. Años más tarde aparecería parte de ella como homenaje en la obra *La hora de los hornos* (1968). Es la secuencia de los niños de las barriadas de Santa Fe que piden monedas bajo un puente a los pasajeros del tren que llega de Buenos Aires; escena que fue planeada colectivamente entre Birri y sus alumnos. A continuación se transcribe parte de la descripción de la secuencia que aparece en el libro *La escuela documental de Santa Fe. Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica:*

Nos enteramos a través de una encuesta al maquinista, al fogonero y al guarda, de que el tren al pasar a paso de hombre por el puente, da lugar a un problema que se repite cotidianamente con los pibes de la barriada.

El tren llega al puente, disminuye su velocidad a paso de hombre.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 19.

Contemporáneamente, algunos pibes salen desde sus ranchos, míseras viviendas hechas de barro, paja, latas, bolsas y palo; otros abandonan sus juegos en el arenal y basural vecinos, otros apresuran sus changas y rebusques, otros que ambularon todo el día encaminan hacia el terraplén. Nos acercamos a alguno de ellos y nos introducimos en el ambiente, mientras el tren prosigue su marcha a paso lento; a través de una encuesta nos enteramos de los problemas de la gente del lugar: la miseria, como consecuencia de la desocupación, salarios bajos y desclasamiento ha implantado: el analfabetismo, la insalubridad, la prostitución, la delincuencia, el alcoholismo, la vagabundancia, la desnutrición, los rebusques, la inestabilidad familiar, la vagancia infantil, las changas infantiles, la promiscuidad y la mendicidad.

El tren está llegando al lugar donde los pibes siempre lo esperan.

Al grito mecánico de "tire dié", "tire dié", "tire dié", algunos pibes van corriendo con los pies descalzos sobre la pasarela de lajas rotas, de cincuenta centímetros de ancho, a siete metros de alto; mientras otros corren por debajo. Los pasajeros atraídos por los gritos, se vuelcan sobre las ventanillas del lado de la pasarela.

El coro de pedidos aumenta en franca competencia. Los pasajeros reaccionan ante el espectáculo de diversas maneras: algunos comentan, otros se muestran indiferentes, unos tiran monedas, otros restos de comida y de dulces, otros golosinas; mientras unos se muestran apenados o molestos, otros se burlan haciéndoles correr varios metros para darles o no, al final, una moneda.¹⁶⁴

Con cierta incomodidad aparecen ante nuestra mirada las imágenes de esa secuencia de *Tire dié*. Incomodidad frente a una lejanía de los elementos fílmicos que muestra la cinta, ante un lenguaje cinematográfico que se nos revela un tanto arcaico y a la vez profundamente contemporáneo; incomodidad ante las precariedades técnicas que saltan a la vista, ante el daño de la cinta, ante una mala copia.

Tal vez la mayor molestia provenga de esa extraña representación de la pobreza que aún tiene vigencia; una realidad de desamparo y desnutrición que aún es nuestra contemporánea, pero que no logra abandonar un lugar de enunciación miserabilista, lastimero y torpe. *Tire die* representó un punto de quiebre y significó un punto de partida, que no logró del todo abandonar las imágenes cinematográficas de la miseria que le antecedieron y de las que fue deudora. La contrariedad también está en esas fallas

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 62-63.

técnicas y epocales, que tienen que ver con *una representación en tránsito*. En toda la cinta no se nos permiten escuchar la voz de los oprimidos, las fallas de sonido impiden a los espectadores asistir a la voz en la cotidianidad de la pobreza y son remplazadas por una sobre actuada voz en *off* que dramatiza en exceso y que media la experiencia y el contacto con esa realidad, evidenciado la distancia que existe entre los espectadores y la pobreza de un barrio popular de la ciudad de Santa Fe.¹⁶⁵

Sin embargo, la contundencia de las imágenes de los niños corriendo junto a las vías del tren, la experiencia atroz de la modernidad, la violencia de la máquina que contrasta con la fragilidad de la vida, con la fragilidad de la infancia, con la fragilidad total, parece no tener caducidad. La imagen es abyecta, construida a través de la cámara en un ángulo picado desde donde observamos a esos niños, su desposesión, la miseria, la precariedad y lo mórbido de esas imágenes-niño que en cualquier momento, literalmente, pueden ser lanzadas al vacío, fuera del campo de la imagen cinematográfica y fuera de la vida misma.

Niños descalzos, chimuelos, mendigando ante el tren arrollador en todo el sentido, del que emana el violento sonido del progreso. La vida de un niño desposeído es contrastada al máximo, contra la fuerza imparable del signo más avanzado de la modernidad: la máquina ferroviaria; signo de la modernización, del intercambio comercial, del desarrollo. Qué mejor ejemplo del subdesarrollo y de sus asimetrías. El solo

¹⁶⁵ En el programa de presentación de la primera edición de *Tire die* se explican las fallas técnicas de la siguiente manera: "Las imperfecciones de fotografía y de sonido se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzosos por las circunstancias, las cuales al obligar a la acción y a una opción, han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido". Marrosu, Ambretta, *Cine e ideología: la conciencia latinoamericana de la década del sesenta*, p. 13.

hecho de mostrar ese contraste es contundente. Esas últimas escenas borran el pintoresquismo de la miseria oponiéndole la fragilidad de la vida, que es captada junto a las vías del tren. Todas las encuestas enmudecen, las cifras son silenciadas, sus números son irrelevantes frente a esa verdad desgarradora de la vida expuesta, la vida precaria, la vida al borde de la muerte, la vida confrontada ante la máquina, subyugada ante la velocidad, fragilizada en el extremo de las vías del tren.

La incomodidad queda en suspenso, esas últimas imágenes marcarán a toda una generación de nuevos cineastas que lograrán adecuar y apropiarse de la técnica, modificarla y aprovecharla para que esa voz se pueda oír en otras diversas modulaciones, poniendo en práctica la premisa fundamental de la escuela de Santa Fe: "el film debe empezar en la realidad y terminar en la realidad".¹⁶⁶

¹⁶⁶Fernando Birri, *op. cit.*, p. 13

Las nuevas miradas: el descubrimiento de otras realidades



*...un transparente fotograma
chorreando fuego. Fernando Birri*

Los que vienen de los países más pobres, allí donde la miseria es la única cara del día, comenzaron por destapar sus objetivos y a descubrir sólo harapos, basura y ataúdes de niños. Allí donde enfocaran estaba presente la muerte, la inanición y el dolor del pueblo.

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, están flacos. ¡Carajo, hay que hacer algo!

REVOLUCIÓN, JORGE SANJINÉS, 1967.

Estas imágenes de Jorge Sanjinés son sugerentes y permiten acercarnos a un primer lugar de enunciación de los cineastas de esta época, quienes al “destapar sus objetivos” se toparon con la realidad descarnada, con esas otras experiencias locales que habían sido negadas por los cines clásicos. Con sus cámaras comenzaron a descubrir rostros olvidados por las sociedades nacionales; sujetos y colectividades, invisibles “no porque no se les viera, sino porque no se les quería ver,” como enfatizaba Fernando Birri.¹⁶⁷ Estos cineastas, apresurados por los turbulentos contextos sociales, se convirtieron en

¹⁶⁷ Fernando Birri “La raíces del realismo documental” en Burton, Juliane, Cine y cambio social en América Latina”, p. 29.

"sociólogos de la imagen",¹⁶⁸ que no intentaban simplemente retratar o reflejar la realidad. Para ellos, no basta interpretar el mundo sino transformarlo, como afirmaría el Grupo Cine Liberación.

Inciendiando en las realidades nacionales o internándose por los caminos del internacionalismo fue construyéndose la imagen de una Latinoamérica marcada por la crisis, los silenciamientos, la represión, donde también las ciencias sociales evidenciaban sus límites, estos autores sacaron a la luz otros órdenes de razón y verdades desgarradoras. Los colectivos fílmicos y los sujetos que los integraron se lanzaron a la búsqueda de "una verdad borrada" que los estados nacionales escondían o habían enterrado.¹⁶⁹ A decir del Grupo Cine Liberación, se situaron "en los márgenes de lo desconocido", ahí donde "reside la posibilidad de descubrir e inventar formas y estructuras nuevas que sirvan a una visión más profunda de nuestra realidad".¹⁷⁰ La tarea principal que se impusieron fue "renegar de la realidad, denunciarla, enjuiciarla, desmontarla",¹⁷¹ para lo cual el documental fue el principal medio de expresión, aunque a través de tramas ficcionales también emprendieron dicha empresa.

Este primer descubrimiento de esas otras realidades quedó sintetizado en varios cortometrajes y filmes pioneros como en *La tierra quema* (1964), que Raymundo Gleyzer desarrollaría en un viaje iniciático por el nordeste brasileño. En dicho viaje se enfrentó a

¹⁶⁸ Cfr. Silvia Rivera Cusicanqui, *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia* (Amsterdam: South Exchange Program for Research on the History of Development, 2005).

¹⁶⁹ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, p. 21.

¹⁷⁰ Cine liberación, "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación para el Tercer Mundo", en *Hojas de cine*, p. 51.

¹⁷¹ Fernando Birri, "Cine y subdesarrollo", en *Hojas de cine* p. 22.

varios problemas materiales y de realización, pero lo más importante fue su enfrentamiento con el Brasil de los años cincuenta, especialmente con la región del Nordeste. En el diario de viaje que realizó durante el rodaje de *La tierra quema* consignó ese choque de la siguiente forma:

Algunas horas antes de venirme le decía a J.A.M.S. (Juana Sapire) que mi inclusión en ese mundo desconocido que era, y es, el Brasil se debía a una necesidad de buceo, una prioridad hacia lo cinematográfico, pero un no enriquecimiento de lo humano, y a su conquista. Había en mí una revelación por lo ignorado, esa es la palabra, una línea que me llevaba a escaparme de ese mundo cerrado y sin objetivos, de una increíble rutina de la que nunca sentí participe, de esa bifurcada necesidad de trabajar, a salir de ese circuito cerrado, tal vez inexistente, que me ahogaba y ya no más. Y me vine, con mi sangre, conmigo en una maleta, y unas ganas ávidas de expresarme, de dar algo de mí existe una necesidad de expresarse cuando no se sabe si se tiene algo que decir?

Ese era mi interrogante. Mis estudios en Rio solo me intuían a sumergirme en esa realidad llamada Latinoamérica, pero el viaje en minibús por el desierto brasilero me dio de bocas con ese desconocido natural que se llama pavorosa miseria. Toda la serie de vejámenes pasados en Rio quedaban eclipsados por una toma de conciencia, por allí sí, una necesidad de comprometerme y darla cara.¹⁷²

En esta cita se pueden apreciar ideas que configuraron el horizonte de los nuevos cineastas, como la noción de compromiso y la necesidad de decir algo. Raymundo Gleyzer tenía 23 años cuando realizó *La tierra quema* y encontró en el Nordeste brasileño un espejo de América Latina y un camino que lo guiaría, al igual que sus contemporáneos, en la construcción de otras imágenes sobre el continente.

En el cortometraje experimental *Revolución* (1963) Sanjinés subvertiría las imágenes de propaganda estatal que él mismo realizó, para hacerlas hablar de forma

¹⁷² Raymundo Gleyzer, "Diario de viaje y de rodaje del film *La tierra quema*" en *Raymundo. La lucha de toda una generación de cineastas revolucionarios*. <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm>

diferente y para descubrir esas otras historias que la revolución boliviana comenzaba a negar.¹⁷³

Sergio Bravo también participó del descubrimiento y elaboración de las nuevas formas cinematográficas, llevaría a cabo el cortometraje, de 10 minutos, titulado *Mimbre* (1957), la primera realización del Centro Experimental de la Universidad de Chile. Filmaría de manera poética el trabajo de un artesano llamado Manzanito que fabricaba objetos de mimbre. Este pequeño documental tiene un magistral uso de la composición, mediante la articulación poética de las líneas y las formas de ese material artesanal con la luz, alejándose de las imágenes folklorizantes. Este trabajo fue posible gracias a la efervescencia cultural y cinematográfica de esos años en Chile, que comenzaba a vincular problemas formales y estéticos con hechos sociales. En una entrevista Sergio Bravo respondería lo siguiente:

estaban en cuestión todos los problemas ligados a la cultura chilena. Yo participé en ese proceso, me tocó enfrentarme a una realidad en que casi todo estaba por hacerse. Había que hacer encuestas, salir a terreno, encontrarse con el pueblo, conocerlo. Y la experiencia nos mostró que el cine era un buen medio para hacer este trabajo.¹⁷⁴

Estos primeros encuentros de los cineastas con la realidad comenzaron a abrir las pautas para la figuración de un pueblo que devendría en imágenes y que aparecería en los filmes posteriores. Las formas de estos pueblos cobraron nuevos significados en la denuncia de la penetración imperialista expuesta en el trabajo de Gleyzer, en la posibilidad creadora

¹⁷³ David Wood ha sido uno de los estudiosos que ha trabajado con más profundidad e investigación de archivo las primeras producciones de Sanjinés, para más información sobre este periodo confrontar las últimas investigaciones del Dr. Wood que aparecerán en un libro sobre el cine de Jorge Sanjinés que pronto saldrá a la luz.

¹⁷⁴ Entrevista a Sergio Bravo en la revista *Araucaria de Chile*, testimonio tomado de Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus, *Historia del Cine Experimental* p. 61.

de una revolución no domesticada como fue desarrollada en el documental experimental de Sanjinés o como figuración experimental y creación de nuevas formas a través de una atenta lectura de la realidad popular como lo logró Sergio Bravo en *Mimbre*.



Mimbre de Sergio Bravo (1957)

En la experimentación audiovisual con las formas populares, como quedó plasmado en la cinta *Mimbre* de Bravo, se encontraba la nueva emergencia de los anónimos y las nuevas relaciones estéticas que los cineastas construirían con la “gente del pueblo” a la que llamarían *oprimidos*.

La emergencia de los anónimos: nuevas técnicas, nuevas representaciones, nuevos cines

¿Qué tienen en común la imagen de una mujer francesa deprimida, fragilizada ante la cámara exponiendo los orígenes de su depresión en un verano parisino (*Crónica de un verano*, Rouch y Morin, 1961), con la exposición de la vulnerabilidad de un niño corriendo junto a las vías del tren pidiendo que le tiren unas monedas (*Tire dié*, Birri, 1960)? ¿Dónde está el punto de encuentro entre las imágenes de unas mujeres italianas junto al mar esperando la fatalidad que es indicada por el paisaje nublado de un mar embravecido (*La*

tierra tiembla, Visconti, 1948), con la desolación de un niño maya que queda cegado para siempre (*Raíces*, Alazraki, 1953)? ¿Dónde encontrar el denominador común de un ladrón de bicicletas italiano (*Ladrón de bicicletas*, De Sicca, 1948) con un mendigo de la ciudad de La Paz o un campesino del nordeste brasileño que padece radicalmente la sequía (*La tierra quema*, Gleyzer 1964)?

Estas imágenes subalternas compartieron su emergencia dentro del quiebre de una época. Fueron creadas al calor de un cuestionamiento profundo a los modos clásicos de la representación hegemónica de hollywood; una disputa sobre las relaciones entre el cine y la realidad que derivarían en teorizaciones y revoluciones sobre la idea del lenguaje cinematográfico. Imágenes que conformaron nuevas formas de ver el mundo ancladas en un ideal de cambio, en la posibilidad de subvertir un orden establecido y una crítica a la realidad. Finalmente se inscribieron en un cuestionamiento esencial sobre los cambios, los procesos y los sujetos de la historia. Aparecieron representadas en un momento de quiebre histórico, que cuestionó con la misma ferocidad las maneras de hacer historia, las nociones del discurso historiográfico y sus relaciones con el lenguaje. Estas variables podrían encuadrarse en toda una ruptura basada en la emergencia de sujetos anónimos dentro de las formas clásicas de la representación de la sociedad y de la historia, potenciada por lo que podríamos denominar una revolución estética, que involucró determinadamente las formas de hacer cine, historia y pensar el lenguaje en posicionamiento directo con la realidad.

Las rupturas cinematográficas ocurridas en la segunda mitad del siglo cuestionaron también, las formas historiográficas con que se analizaban. Estas rupturas para muchos se

configuraron en la década de los años sesenta, sin embargo vemos su fragua una década antes (tal es el caso del neorrealismo). Lo que es importante destacar es la ruptura de la generación de los sesentas en la mayoría de las cinematografías mundiales, que cuestionaron "el sistema de representación clásico hollywoodeano", y que en muchos casos de alguna forma reconstruyeron.¹⁷⁵ Frente a estas rupturas la historiografía del cine también se cuestionó su forma de entender el pasado de las imágenes cinematográficas, sobre todo a la noción de lenguaje cinematográfico "que conducía a los historiadores de la primera generación (Mitry, Jacob, Sadoul...) a identificarlo con el canon del relato clásico hollywoodense, erigido a su vez en el desenlace inevitable de una historia del cine concebida al modo teleológico".¹⁷⁶

Las transformaciones de la cinematografía que se está analizando trajo consigo toda una nueva forma de ver el cine, de cuestionar "el mito de las esencias" y "el de los orígenes", así como la idea de un lenguaje único o universal, homologado con el modo de producción visual hollywoodense.¹⁷⁷ Esta transformación toca de cerca el objeto de estudio de la investigación en muchos sentidos, el primero desde los cuestionamientos historiográficos que veían en la historia de las imágenes una evolución, el segundo que tiene que ver con las relaciones con la realidad, analizadas desde la teoría del cine, en su forma de lenguaje y finalmente con la nueva técnica y las nuevas imágenes desplegadas que tiene que ver con *nuevas formas de ver*, donde emergieron los anónimos en su forma

¹⁷⁵ Jesús González Requena, "Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico", en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 19.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

de oprimidos (problema central que nos ocupa). Estas nuevas formas de ver impactaron también otros campos como el discurso del cine etnográfico, que comenzó a cobrar fuerza y a afinar sus métodos de observación mediante las tecnologías visuales, especialmente las cinematográficas, tal fue el caso del trabajo pionero de Jean Rouch.

Las rupturas que estamos analizando, no emergieron mecánicamente, ni fue fácil su desarrollo, formaron parte de múltiples corrientes que desde los orígenes del cine cuestionaron las visiones hegemónicas:

Las escrituras fílmicas que irrumpen a lo largo de los años sesenta no pueden ser concebidas mecánicamente como una simple deconstrucción del sistema clásico; aun cuando éste será sin duda uno de sus gestos más llamativos, deben ser historizadas como la necesaria prolongación de una corriente constantemente presente en la historia del cine que, ya desde los tiempos del mudo, se desarrolla en los márgenes del sistema clásico.¹⁷⁸

Los incesantes cuestionamientos al modo de producción visual hollywoodense, erigieron cinematografías al margen de él, teniendo entre sus objetos la realidad misma, una realidad de conflicto, de hambre y de guerra. Los personajes de estos nuevos cines no serían los grandes *hombres* de la historia, las hazañas victoriosas o los dramas burgueses cercanos a la tradición narrativa novelesca. Estamos tratando de tipificar un cine donde la realidad fue el centro del conflicto, el trabajo marcado por las tensiones políticas y la necesidad de posicionamientos. De múltiples formas la guerra marcó las producciones, en varios sentidos; desde los parámetros ideológicos de revolución-contrarrevolución elementos insoslayables de la constitución del propio siglo XX, hasta los posicionamientos frente a la violencia y las situaciones límite como el hambre.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 20

El momento que nos ocupa se desarrolló dentro de la guerra fría y tuvo un correlato latinoamericano con la oleada dictatorial y la violencia desencadenada en la clave revolución/contrarrevolución a partir de la revolución cubana (con toda la movilización popular que trajo consigo victorias efímeras y fuertes movimientos encargados de apagarlas). Dichas transformaciones tecnológicas en el campo cinematográfico modificaría la estética clásica y el calificativo de *nuevo* se aplicó a una serie de cinematografías que se comenzaban a transformar.¹⁷⁹

El alcance tecnológico, su popularización y masificación alcanzó un punto culminante en la década de los años sesenta. En esta época existió una veta de exploración centrada en la radicalización de la utopía benjaminiana de una “segunda técnica”. El empleo del “sistema de aparatos” –una forma de utilización de la tecnología- para posibilitar relaciones inéditas con la naturaleza y la condición humana enajenada bajo el capitalismo, se convertiría en una oportunidad, bajo los proyectos de los cines militantes, para que los sujetos sociales transformaran las condiciones de su existencia. La utopía fue que el manejo popular de la técnica cinematográfica dejaría de servir para la dominación y prepararía a las masas para apropiarse de la tecnología y convertirse en “sujetos de su propia vida social y de su historia”.¹⁸⁰

Fue también en estos momentos cuando surgirían relaciones inéditas con la realidad social, no sólo en términos de una nueva ética de la representación, sino en el

¹⁷⁹ Jorge Sanjinés, “Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias”, en *El ojo que piensa. Revista virtual de cine iberoamericano*, número 0, agosto 2003, consultada en www.elojoquepiensa.udg.mx.

¹⁸⁰ Bolívar Echeverría, “Introducción”, en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, p. 22.

compromiso político de los usos de las imágenes. La utilización de la técnica cinematográfica fue un instrumento de denuncia y subversión de la realidad, que permitió nuevos acercamientos y una nueva forma de capturarla.

La nueva relación con la técnica y la autocrítica intelectual, combinada con un pragmatismo sobre la voz de los otros, inauguró un ciclo testimonial. Al colocar la palabra en un orden preponderante, en términos políticos, se integró a quienes el discurso letrado, aun de la propia izquierda, había dejado en segundo plano o como fuente de conocimiento para elaborar construcciones discursivas sobre ellos. Emergieron del silencio las voces de los otros, denunciando, testificando y generando contrainformación. El testimonio para el presente y a la vez para el futuro fue imprescindible y acompañó las relaciones inéditas que se estaban dando entre el cine y la realidad social. Fue una toma de postura que constituyó el eje de una pugna por la historia.

3. FRAGUA Y FERMENTO. LA LARGA DÉCADA

13 de mayo de 1966, Raymundo Villaflor echó un vistazo al diario. Parece que ese día no hubiera cambiado el de hoy: 300 ataques aéreos a Vietnam, aumento en las tarifas telefónicas, huelgas en Tucumán, la construcción del Chocón. El presidente (Illia) viajaba a Chubut: el futuro presidente (Onganía) iba a cazar a Entre Ríos. El dólar bordeó los 190 pesos, la temperatura media 15 grados.

–¿Sabe usted cuántos generales hay en el ejército argentino? –preguntaba en Washington el senador Fulbright, presidente de la comisión de Relaciones Exteriores del Senado.

–No, señor –respondía el secretario de Defensa, Rober MacNamara.

–Se me informa que hay más generales en el ejército argentino que en el norteamericano. ¿Es posible?

–Supongo que sí, pero está fuera de la cuestión, señor presidente. Rodolfo Walsh ¿Quién mató a Rosendo?

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

La larga década de los sesenta fue el tiempo de la fragua de la violencia en el nuevo orden mundial que se reconfiguraba después de la postguerra. Eran los años de la Guerra Fría, pero también eran los años de la descolonización en África, donde la violencia marcaba las experiencias vitales para la mayoría de los seres humanos en el Tercer Mundo.

Como refiere el epígrafe del escritor militante argentino Rodolfo Walsh en su novela *¿Quién mató a Rosendo?*, la experiencia del protagonista Raymundo Villaflor, en el año de 1966, tenía que ver con todo el panorama de la Alianza para el Progreso, diseñada para desplegar un orden de contrainsurgencia sobre América Latina. Parecía que nada ocurría, pero en realidad se estaba fraguando todo un panorama de violencia geopolítica. A la par Fanon teorizaba sobre las potencialidades de la violencia como arma de los oprimidos en busca de su liberación, experiencia que se basaba en la guerra argelina (1954-1962) y que impactaría en la imaginación subversiva y revolucionaria de los intelectuales de toda América.

Las citas con las que se comienza éste capítulo nos permiten internarnos en ésta ambivalencia de la función social de la violencia en la década de los 60's que tenía relación con el ejercicio sistemático de la guerra para la dominación, pero también para la liberación. Esa fue la marca más importante de la larga década, que daba como resultado múltiples teorizaciones que iban de lo estratégico hasta lo estético. Se desplegaban prácticas específicas de emancipación que podían atravesar el ejercicio mismo de la guerra de guerrillas, así como la construcción de un cine político.

En estos años se fueron construyendo una serie de ideogemas con funciones intertextuales complejas. Se entiende el término ideograma siguiendo a Julia Kristeva como: "esa función intertextual que se puede leer 'materializada' en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole

coordinadas históricas y sociales".¹⁸¹ El ideologema condensa el pensamiento dominante de la sociedad: "es el hogar en que la realidad cognoscente aprehende la transformación de *los enunciados* (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social".¹⁸²

La violencia fue uno de los ideogramas del aparato conceptual que se desarrolló en América Latina. En éste capítulo se abordará el nuevo umbral epistemológico (Foucault, *La arqueología del saber*) que se consolidaba en los años 60's, y que dotó de significados a las producciones cinematográficas de izquierda.

Los años sesenta como periodo histórico han sido definidos por su larga temporalidad, no sólo por los historiadores sino también por los cineastas, como el cubano Julio García Espinosa para quien fueron años largos: "Se puede decir que fueron el epicentro de una explosión cuyas ondas expansivas que se extendían desde los cincuenta a los setenta".¹⁸³ Este teórico del cine sabía bien, por su experiencia como cubano, que la década de los sesenta necesariamente tenía su fecha de inicio con el triunfo de la revolución cubana, no sólo como proceso político, sobre todo como un polo ideológico que catalizó la idea de revolución en el continente y que, a la par, condicionó todo un orden de reflexiones vinculadas a la izquierda mundial. En ese sentido Cuba era práctica revolucionaria y, a la vez, un significante teórico para pensar las posibilidades de la revolución y todos los elementos que deberían rodearla. Cuba nutrió todo el imaginario de las izquierdas.

¹⁸¹ Julia Kristeva, "El texto cerrado" en *Semiótica 1*, p.148.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Julio García Espinosa, "¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!", en *Un largo camino hacia la luz*, p. 232.

En los albores de la consolidación del proceso cubano, tenemos un indicio de la conformación de Cuba como gran significante de la época. En el año 1961 los reconocidos intelectuales franceses Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir visitaron la Cuba socialista que se encontraba en efervescencia. En sus recorridos y en sus múltiples encuentros con personajes destacados, era inevitable que se entrevistarían con la figura más importante de la época en América Latina: el joven guerrillero Ernesto *Che* Guevara. Este encuentro es un indicio porque, no sólo nos deja ver toda la significación de la revolución cubana para los intelectuales de izquierda, sino que representa vívidamente una relación que marcará toda la larga década: la de los intelectuales con la política. En un relato casi cinematográfico del encuentro entre estos personajes, Iván de La Nuez, en su texto *Fantasia Roja*, describe el momento cuando Sartre sacó un cigarro y el comandante se aprestó a encendérselo, “en medio de aquella sala, se encendió la llama. El Prometeo que va a robar el fuego. El propietario de la antorcha del futuro, la hoguera para quemar el tiempo. Recibir el fuego de *Che* Guevara en persona: la síntesis de la mayor fantasía revolucionaria”.¹⁸⁴ Siguiendo a Iván de La Nuez, este hecho tenía importancia porque Cuba y su revolución dotarían a los intelectuales, entre ellos a los cineastas, de un fuego que avivaría fantasías, pero también prácticas y teorizaciones sobre la posibilidad de la revolución y el papel que jugarían los intelectuales en ella.¹⁸⁵ En éste capítulo no desarrollaré la idea de Cuba como fantasía revolucionaria, sino como un polo determinante que hizo de la cultura y de la práctica cinematográfica espacios de

¹⁸⁴ Iván de La Nuez, *Fantasia Roja. Los intelectuales de izquierda y la revolución cubana*.

¹⁸⁵ “Desde aquella lumbre iniciática, una nutrida tropa de filósofos, músicos, novelistas, poetas, cineastas y hasta teólogos han convertido a esa isla del Caribe en el destino particular de sus fantasías revolucionarias, la encarnación de su sueño redentor o la terapia ideal para colocar en otro sitio —pintoresco y lejano— su desasosiego con el malestar de la cultura en Occidente.” *Ibidem*, p.4.

institucionalidad y de utilidad ideológica, convirtiéndose en significativa pero también en un operador ideológico del momento que estamos analizando.

La larga década se articuló en una suerte de *máquina cultural* que produjo ideas, prácticas, configuraciones de experiencia, instituciones y argumentos bajo complejos mecanismos ideológicos que se organizaban en un engranaje discursivo.¹⁸⁶ El cine político y militante en América Latina tuvo su emergencia histórica gracias a la articulación ideológica de ésta máquina cultural. Los procesos discursivos bajo los que se realizó fueron: la crítica de la realidad, el compromiso con la verdad, la lucha y la revolución. La imagen-concepto de *pueblo*, fue uno de los principales ejes que se convertían en retórica común de la época. A la vez, un nuevo orden acompañaba y fundamentaba “epistemológicamente” el proceso de producción cinematográfica bajo la intersección discursiva de los tópicos del marxismo, socialismo, latinoamericanismo, internacionalismo y tercermundismo.

Si entendemos la década de los sesenta como máquina cultural, el cine, en especial el cine político, funcionó como artefacto cultural. El nuevo cine latinoamericano, desde las primeras cintas, fue armando sus delimitaciones teóricas y formales, de práctica y exhibición constituyendo una compleja ideología que en un origen tuvo emergencias en los contextos nacionales. Pero gracias a los encuentros latinoamericanos de finales de la década de los sesenta, se fueron construyendo vasos comunicantes entre cineastas y obras, que consolidaron una serie de propuestas más delimitadas y definidas. Fue a partir

¹⁸⁶ Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardias*.

del encuentro en Viña del Mar que la propuesta se comenzó a expandir por el continente en una suerte movimiento ondular.

¿Qué generó esa toma de conciencia y el lugar preponderante del cine en la década y en la práctica militante de izquierda? Una de las intenciones de la intelectualidad de izquierda era vincularse directamente con los oprimidos, así la literatura, el teatro y la pedagogía teorizaban sobre las formas para llegar a estos sectores y generar nuevos lenguajes y vínculos comunicativos. No se puede olvidar la experiencia transformadora de la pedagogía que desarrolló el brasileño Paulo Freire, quién publicaría primero el texto clásico *La educación como práctica de la libertad* (1967) y posteriormente *Pedagogía del oprimido* en (1968). También desde el teatro se realizaron aportes que problematizaron la relación de los intelectuales y de la estética militante con el pueblo, el caso más interesante fue el de Augusto Boal que desarrolló el método de *Teatro del oprimido*, donde a partir de un teatro pedagógico y popular se buscaba la transformación social.

A partir de los nuevos lenguajes para acercarse al mundo popular se dio un desarrollo de nuevos formatos, como la poesía, la canción de protesta y el cine político.¹⁸⁷ Entre los nuevos géneros cultivados el caso del testimonio es de suma importancia, porque permite descubrir conexiones entre el campo literario con lo que llamamos *ciclo testimonial del cine latinoamericano*. Con este género, que nace en 1968 con el texto *Biografía de un cimarrón* del cubano Manuel Barnet, se intentaba propagar una posición claramente anti-intelectualista que suprimía el yo para acercarse a los otros, los iletrados que habían sido marginados históricamente: "Mi único mérito fue adelantarme, o si no, al

¹⁸⁷ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, p.374

menos ver lo que otros no vieron nunca, lo que no habían visto, lo que no habían descubierto en otros hombres llamados «sin historia», gentes increíbles, anónimas, que eran el sedimento de la historia y la cultura cubanas”.¹⁸⁸

Sin embargo, el mundo letrado aún estaba muy lejos de lo popular sin la mediación de la vieja dicotomía de la alta cultura frente a la cultura popular. Ese no fue el caso de los cineastas que “podían surgir, por así decirlo, sin autorización alguna, y sus películas podían conectarse sin mediaciones cultistas con el público más diverso y, en particular, con los sectores políticamente movilizados, con los marginados, con los analfabetos”.¹⁸⁹ Fue así que el cine condensó las nuevas ideologías y buscó un lenguaje propio como potencia comunicativa con los oprimidos, motivación que obsesionaba a los cineastas políticos.

El cine político latinoamericano compartió época con un cine mundial que se revolucionaba al calor de los acontecimientos de ruptura de la década de los años sesenta. Desde la cinta *Loin du Vietnam*, filmada en 1967, un grupo de cineastas, entre los que se encontraban Chris Marker, Alain Resnais, Joris Ivens y Jean-Luc Godard, se manifestaban contra la guerra de Vietnam a través de un posicionamiento político explícito, donde la protesta sería la característica que marcaría las producciones posteriores y la experimentación técnica. La experimentación técnica y política se desplegó en múltiples formas y formatos, posiciones políticas y prácticas cinematográficas y de militancia; desde la factura de filmes militantes en colaboración y transferencia de medios a grupos obreros, pasando por panfletos cinematográficos llamados *ciné-tracts*, hasta las

¹⁸⁸ Miguel Barnet, **Los caminos del cimarrón**, en http://www.cubaliteraria.cu/autor/miguel_barnet/biografia_de_un_cimarron.html

¹⁸⁹ MARROSU, Ambretta, *Cine e ideología: La conciencia latinoamericana de la década del sesenta*, p. 9.

experimentaciones críticas del filósofo Guy Debord. El cine francés realizado al calor del mayo del 68 fue político, porque política era la única opción del momento. Las situaciones mundiales y nacionales obligaban a la toma de partido y al uso de la imaginación como mayor arma de creación. La mayor crítica era dirigida contra esa sociedad del espectáculo, que se sentaba a observar su propia destrucción. La opción era dejar de ser espectador y ensuciarse las manos en el combate político, “esos fotogramas no pretendieron simplemente registrar lo que ocurría, sino también participar activa y creativamente, no quedarse aislados de lo social, sino confundirse con los hechos”.¹⁹⁰ Pero no sólo se compartió época con el cine del mayo francés. En 1964, Glauber Rocha estrenó una de las obras más importantes del cine latinoamericano *Dios y el diablo en tierra del sol*, donde la cuestión de lo popular fue medular.

La segunda mitad del siglo xx fue profundamente desgarradora para el continente y la politización del cine surgió como denuncia de la situación social. Este posicionamiento le costó caro al movimiento cinematográfico; no sólo la censura, la persecución y desaparición de muchos integrantes, también la pérdida de valiosos materiales que nunca se volverán a exhibir. A pesar de estos hechos, el movimiento derramó mucha tinta y creó obras que hoy nos permiten reconstruir e historiar esas experiencias.

Cuba como institución cultural / Pensar los 60'

En 1922, por medio de un decreto en el Congreso y a partir de un documento titulado “Directivas acerca de la cinematografía” Lenin crearía la casa productora del comunismo

¹⁹⁰ Del Río, Pedro Joel, “Prohibido prohibir, era el lema en el mayo del ‘68” en *Enfoco/mediateca EICTV*, año 1, no. 6, mayo de 2008, p. 14.

soviético llamada Mosfilm, al amparo de la idea de que el cine “de todas las artes, es para nosotros la más importante”. La atención a la potencia popular, masiva y pedagógica del cine fue una marca de las revoluciones sociales del siglo xx, aunque no todas manejaron el medio cinematográfico desde la experimentación y la creatividad de los soviéticos. En América Latina, la instituida revolución mexicana hizo un uso muy irregular del cine como medio de la propaganda nacionalista, a la par del auge del muralismo. El MNR boliviano fundó el Instituto Cinematográfico Boliviano un año después del triunfo de la revolución. Sin embargo, el caso más exitoso de una *sui generis* relación cine-revolución fue el de Cuba, donde se consolidarían una serie de políticas, instituciones y reflexiones en torno a la cultura cinematográfica.

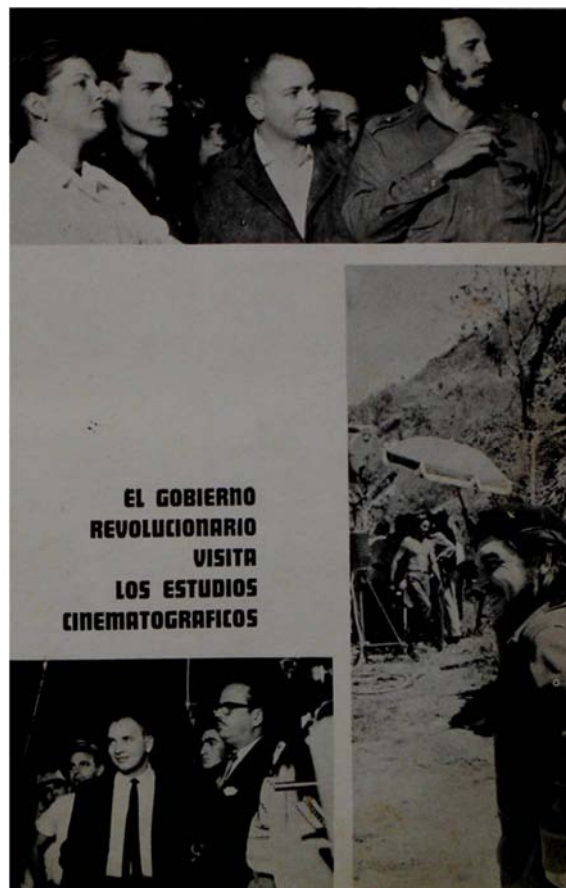
Dentro de la ideología revolucionaria el cine ocupó un lugar preponderante. Tan sólo a tres meses del triunfo de la revolución, el 24 de marzo de 1959, se publicó la Ley de Creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica en la Gaceta Oficial de Cuba. Al respecto de esta medida, el teórico y promotor cubano de la cultura, Alfredo Guevara aclaraba en el número 1 de la revista *Cine Cubano*:

Con la firma de Fidel Castro la Ley que establece el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, no para convalidar una situación existente o entregar la industria a los cineastas sino para crear a partir de un punto cero. Fue la primera medida revolucionaria tomada en el campo del arte y los por cuantos de la Ley explican sobradamente cuán grande importancia concede nuestra revolución al cine.¹⁹¹

Este proceso se acompañó, un año más tarde, de la creación de otro bastión cultural, la revista *Cine Cubano*; espacio para demarcar las influencias sobre los cineastas cubanos y

¹⁹¹ *Cine cubano*, año 1, número 1, La Habana, junio de 1960.

latinoamericanos que oscilaban entre el neorrealismo y el nuevo documentalismo. La construcción de esos cines guerrilla, cines arma o cines para la liberación, estarían fuertemente impactada por los debates emprendidos desde el polo cultural cubano. En el primer número de la revista *Cine Cubano*, que salió a la luz en junio de 1960, Alfredo Guevara escribiría sobre las “realidades y perspectivas de lo que debería ser un nuevo cine”. Al mostrar la visita del Che y Fidel a los estudios cinematográficos, y ahondar en lo que deberían ser las influencias en la creación del nuevo cine, podríamos decir que este número se constituye en una de las más tempranas referencias a la idea de *nueva cinematografía*, donde se enfatizan los vínculos entre el cine y el gobierno revolucionario.



Cine cubano, año 1, número 1, La Habana, junio de 1960

En ese primer número, Alfredo Guevara redactó un texto titulado “Cine de la libertad”, donde apuntaba que antes de la revolución cubana habían existido *excepciones cinematográficas* en el cine de habla hispana, que intentaron configurar un cine de lo social, como fue el caso de *¡Que viva México!*, de Eisenstein y Tisse, *Pueblo olvidado*, de Zinemman y Klein, *Enamorada* y *María Candelaria*, del Indio Fernández y Figueroa, *Raíces* de Barbachano y Alazraqui, o *Tierra sin pan* y *Los olvidados*, de Buñuel. Sin embargo, el autor afirmaba que esos filmes habían sido *actos heroicos* en un panorama cinematográfico eclipsado por el modo de representación hollywoodense y los intereses de las *oligarquías dominantes*, que había tenido buen cuidado en reducir las potencias cinematográficas a su mínima expresión. Los cineastas habían “visto siempre su obra limitada y deformada” y era determinante destruir y minar las oligarquías para potenciar la capacidad artística, emancipadora y revolucionaria del cine.¹⁹² Una vez más, como será la constante retórica de los nuevos cineastas, encontramos la dicotomía del planteamiento de las influencias cinematográficas como construcción central del discurso de renovación. Es decir para Guevara era necesario marcar un antes y un después en la producción cinematográfica latinoamericana, por lo que la retórica se exacerbó denostando la imposición del modelo industrial con el fin de mostrar lo nuevo en las formas de producción cinematográfica.

La Ley del 59 sobre la fundación del ICAIC, señalaba en primera instancia que el cine era un arte y “un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva”, y que tenía la posibilidad de “hacer más profundo y diáfano el espíritu

¹⁹² Alfredo Guevara, “Cine de la libertad” en *Cine cubano*, año 1, número 1, La Habana, junio de 1960, p. 3.

revolucionario y a sostener su aliento creador". El cine para la revolución cubana significó, en un primer momento, una herramienta para construir la conciencia revolucionaria, para eliminar la ignorancia y "dilucidar problemas, formular soluciones y plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad". Así mismo, enfatizaba la necesidad de "forjar un complejo industrial altamente tecnificado y moderno y un aparato de distribución de iguales características".¹⁹³

En cuanto a las formas y estilos cinematográficos, uno de los primeros caminos que se eligieron para llegar a un cine emancipado fue la estética del neorrealismo, específicamente la representada por Zavattini, que representaba un buen modelo de la manera en que podía vincularse el cine con la realidad, "lo que a su vez se traducía en formas de producción menos costosas y en una dramaturgia ajena a lo espectacular".¹⁹⁴ Para los cubanos el neorrealismo era, ante todo, *testimonio del mundo contemporáneo* y comportaba *actitud moral* que daba como resultado un arte comprometido. Alfredo Guevara, en ese emblemático primer número de la revista *Cine Cubano*, se preguntaba por el significado del compromiso del cine ¿con quién se tenía que establecer? ¿con las formas? ¿con las fórmulas? preguntas que él mismo se respondía siguiendo a Zavattini, uno de los más importantes exponentes del neorrealismo, para quien el compromiso era "con la realidad, con la verdad, con el hombre." En esa medida el neorrealismo interesaba al nuevo cine que se comenzaba a delinear en la Cuba revolucionaria.¹⁹⁵

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Ambrosio Fornet, "Las películas del ICAIC en su contexto (1959-1989)", en *Las trampas del oficio*, p. 44.

¹⁹⁵ Alfredo Guevara, "El cine de la libertad", *op. cit.*, p. 5

Para 1965 el estado cubano, a través del ICAIC, había logrado expropiar y controlar todo el sistema de distribución y exhibición del país. El tema ya no era la producción, sino la conformación de nuevos espectadores, nuevos interlocutores a los que impactaran las producciones. Este elemento llevó a los cubanos a una revolución que tenía que ver más que nada, con la conformación de una cultura cinematográfica nacional. En la base a ese proceso estaba la matriz ideológica de la estética marxista donde, según Ambrosio Fonet, “el artista al crear una nueva obra de arte para el espectador, crea un nuevo espectador para la obra de arte”.¹⁹⁶

El proceso de creación de *nuevos espectadores* se había iniciado desde el año de 1961 con la Campaña de Alfabetización Cinematográfica por medio del cine móvil, que tenía la intención de “descolonizar las pantallas y el gusto de los espectadores”.¹⁹⁷ Es interesante notar que ya se estaba manejando el tema de la descolonización, antes que el Grupo Cine Liberación sacara al manifiesto *Hacia un tercer cine* y es muy probable que de la experiencia cubana se retomara ese concepto que fue fundamental para la consolidación del Tercer Cine.

Esta preocupación por los espectadores también tomó matices propios en los desarrollos de las cinematografías políticas y militantes de la región, generando reflexiones y teorizaciones de los cineastas que se basaban en las experiencias de autores como Brecht para buscar nuevos lenguajes y potenciar una nueva relación dialéctica de los sujetos que consumían las producciones.

¹⁹⁶ Ambrosio Fonet, “Las películas del ICAIC en su contexto (1959-1989)” en op.cit., p. 40.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 41.

Vemos así que en este primer número de *Cine Cubano* se fueron configurando las marcas que delimitarían el cine político en toda América Latina. La influencia y el compromiso con la realidad sería una característica imprescindible del cine del periodo, a lo que se sumaba la necesidad de dejar testimonio. Para Alfredo Guevara el testimonio era necesidad y voluntad, era “el aliento de los hombres que penetran en la realidad hasta su más recónditos parajes y apresan su sentido gracias a su calidad de artistas, rehaciendo sus venas más cálidas y revelando la sustancial arquitectura del engranaje no es cosa que ‘pase de moda’”.¹⁹⁸ Los cubanos sabían que las imágenes tenían una fecha de caducidad, pero la política de las imágenes tenía su lugar en la historia. El tema de testimoniar un proceso se radicalizaría a tal grado en la región, que daría lugar a las producciones más importantes del periodo. Fue en Cuba donde se dio el paso del cine como arte al cine como política que implicaba necesariamente “no solo la aceptación, sino la promoción misma de una cultura revolucionaria y tercermundista”.¹⁹⁹

Sin embargo en la configuración de este cine político dentro de la Cuba revolucionaria siempre estuvieron presentes las disputas sobre las nociones y características que tenía que poseer la imagen del pueblo y de lo popular. A la par de las imágenes que Ivens realizó en Cuba durante el año de 1961, exaltando las visiones heroicas del pueblo cubano, es necesario retomar la polémica de la cinta *PM (Pasado Meridiano)*, ya que el corazón de la polémica era sobre las formas que debería tener o no

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Ambretta Marrosu, *Cine e ideología: La conciencia latinoamericana de la década del sesenta*, p. 8

tener la imagen del pueblo cubano, qué estaba permitido decir y representar sobre lo popular y qué no era posible o permitido mencionar o incluso filmar.

En 1961 se transmitió dentro del suplemento cultural televisivo *Lunes de Revolución* el documental *PM*, este suplemento era parte del periódico televisivo *Revolución*, órgano oficial del Movimiento 26-7 y en ese momento estaba dirigido por Guillermo Cabrera Infante. *PM* fue un documental realizado con restos de películas de dicho noticiero por Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante. Después del estreno en televisión el documental, de escasos 16 minutos de duración, se intentó presentar en salas de cine, sin embargo fue prohibida su exhibición, "la agresión militar de Estados Unidos a la isla se había tomado como argumento para sacrificar una película que mostraba una exaltación contraria a la tensión que vivía el país".²⁰⁰

PM retrató la vida nocturna de la ciudad de La Habana, enfatizando aspectos de la cotidianidad que no agradaron a la intelectualidad del momento y que contrastaban con las políticas de representación de lo popular y de la revolución misma. Según Alfredo Guevara, el documental retrataba "El Chori, un cabaretucho de la playa que impregna con su experiencia el hilo conductor del documental; los bajos fondos, (la embriaguez y mariguana), la música quejumbrosa que acompañan el alcohol y el abandono de sí mismos".²⁰¹ Dichas imágenes contrariaban todas las formas heroicas del pueblo cubano y conllevaron a toda una polémica que derivaría en la intervención de Fidel Castro con sus *Palabras a los intelectuales*.

²⁰⁰ Sandra del Valle, "Definirse en la polémica: *PM, Cecilia y Alicia...*", en Castillo Luciano, et. al., *Conquistando la utopía. El ICAIC Y la revolución 50 años después*, p.64.

²⁰¹ *Ibidem*.

PM es un filme sencillo muy cercano a las espontáneas producciones del *free cinema*, y tuvo la capacidad de contrariar a las formas neorrealistas que se impulsaban desde el cine cubano revolucionario, como la cinta *Cuba baila* (1960) de Julio García Espinosa. La polémica desarrollada fue profunda y determinante para pensar la política cultural de esos años, no nos detendremos en ella. Sin embargo, es importante resaltar que lo que estaba en el fondo del debate era la imagen del pueblo y dicha representación tendría implicaciones que impactarían la noción de cultura, la función de los intelectuales, del cine y la propia idea de revolución de la época.

El horizonte histórico y los procesos discursivos de la larga década

La cultura revolucionaria y tercermundista se articuló dentro de la maquinaria cultural descrita al inicio del capítulo. Un proceso discursivo y de producción estética que vinculó tópicos como el concepto de realidad y compromiso político con la idea de lucha, revolución y pueblo en una retórica y en producción de imágenes. En este apartado se intentará construir un panorama general del horizonte histórico de la larga década y su articulación con los procesos discursivos del cine militante.

El tema de la realidad y el compromiso social, como vimos en las discusiones del cine cubano, apareció en la pugna por una verdad que el cine hegemónico había negado, distorsionado o tergiversado. Este elemento constituyó un eje articulador de la gran maquinaria cultural de la que los cineastas formaban parte. Las pugnas por la verdad estructuraron las obras, les dieron sentido y las constituyeron. Desde *Birri*, la enunciación de la búsqueda de la "realidad" permeó la producción de cine. Pero ¿qué era la realidad

social del momento y cómo se significaba? Por un lado encontramos un horizonte revolucionario y un proceso de liberación que se desarrollaba en el Tercer Mundo.²⁰² Fue así que el Imperialismo, como fase superior del capitalismo y la descolonización como paradigma, consolidaron las formas de entender el conflicto social a través de conceptos como colonizador/colonizado, nación proletaria y Tercer Mundo. A la par de la elaboración teórica de la revolución, se modificaron las nociones acerca de los sujetos revolucionarios, así la gran categoría de la época que fue el pueblo.

Ese contexto favorecía al pensamiento marxista que era utilizado como una herramienta teórica de representación del mundo. Para los cineastas se convirtió en “el instrumento que permitía, más que politizar los contenidos, liberar la comunicación”.²⁰³ Se establecía una nueva sensibilidad basada en vertederos intelectuales que se desplazaban de las teorizaciones sobre la violencia, al existencialismo de Sartre, pasando por las enseñanzas teóricas de Marcuse y las lecturas de Gramsci. El eje marxista estaba vinculado a los análisis de Althusser, donde en algunos casos el cine era entendido como un instrumento más de los Aparatos Ideológicos de Estado.²⁰⁴

Un posicionamiento necesario en la revisión de esta época consiste en desmitificar el 68, en especial el Mayo Francés, como puntero de la transformación y de la idea de revolución mundial. No sólo ha sido una construcción que ha cegado la lectura del

²⁰² Recordemos que en los años sesenta la resistencia argelina ya había derrotado a la poderosa república francesa, África entera se descolonizaba y la movilización negra se extendía en Estados Unidos, las pateras negras radicalizaban su discurso de reivindicación. También en los países centrales había conmoción del abajo, en Irlanda del Norte el IRA se enfrentaba contra la dominación británica.

²⁰³ Julio García Espinosa, “¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!”, en *Un largo camino hacia la luz*, p. 236.

²⁰⁴ *Cahiers du Cinéma*, “Cine, ideología y política”, no. 232, octubre de 1971, en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 206.

proceso, sino que ha ocultado lo que estaba de tras de este significativo año: la movilización de los países del Tercer Mundo. Cuba y Argelia eran los espacios donde se fraguaba la expectativa de un nuevo orden mundial. En ese sentido las movilizaciones del 68, fueron despunte y momento de síntesis, pero no fragua del espíritu de la época. Plantear la primacía del 68 es anclarnos a una periodización que arrebatara densidad y caracterización a la época, lo que no quiere decir que ese año carezca de importancia; al contrario, fue el fruto de todo un momento forjado desde el Tercer Mundo, y posteriormente decantado e interpretado por los intelectuales europeos y latinoamericanos.

Esa convicción de que la transformación de la sociedad era inminente y radical, fue producto de las lecturas sobre la lucha revolucionaria en los países del Tercer Mundo.²⁰⁵ Bolívar Echeverría en la introducción al texto de Sartre, *Los intelectuales y la política*, lo entiende de la siguiente manera: “la importancia que dio la rebelión estudiantil de mayo a las consignas y al ejemplo provenientes de las revoluciones del Tercer Mundo puso de relieve la nueva concepción internacionalista de la lucha de clases”, así los “comités de acción revolucionaria” reeditaron las acciones “ejemplares del foco castrista como movilización de las masas.”²⁰⁶

El latinoamericanismo consolidado por el proceso cubano, se volvió un rasgo distintivo, aunado al internacionalismo de la revolución que se jugaba en el escenario del Tercer Mundo. Los intelectuales y políticos de izquierda, en especial Castro, reactualizaron

²⁰⁵ Gilma, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, p. 39.

²⁰⁶ Bolívar Echeverría y Carlos Castro (comp.), *Sartre, los intelectuales y la política*, p. 14.

estos dispositivos como parte de un programa emancipatorio que dotaba de unidad a la pluralidad regional. La consigna era contundente en la Segunda declaración de la Habana: “¿Qué es la historia de Cuba sino la historia de América Latina? ¿Y qué es la historia de América Latina sino la historia de Asia, África y Oceanía? ¿Y qué es la historia de todos estos pueblos sino la historia de la explotación más despiadada y cruel del imperialismo en el mundo entero?”.²⁰⁷

En 1965 se inauguró un festival de cine en Pésaro Italia, que fue una marca clara del internacionalismo fílmico. Fue un espacio marcado por la coyuntura de la izquierda europea, desprendido de la rigidez de los grandes encuentros, eliminando premiaciones por jurados y otorgando al público y a la crítica la elección de las mejores cintas. Este tipo de festivales permitieron agrupar a un número de cinematografías periféricas que no habrían podido encontrarse si no fuera por el marcado internacionalismo de la época. América Latina fue el tema del festival celebrado en 1968.²⁰⁸ El internacionalismo fílmico también daba la posibilidad del intercambio con cineastas militantes europeos, el conocimiento de sus obras y manifiestos. Los cineastas latinoamericanos no estaban aislados; se podría asegurar que conocían manifiestos y textos fundamentales, como el informe “La cultura al servicio de la revolución” que presentó el *Movimiento Studentesco* italiano en Pésaro. Este documento se convertiría en una suerte de manifiesto para los

²⁰⁷ “Segunda Declaración de La Habana”, (4 de Febrero de 1962) DEL PUEBLO DE CUBA A LOS PUEBLOS DE AMÉRICA y DEL MUNDO, en http://www.pcc.cu/documentos/otros_doc/segunda_declaracion_habana.pdf

²⁰⁸ Manuel Pérez Estremera, “Prólogo” a Della Volpe, Galvano, et. al., op. Cit. p. 7-18.

colectivos de cineastas militantes del mundo entero.²⁰⁹ En ese encuentro se presentó la primera parte de *La hora de los hornos* en 1968 causando euforia.

Otra marca de la época impulsada paradójicamente desde el campo intelectual, tenía que ver con un marcado antiintelectualismo. Mientras se construía la idea del intelectual de vanguardia, revolucionaria y estética, se criticó la teorización estéril, se puso en dilema el papel de crítica que estos sectores tenían que enarbolar y la subordinación a su dirigencia política. Este antiintelectualismo se dirimía entre la idea de intelectual crítico e intelectual revolucionario.

El latinoamericanismo generó un marco de referencia y un espacio de pertenencia para las luchas sociales y para las prácticas culturales. A favor de él, las diferencias nacionales se articularon y se disiparon dentro de las producciones culturales. El mejor ejemplo en ese sentido es del surgimiento del movimiento de Nuevo cine latinoamericano. Los cineastas comenzaron a definir su propia idea de lo latinoamericano a través de imágenes, pero sobre todo a través de manifiestos. Muchas veces era más explícita la filiación textual que visual, aunque las imágenes del *Che* Guevara o las referentes a la lucha armada, permitían entrever la construcción de ese imaginario fílmico latinoamericano.

Fue inusitado el éxito de las primeras películas del cine latinoamericano exhibidas en festivales como la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pésaro, pero es claro que su aceptación tenía que ver con una clara tendencia global hacia la izquierda. Sin embargo

²⁰⁹ José Manuel Palacio, "Que se abran cien flores" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*, p. 139.

lo que se estaba configurando en este momento era una *iconografía latinoamericanista mítica* que “contribuyó al reconocimiento de los filmes inscritos en esta corriente en los festivales internacionales y a que la crítica erudita de los países centrales se interesara por ellos”.²¹⁰



Fotogramas de las cintas *La hora de los hornos* (1968) y *Yawar Mallku* (1969)

Los conceptos de política y estética en el Nuevo Cine Latinoamericano

*Por un cine nacional
realista
y
crítico.
Después agregamos
popular.*

*Hasta ahora hubo
cines de autor
cines de escuelas o movimientos
cines de países
hoy hay un cine de un entero continente.
Se llama:
Nuevo cine Latinoamericano.*

Fernando Birri

²¹⁰ Velleggia, Susana, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, p. 18.

La coyuntura política y social de la segunda mitad del siglo xx detonó las búsquedas, por parte de algunos cineastas, de una estética cinematográfica latinoamericana porque los realizadores creían en esa gran patria grande y en la idea de una revolución continental. En ese momento de quiebre se cimentaron las bases para un cine que se proponía ser *símbolo colectivo* y de *lo colectivo*.²¹¹ Una de las primeras estrategias fue construir una estética cinematográfica propia, donde la historia y el pueblo fueron ejes centrales. Aunque la escuela de Santa Fe se convertiría en un semillero de cineastas, no fue sino hasta los encuentros en Viña y Mérida que el proceso se convertiría en un movimiento de perspectivas latinoamericanas. Lo común eran las formas de retratar la realidad y el planteamiento de ciertos programas estéticos (es decir, el estado de las formas o la forma del cine); y aún más, las problemáticas que estaban encuadrando y que ellos reconocían como comunes: el pueblo oprimido en un primer momento, la miseria, así como el subdesarrollo (este binomio también fue un operador ideológico de las imágenes). El nuevo cine latinoamericano como movimiento se propuso, entonces, “el diseño de un imaginario que buscaba conciliar (no siempre lográndolo, pero al menos intentándolo) los simbólico con lo real, la ficción con el documento, lo local con lo universal, lo social con lo individual.”²¹²

El tema de la historia se vinculó con el retrato de la gesta popular y de la revolución que acompañó a la lucha por la liberación, donde la masa fue retratada en lucha. Sin embargo, la idea de la historia se confrontaba con la historia *oficial*, pues una de

²¹¹ Juan Antonio García Borrero, “Arquitecturas invisibles. Diez notas sobre el imaginario fílmico en Latinoamérica” en TOLEDO, Teresa (dir.), *Made in Spanish 2002. Construyendo el cine (latinoamericano)*, p. 222

²¹² *Ibidem*, p. 223.

los posicionamientos del movimiento era "rechazar la Historia como resultado de una concepción lineal".²¹³ Para ellos la historia estaba por construirse y debía basarse en la victoria del pueblo que se encarnaba en los personajes colectivos. El pueblo fue plasmado en los planos secuencia, las tomas abiertas y los personajes narrando sus experiencias. Las colectividades fueron determinantes, aunque no dejaba de representarse lo individual, como el caso de cintas como *El chacal de Nahueltoro* (1967) o las primeras películas del grupo Ukamau.

El paradigma de estos proyectos culturales fue crear un cine popular que se vio plasmado en el rescate de la memoria de los grupos olvidados y en la reconstrucción de un imaginario social soterrado e invisibilizado. Se plasmó la fuerza de los oprimidos, no para regodearse en el miserabilismo, sino para retomar la fuerza de esas imágenes otras que poseían una habilidad para la resistencia, retratando su rostro victorioso. En términos de los cineastas de esa época, fue un cine que captó la dominación ya no "por el dolor de los oprimidos, sino por su fuerza y por su aptitud de victoria, [fue] el cine de todas las empresas de liberación".²¹⁴

Desde los primeros encuentros de cineastas de América Latina el movimiento combinaba las imágenes nacionales con un cine que se proponía ser *realista y crítico* y que tenía la premisa fundamental de ser *popular*. Antes de los encuentros *había cines de autor, escuelas o movimientos* aislados en cada país; después de Mérida 67 se inició la la búsqueda de una estética y de un nuevo cine latinoamericano.

²¹³ Julio García Espinosa, "¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!", en *Op. cit.*, p. 233

²¹⁴ Cinemateca del Tercer Mundo, *Cine del Tercer Mundo*, No. 2, noviembre de 1970, p.9.

Nuevo Cine Latinoamericano

Es importante tejer con cuidado la definición de Nuevo Cine Latinoamericano. En primer lugar, no puede enmarcarse dentro de una categoría estática; debemos entenderlo "como una dinámica que constantemente cambia su mosaico de influencias".²¹⁵ Este proceso, para muchos teóricos e historiadores, fue una práctica cinematográfica antes que un encuentro, una tesis o un manifiesto. Los cineastas confluyeron geopolítica e históricamente en el Chile de los años sesenta, dándose cuenta de las coincidencias que tenían en el ámbito ideológico. Ese encuentro tuvo un carácter de revelación y posteriormente se convirtió en un esfuerzo de teorización.²¹⁶ Aldo Francia, cineasta y organizador del festival de Viña en 1967, declaró a la revista peruana *Hablemos de cine*, lo siguiente:

Queremos lanzarnos a un cine más social, ya que el cine tiene también una posición frente a la sociedad. En un país como el nuestro hay una serie de problemas y se siente la obligación de denunciarlos para provocar una conmoción pública; para que la gente acuda a solucionarlos. Son problemas comunes a América Latina [...] Lo único que quisiera por sobre todo de este Festival sería una completa unión entre la gente de cine de América Latina.²¹⁷

Es destacable la noción de cine social que movía a los jóvenes cineastas, articulada con la urgencia de la denuncia de las condiciones políticas, pero sobre todo la necesidad de unidad se volvía imperiosa.

El cineasta Carlos Rebolledo, organizador de la Primera Muestra del Cine Documental de América Latina, declaraba a la revista venezolana *Cine al día* que:

²¹⁵ John King, *El carrete mágico*, p. 17

²¹⁶ Ambretta Marrosu, *Op.cit.*, p.8

²¹⁷ No. 34, Lima, 1967, p. 11 (Las cursivas son mías)

Un *documento escrito por la cámara* tiene un valor que debería hacernos olvidar la vanidad artística que cada uno de nosotros lleva por dentro. No importa que un *cine combativo, de posición ante la realidad* no circule tanto, aunque sería deseable que lo hiciera; es preferible aceptar este hecho como una limitación antes que optar por otra vía y darle la espalda a los acontecimientos y entrar no al ámbito de la historia sino de la moda, la distracción o el cine para para élites. Un deber que tiene el cine en nuestros países es escribir lo que está ocurriendo, enfrentarlo. *Es más valiente y más positivo hacer un cine defectuoso que no hacerlo*, por temor a no alcanzar un nivel estético, o por temor de que no circule... *No tiene sentido mostrar simplemente obras, hay que integrarse a un sistema de proyecciones-discusiones que den lugar que den lugar a las confrontaciones nacionales y a la identificación de los problemas comunes de los participantes...* Es una oportunidad además de poder reconocer entre nosotros mismos nuestros logros y limitaciones, sin tener que pasar por el cedazo europeo, una oportunidad para cambiar esa actitud de hacer cine para que lo vean los europeos por la de hacer *un cine para que sea visto por los latinoamericanos* para que no sometamos a una crítica y una confrontación que proceda de nosotros mismos y no de la cultura europea".²¹⁸

En estas declaraciones ya se destacaban aspectos que serán la marca de toda la generación de nuevos cineastas: las nociones de intervención por el medio cinematográfico, el abandono de la perfección técnica, la denuncia de las circunstancias, el dejar atrás a Europa como única fuente de recepción, la noción de filmes actos o filmes discutibles. Estos tópicos se replicarán en imagen y en manifiestos. Se iba tejiendo una retórica común y una nueva forma de acercarse a la realidad, de enunciarla textual y visualmente. Las formas de narrarse y narrar lo que se intentaba hacer serían una muestra de esta máquina cultural a la que alimentaron y configuraron durante varios años.

El Nuevo Cine Latinoamericano derivaría en toda una serie de ejes axiológicos que debían cumplir los cineastas, basados en el compromiso con la realidad política y social, y en un posicionamiento de lado de los oprimidos. Fue una forma de construir un lugar en el mundo que poseía un correlato visual, sintetizado en la cinta *La hora de los hornos*, donde

²¹⁸ *Cine al día*, N. 4, Caracas, 1968, p. 11.

apareció una vez más esa iconografía latinoamericanista de la militancia fílmica. El nacimiento y desarrollo de esta forma cinematográfica quedaría registrada en las notas que reseñaban los tres encuentros en Viña-Mérida-Viña de la revista venezolana *Cine al día*:

Tres festivales, pero sobre todo tres encuentros que constituyen fundamentalmente testimonio del nacimiento y del desarrollo de un movimiento cinematográfico a nivel continental... bajo el signo, justamente, del cine de combate: un cine documental: que no se limita a registrar acontecimientos y situaciones, sino que se plantea el despertar de las conciencias y, aún más, la agitación política en pro de la independización anticolonialista. Al lado de esta constatación, se delineó la clara presencia de otro cine, de investigación, de libre expresión de la realidad, de denuncia y de búsqueda poética de lo nacional, que admite también, y en muchos casos se plantea, la 'actuación dentro del sistema'".²¹⁹

El acta de nacimiento del movimiento era el combate, el registro de los hechos, la acción y el fuerte anticolonialismo que marcaba la época.

Las obras realizadas fueron parte de un pensamiento que "procuró explicar –y explicarse– la relación de la audiovisualidad con los imaginarios de un mundo en crisis, desde las particulares condiciones socio históricas del subcontinente".²²⁰ Para muchos de los integrantes del movimiento, como para el cubano Julio García Espinosa, fueron "años que marcaron el punto más alto en el desarrollo del lenguaje cinematográfico".²²¹ Intentando no homogeneizar todo un complejo panorama cinematográfico, enumeraremos algunas de las características de este cine según el teórico Julio García Espinosa:

²¹⁹ Ambretta Marrosu, *Cine e ideología: La conciencia latinoamericana de la década del sesenta*, p. 12.

²²⁰ Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, p. 19.

²²¹ Julio García Espinosa, citado en Velleggia, *El cine de las historias*, p. 11.

- Rechazo a la narración novelesca, sobre todo a la estructura de la novela del siglo XIX.
- Rechazo a la incapacidad de conciliar espectáculo con realidad.
- Rechazo al cine industrial que impide al artista seleccionar guión, actores y corte final.
- Rechazo de un cine de alto costo.
- Rechazo a los encuadres cerrados como instrumento de dominación del espectador.
- Rechazo de las manipulaciones del montaje.
- Rechazo a los actores-personajes, a favor de los actores-actores.
- Rechazo a un cine que fingía ser la realidad y aun espectador que fingía creerlo.²²²

Los realizadores se manifestaron contra la figura conservadora del autor como mente única y autónoma, revelando y exacerbando la factura colectiva de filmes, donde los últimos copartícipes de la creación eran los espectadores, como en las producciones del Grupo Cine Liberación y Cine de la Base en Argentina, del Grupo Ukamau en Bolivia y de los múltiples colectivos filmicos en México como el Taller de Cine Octubre o La cooperativa de Cine Marginal. Uno de los cuestionamientos más importantes fue el rechazo al cine industrial que hacía de la sociedad un espectáculo, instrumento formulado para enajenar a los espectadores, sirviéndoles para evadir la dolorosa realidad social que envolvía a los países de la región sumidos en la pobreza. En ese sentido la apropiación de las ideas de Franz Fanon fue fundamental para increpar y movilizar a los “espectadores”, como ejemplo basta recordar el estreno de la *Hora de los hornos* en el festival de Pésaro en el año de 1968. Los realizadores colgaron una manta con una famosa consigna: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”.

²²² Julio García Espinosa, “¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!”, en *Op. cit.*, p. 233

Las líneas estéticas giraron en torno a la captación de la realidad social. Se concentraron en la filmación artesanal flexible y económica. Los cineastas de esta generación aspiraban transformar la modernidad desde América Latina, influenciados por el cambio social que representaban las empresas de liberación y descolonización del Tercer Mundo.²²³ La figura del *Che* Guevara, fue un potente vertedero y su retrato se propagó a la par de sus preceptos teóricos, nutriendo las numerosas imágenes de resistencia de esos años. El adjetivo “nuevo” cobró significados inéditos, vinculado al horizonte utópico latinoamericano del revolucionario argentino. Fernando Birri lo planteó en estos términos: “Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, y por lo tanto, un arte nuevo, un cine nuevo”. La transformación social planteada por el *Che* implicaba no sólo transformar las estructuras económicas y políticas de la sociedad, significaba radicalmente un cambio superestructural, una modificación de las “estructuras mentales de los individuos”²²⁴ para consolidar la utopía de un “*hombre nuevo*” y una sociedad nueva.

Idea de vanguardia

La práctica estética latinoamericana de los años sesenta y setenta constituyó una más de las empresas de vanguardia internacionalista, basada en la noción de politización del arte, el arte para la vida y la transformación de la realidad. Se reactivaron las discusiones sobre el papel de los artistas, que al calor de la práctica política se comenzaron a autoconstruir como intelectuales. El tema de la subversión de la realidad por medio del arte, el tema del

²²³ Joel del Río, “Precursores, nacimiento y plenitud del Nuevo Cine Latinoamericano” en *Miradas*, no. 8.

²²⁴ Michael Lowy, *El pensamiento del Che Guevara*, p. 26.

realismo y la representación, así como del arte como mecanismo de transformación social, fueron tópicos que se enarbolaban desde diversos soportes como la plástica y la literatura.

El cine navegó y dialogó con la vanguardia artística e intelectual que se desarrolló en el discurso político, plástico y literario de la época. La disputa por el concepto de vanguardia cinematográfica, se refuncionalizó mediante el rescate de Vertov y la escuela soviética. Pero sumarse a una de estas posiciones implicaba cierta sutileza de las nociones de política y las funciones de la historia.

En la *Segunda declaración de La Habana*, Fidel Castro increpó a los intelectuales, obligándolos a posicionarse contra el imperialismo junto al pueblo: "La actual correlación mundial de fuerzas, y el movimiento universal de liberación de los pueblos coloniales y dependientes, señalan a la clase obrera y a los intelectuales revolucionarios de América Latina su verdadero papel, que es el de situarse resueltamente a la vanguardia de la lucha contra el imperialismo y el feudalismo".²²⁵ El resurgimiento del sentido de vanguardia fue generalizado en el orbe, marcado por el contexto revolución/contrarrevolución de la segunda mitad del siglo XX que se reactualizaba en su sentido político, intelectual y artístico, pero fundamentalmente como una toma de posición.

El tema de la vanguardia artística en América Latina se vinculó a la revolución cubana y a sus concepciones de realismo, que también implicaban confrontaciones y nunca cesaron de ser contradictorias. Entre los paradigmas modernos de la vanguardia

²²⁵ *Segunda declaración de la Habana* (1962)

artística y vanguardia política, el cine latinoamericano fue abandonando poco a poco la búsqueda formal, por respaldar la exploración de avanzada política, vehículo de la revolución.

El cine latinoamericano se conformó como vanguardia con las siguientes características: *la disputa de lo nuevo con respecto a lo antiguo*; era claro que en el cine latinoamericano se marcaba un antes y un después de forma sistemática. Entendiendo el término de vanguardia en un doble sentido que iba de lo militar a lo estético; los cineastas se sentían con la responsabilidad de marcar caminos en el arte, pero también en la política que tenía una derivación final en el orden del enfrentamiento militar. La fundamentación en la vida misma era sentido impostergable de las producciones. Finalmente el fundamento colectivo, la noción de guardia, establecería las expectativas del cine latinoamericano que se posicionaba en la ruptura con las formas anteriores.

Para Susana Velleggia el Nuevo Cine Latinoamericano fue una *vanguardia integral* ya que formuló programas políticos, comunicacionales y artístico completos, “donde política y cultura; arte y vida, ética y estética, pasan a ser las dimensiones de lo social que se procura fundir para convertir al cine en ‘*fragua y fermento de la historia*’”.²²⁶ Uno de los elementos más importantes que reactualizó el cine político fue el extrañamiento (será necesario hacer un seguimiento de las lecturas de Brecht) pero en la mayoría de las obras

²²⁶ Susana Velleggia, *La máquina de la mirada*, p. 167.

los cineastas se planteaban “el shock de los receptores”, como “principio supremo de la invención artística”.²²⁷

Fue en Argentina donde se experimentó con más fuerza la noción de vanguardia estética. A la par de las teorizaciones en el medio cinematográfico, en 1968 se desarrollaría la experiencia colectiva de creación *Tucuman Arde*, donde un grupo de artistas se reunió con obreros para generar una obra de arte global donde se mezclaron análisis sociales, publicidad e incipientes *performance* con el propósito de “crear un circuito sobreinformativo y contrainformativo orientado a desenmascarar la campaña de ocultamiento montada por la prensa oficial, y a ‘crear una cultura paralela subversiva’ que desgastara ‘el aparato oficial de la cultura’”.²²⁸ En Tucumán se reactualizó la noción de arte revolucionario y vanguardia, poniendo al arte como eje articulador y unificador de todos los elementos de la vida humana dentro de “una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: Es decir un arte total”.²²⁹ Esta acción sólo fue la punta de todo un repertorio de nuevas formas de concebir y practicar el arte.

El cine no escapó de las complejas imbricaciones con la política. En 1969, un año después del estreno de la emblemática cinta *La hora de los hornos*, Solanas y Getino sacaron a la luz el manifiesto *Hacia un Tercer Cine*, donde desarrollaron muchas de sus ideas sobre el cine político, el papel del cineasta revolucionario, el cine como arma y la

²²⁷ Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, p. 42.

²²⁸ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, p. 289.

²²⁹ *Ibidem*, p. 261.

noción paradigmática de Tercer Cine. El manifiesto reflejó y sintetizó la idea de vanguardia, para ellos era necesario:

Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte, en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social; estas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales, como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine, nuestro sentido de la belleza.²³⁰

La *vida misma* era el fundamento de las obras y la intención del cine sería, por tanto, disolver la estética en el mudo social, como en los primeros ejercicios de vanguardia. El gran giro que se planteaban, frente a los precursores, consistía en la vinculación de la estética con la noción de descolonización.

Cine y política

Es un lugar común afirmar que todo cine es político o que tiene intenciones políticas connotadas o denotadas. Los filmes se inscriben necesariamente "en una determinada dinámica de fuerzas y movimientos sociales tomando implícitamente por alguno de ellos".²³¹ Las producciones fílmicas tienen una dimensión política y participan de algún modo en las disputas por el poder y en *el reparto de lo sensible*.²³² Empero, filmar políticamente tiene que ver con una operación basada en "*interrogar al lenguaje cinematográfico desde el punto de vista de la política*".²³³ Es necesario definir el cine político en relación a una multiplicidad de condiciones que le permiten configurar ciertas

²³⁰ Octavio Getino y Fernando Solanas, *Hacia un tercer cine*, p. 42.

²³¹ Juan Miguel Company, "Deseo y nostalgia de lo real" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 118.

²³² Ver definición de Rancière sobre el reparto de lo sensible en la página 38 de esta tesis.

²³³ Juan Miguel Company, "Deseo y nostalgia de lo real" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 118.

imágenes de lo social. En este terreno la politicidad no se da en abstracto. Intentar aplicar una categoría general y a histórica puede ser confuso al momento de tratar de discernir entre un cine de propaganda y un cine de militancia de izquierda. Es el contexto histórico y la correlación de fuerzas lo que hace más explícita la posición política de un filme.

El elemento más importante que definió la politicidad de un filme de los años sesenta a los años ochenta fue el papel histórico que podía jugar en una coyuntura precisa. La intencionalidad del autor de intervenir en lo político por medio del cine fue fundamental; es decir, la búsqueda de la modificación, transgresión o subversión del orden social, a través del lenguaje cinematográfico. Finalmente, el público sería quien sancionaría los impactos de un filme político en una compleja dialéctica entre realizadores-espectadores.

Desde las rupturas originadas en la década de los cincuenta, se proyectó intervenir en la sociedad por el medio cinematográfico para transformar la historia; una suerte de continuación de la política por otros medios para iniciar un ardiente combate por la liberación de las realidades locales con las imágenes como herramienta. Joris Ivens afirmaría:

Un guerrillero no piensa que tiene que tener el mejor fusil para combatir, sino que ha de actuar y combatir, y si no tiene otra cosa mejor a la mano, toma el machete. El hombre de cine puede trabajar con film de 8 mm, puede procesarlo en condiciones totalmente precarias, con poco material virgen, con laboratorios pequeños. No transformemos en excusas el no contar con elementos muy buenos. Hay que actuar aunque todavía no existan las formas mejores para la distribución del material.²³⁴

²³⁴ Citado en Susana Velleggia, *La máquina de la mirada*, p. 167.

Ivens delineaba así las profundas relaciones entre el cine y las nociones de guerrilla que marcaron las prácticas posteriores, así como la urgencia de actuar cinematográficamente a pesar de las precarias condiciones. Estas analogías se repetirán muchas veces en los documentos de estos cines, donde el concepto de transformación o subversión del orden existente delimitará a los cines militantes. *Una cámara en mano, ideas y piedras en la otra* fueron frases repetidas constantemente, sobre todo en la cinematografía argentina de esos años. La acción fue otra gran palabra de esa maquinaria cultural que comenzaba a operar en los dispositivos retóricos y visuales.

Esta etapa de práctica cultural latinoamericana fue prolífica en su articulación teórico-práctica, generando una estética revolucionaria que enfatizó su carácter político, no sólo en sus aportes al proceso de liberación; las obras se constituyeron enfatizando comportamientos ejemplares, de ahí el sentido de una ficcionalización o documentación épica de los filmes. Para Jorge Sanjinés el cine revolucionario se conformaba en dos momentos:

Podemos ensayar una definición del *cine revolucionario* como aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él.

Esta definición no pretende ser completa. Creemos que el cine revolucionario no tiene límites tan precisos y que sus posibilidades y tareas son innumerables. Podemos distinguir, con claridad dos etapas fundamentales en las que se actúa y se desarrolla el acicate y asimilación de sus interrelaciones con el pueblo: cine revolucionario durante la lucha de liberación y cine revolucionario después de la liberación.²³⁵

De este testimonio es importante destacar dos aspectos. En el primero se subraya la necesaria vinculación entre el cine revolucionario y la movilización, la gesta revolucionaria

²³⁵Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, "Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario" en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 38.

y a las luchas por la liberación. En “Notas para el contexto” de la filmación de la cinta *La Batalla de Chile*, Pedro Sempere definía el cine de estas décadas como “revolucionario, político, paralelo, cine del pueblo, marginal, cine libre, cine fugitivo, cine de combate, cine-arma u *otro* cine”. Enfatizando que las cuestiones de definición y las denominaciones externas a la praxis y al sentido de este cine no habían sido resueltas. Más adelante, apoyándose en Guy Hennebelle, que según el autor es “el teórico más importante del cine militante”, definiría tres de sus características esenciales:

1. Es un cine desarrollado al margen del sistema de producción distribución. (Esto en los países occidentales, o del Tercer Mundo explotado, no en los estado revolucionarios como China y Cuba, donde el cine revolucionario es cine del sistema y no marginado.)
2. Es un cine hecho con pocos medios: 16 mm., 8 mm., video. Ha creado un cine de la pobreza.
3. Es un cine de combate, al servicio del proletariado, con una múltiple función didáctica, de movilización, de conrainformación o de intervención.²³⁶

Sempere, agrega una característica más, “la *necesidad del conflicto*, la inevitabilidad de que el cine y el cineasta estén implicados en el proceso y no solamente con las cámaras”. Desde el punto de vista de este autor hay dos tipos de cine revolucionario, el que se realiza *desde dentro* de los propios procesos y el que se realiza por cineastas extranjeros *desde fuera de los problemas*, nosotros podríamos llamarle internacionalista.²³⁷ Así, existen dos tipos posibles “uno nacionalista, hecho por nacionales, instrumental, de combate, inmediatesta, destinado a la difusión interior” y “otro internacionalista, filmado

²³⁶ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 23.

²³⁷ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 34.

por extranjeros, intermitente, originario de países desarrollados, con una patrocinación paternalista, destinado a la solidaridad".²³⁸

Volviendo a la cita de Sanjinés, el segundo aspecto determinante nos lleva al problema de estudio. La relación intrínseca de imágenes y discursos como correlato del cine revolucionario y su articulación con el pueblo.²³⁹ Esa premisa dio sentido y forma al nuevo cine que se fundamentó en la subversión del cine industrial y de sus cánones estéticos de espectadores. Por medio de nuevos formatos, producciones, imágenes, se impulsó la liberación en términos políticos para convertir a los espectadores en actores de su realidad. No se trataba de contar las historias *desde el exterior*, sino de reivindicar "el derecho del que lucha de contar la propia experiencia no por un absurdo juego de espejos en que el obrero contempla la propia imagen **conocida, sino como momento** (lugar que es necesario) de una acción política".²⁴⁰ El aspecto *testimonial* fue fundamental para la época y para este cine, entendiendo el testimonio en un amplio sentido basado fundamentalmente en la voz de los otros, pero apelando a su multiplicidad histórica y política, así como formal. La ética de las imágenes construidas desde la militancia se basó en el compromiso con la voz de los otros, con la verdad y con el cambio.

El compromiso fundamental tenía que ver con el realismo que se buscaba en las obras, correlato del compromiso con las verdades del colectivo del que se formaba parte. La búsqueda de una verdad y la necesidad urgente de la denuncia fue inminente, inaplazable e imprescindible en el llamado a la justicia social.

²³⁸ Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 36.

²³⁹ A lo largo de esta tesis se verá cómo la propia idea de vanguardia obstaculizó la relación con el pueblo, es un doblez epistemológico que permitió observar y al mismo tiempo oscureció la imagen de los otros.

²⁴⁰ Baldelli, 1971. Pág. 174, citado en Francisco Javier Gómez Tarín, "Cine y revolución".

La práctica política, encarnada en las expresiones cinematográficas y en su representación de la opresión, se desplegaba en el combate por la hegemonía ideológica de la sociedad, en los términos gramscianos.²⁴¹ Al final de los años sesenta podemos marcar el inicio de la militancia cinematográfica; no se trató solo de documentar la realidad, estrategia que había sido recurrente en todo el cine latinoamericano desde sus orígenes, sino de una toma de postura desde la izquierda ante la violencia y el ejercicio del poder de los estados autoritarios. Con la cámara los cineastas se lanzaron a la “denuncia de la situación social, económica, política y cultural en una Latinoamérica dominada por las oligarquías y los militarismos”.²⁴² Ya no era el momento solo de la denuncia, sino de filiaciones políticas, de inscripción a la lucha; de praxis más que de documentación. Estas producciones fueron de intervención política, cargada de un fuerte tinte ideológico que apelaba a la transformación social. Las conceptualizaciones sobre la ideología, del teórico marxista Louis Althusser, se utilizaban para “desenmascarar” y denunciar la influencia de los aparatos ideológicos en el cine, manejando, al mismo tiempo, un correlato en la propagación de la ideología propia dentro de las producciones cinematográficas.²⁴³

La inclinación ideológica de los colectivos y realizadores ligados a la izquierda, combinó la exaltación identitaria con la militancia explícita, un compromiso social que en muchas ocasiones condicionó la búsqueda estilística a la querella política. El viejo debate entre forma y contenido adquirió suma importancia para las obras y manifiestos de este

²⁴¹ Tzvi Tal “Del cine-guerrilla a lo ‘grotético’. La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: La hora de los hornos y El viaje”

²⁴² Jorge Sanjinés, “Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias”, en *op. cit.*

²⁴³ Rober Stam, *op. cit.*, p. 182.

periodo. Christian Metz definió esa controversia en términos de *el decir y lo dicho* o *lo decible filmico*, enfatizando que el principal mérito de los distintos 'nuevos cines' radicó en la inversión "de los términos de ese problema-prisión", ya que en ese periodo "lo dicho tiene influencia sobre el decir; el cineasta 'nuevo' no busca un tema del film: tiene cosas que decir y las dice con un film".²⁴⁴ Este aspecto es determinante ya que cuestionó y puso en tensión conceptos básicos de la estética cinematográfica y de la producción cultural, como la verosimilitud y el realismo.

²⁴⁴ Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de los verosímil?" en Della Volpe, Galvano, *et. al*, *Problemas del nuevo cine*, p. 42.

4. LA RADICALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES, LA EMERGENCIA DE LA VOZ DEL PUEBLO

Porque ahora, por los campos y las montañas de América, por las faldas de sus sierras, por sus llanuras y sus selvas, entre la soledad, o en el tráfico de las ciudades, o en las costas de los grandes océanos y ríos, se empieza a estremecer este mundo lleno de razones, con los puños calientes de deseos de morir por lo suyo, de conquistar sus derechos casi 500 años burlados por unos y por otros. Ahora, sí, la historia tendrá que contar con los pobres de América, con los explotados y vilipendiados de América Latina, que han decidido empezar a escribir ellos mismos, para siempre, su historia.

Segunda Declaración de La Habana

El declive de la larga década de los años sesenta tuvo que ver con la exacerbación de la violencia política en toda América Latina y con la respuesta que dieron ante este hecho las militancias políticas, entre la que se encontraba la filmica, lo que derivó en una nueva emergencia del pueblo o los oprimidos en las pantallas. Uno de los fundamentos de este fenómeno fue el ciclo dictatorial en el Cono Sur, vinculado en la producción a la factura de cintas como *El coraje del Pueblo* (1971) y *La Batalla de Chile* (1973-79) y con producciones que las antecedieron que sintetizan esa voz oprimida de la que hoy quedan memorias indelebles inscritas en el celuloide y que aparecen como indicios imborrables.

En varios análisis culturales y políticos se ha pensado en la década de los años setenta como apéndice o declive del bum cultural sesentista. Lo anterior ha llevado a que los años setenta se analicen como si no tuvieran una identidad histórica por sí misma o un espíritu de época, sino que se conceptualicen simplemente hundidos en la “derrota” del proyecto cultural y político de los años sesenta.

En términos cinematográficos ha ocurrido algo similar al analizar las producciones cinematográficas de esa década. Autores como León Frías, Susana Velleggia o el propio Alfonso Gumucio consideran que el final del Nuevo Cine Latinoamericano se encontró en los primeros años de la década del setenta, no obstante es importante cuestionarnos por qué algunas producciones canónicas del movimiento se estrenaron, produjeron o incluso se editaron después del corte temporal que hacen algunos.

La última parte de la cinta *La batalla de Chile* (1973-1979) titulada *El poder popular* salió a la luz hasta 1979. Por otro lado el brillante memorial político y cinematográfico de la lucha de los indígenas del Cauca titulado *Nuestra voz de tierra. Memoria y futuro* (1976-1981), fue realizado por Jorge Silva y Marta Rodríguez en la segunda mitad de los años setenta y estrenado a inicios de los ochenta. También Jorge Sanjinés realizaría dos de sus obras más importantes, pero también más olvidadas, en los linderos de esa estrecha periodización; nos referimos a las cintas *El enemigo principal* (1973) y *Fuera de aquí* (1977).

Una mirada rápida a las características generales de estas producciones nos lleva a descubrir que las características del nuevo cine planteadas en los años sesenta se seguían reactualizando en la década de los años setenta. Intrínsecamente a las características

formales de los planteamientos del nuevo cine que pueden aparecer en muchas de las cintas antes mencionadas, y en muchas otras del momento, hay un elemento fundamental para esta investigación: una nueva emergencia de la imagen del pueblo ¿pero qué características formales y técnicas tuvo esta imagen y cómo se relaciona esta emergencia con la modernidad cinematográfica?

En el monumental trabajo *Estudios sobre cine*, Gilles Deleuze se detiene a analizar las características del cine político moderno, específicamente en el volumen dedicado a la imagen-tiempo. Para Deleuze la característica principal del cine político-clásico es que el pueblo aparece “oprimido, engañado, sojuzgado, aun ciego o inconsciente”.²⁴⁵ Tanto en el cine soviético, como en el cine clásico, el pueblo está ahí ya dado, es real antes de ser actual, no es un pueblo en abstracto, simplemente está idealizado. Bajo estas características, el pueblo es convertido en masa, siendo un “auténtico sujeto”.²⁴⁶ En suma, la característica fundamental del cine político moderno sería la ausencia del pueblo. Los mecanismos del poder y los sistemas de mayorías, según el filósofo francés, se empeñaron, y tal vez aún lo sigan haciendo, en convencer sobre la existencia del pueblo. Y es interesante que para Deleuze el cine político moderno surge con fuerza en el Tercer Mundo donde existen cineastas “que estarían en condiciones de decir, respecto a su nación y a su situación personal en ella: el pueblo es lo que falta”.²⁴⁷ Deleuze también relaciona la ausencia del pueblo con la ausencia de un público que en el Tercer Mundo puede ser analfabeta o estar creado por las series televisivas estadounidenses o las

²⁴⁵ Gilles Deleuze, “Cine y política. En el pueblo crítica del mito. Función fabuladora y producción de enunciados colectivos” en *Imagen-tiempo*, p.286.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 286-287

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 287

industrias locales. Frente a ello, es decir, frente a la ausencia del público y la falta del pueblo, el cineasta se encuentra ante la imposibilidad de producir o específicamente, ante la imposibilidad de producir bajo las formas dominantes.²⁴⁸ En ese sentido, Deleuze coloca la mayor potencia de generación de un cine político moderno en la periferia del mundo; es decir, en los países del Tercer Mundo y en las minorías. Sin embargo no se trata ya de recrear el ideal del pueblo, de lo que se trata es de inventar el pueblo, de crear un cine no que hable por el pueblo sino que se constituya él mismo en un "cine del acto de habla".²⁴⁹ El cine político moderno es, cabalmente, el que evidencia la ausencia del pueblo, pero que no se queda solamente en esa enunciación sino que construye su devenir tanto cinematográfica como políticamente. El pueblo se transformará, cinematográficamente en mito, en fabulación y el cineasta construirá enunciados colectivos para un pueblo que vendrá.

La invención de ese pueblo se desplegó con potencia en los años setenta, poniendo en crisis las formas clásicas de representar y constituyendo al pueblo en un devenir que se inventó desde la periferia y en un discurso de crisis a lo largo de las producciones cinematográficas, tanto canónicas como marginales. Intentaremos ver como se construyó

²⁴⁸ Deleuze relaciona el análisis del cine del Tercer Mundo con el análisis sobre Kafka y su noción de literatura menor: "Kafka y Klee fueron los primeros que lo declararon de forma explícita. El primero decía que las literaturas menores, 'en las naciones pequeñas', debía suplantar a una 'conciencia nacional a menudo inactiva y siempre en vías de disgregación', y cumplir tareas colectivas en ausencia de un pueblo; el otro decía que la pintura, para reunir todas las partes de su 'gran obra', necesitaban una 'última fuerza', el pueblo que aún estaba ausente. Con mayor razón para el cine como arte de masas. Unas veces, el cineasta del Tercer Mundo, se halla ante un público frecuentemente analfabeto, cebado por las series americanas, egipcias o hindúes, films de karate, y por aquí hay que pasar, esta es la materia que se debe trabajar, para extraer de ella los elementos de un pueblo que falta todavía. Otras veces, el cineasta de minoría se halla en el callejón sin salida descrito por Kafka: imposibilidad de no 'escribir', imposibilidad de escribir en la lengua dominante, imposibilidad de escribir de otra manera". Gilles Deleuze, "Cine, cuerpo y cerebro, pensamientos", en *La imagen-tiempo*, pág. 287-288.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 293

esa evidencia de la ausencia del pueblo en los procesos políticos y sociales y como se inventó un devenir basado en la lucha por imaginar ese pueblo.

Por lo demás, el cine es un arma

En un anuncio de la revista francesa *Positif* aparecido en el año de 1968, para promover los Estados Generales del Cinema, se hizo una suerte de alusión sarcástica a la frase de André Bazin “por lo demás, el cine es un lenguaje”, escrita justo al final de su célebre ensayo “Ontología de la imagen fotográfica”.²⁵⁰ La noción de *cine arma* ha acompañado al cine desde sus orígenes, pero siempre desde el énfasis técnico y no necesariamente político, recordemos que uno de los precursores del cine, el fisiólogo francés Marey, en 1882 construyó el “fusil cinematográfico” que permitía tomar una serie continua de fotografías, lo que evoca la multiplicidad de sentidos que tiene la noción de *rodaje o shooting* (esta palabra en inglés equivale simultáneamente a disparar un arma, abatir una pieza en la caza y rodar una película). Empero, esta premisa en su forma política es un elemento novedoso que reformuló la noción sobre “el potencial agresivo de la cámara”, metáfora que según Robert Stam fue “resucitada en el cine guerrilla de los años sesenta”.²⁵¹ Beatriz Sarlo reconoce a Armant Gatti, director de teatro y cine francés, como el autor de la “metáfora que recorrió el mundo” sobre la cámara-ametralladora. Esa

²⁵⁰ Este ensayo vio la luz en 1945, en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial; sin embargo se hizo más popular al ser compilado en el libro titulado *¿Qué es el cine?* que saldría a la luz (1958 y 1962), donde se agrupaban varios los textos de Bazin que habían estado dispersos y que serían un parte aguas de la teoría cinematográfica.

²⁵¹ Robert Stam, *Teorías del cine*, p. 38.

noción se adaptó para América Latina como la idea de “usar la cámara como fusil”.²⁵² La cámara se convirtió en una “inagotable expropiadora de imágenes-municiones” y el proyector se pensó como “un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo”, en palabras de Solanas y Getino dentro del texto “Hacia un tercer cine”.²⁵³

Por otro lado la aseveración de Bazin desencadenaría una larga polémica en torno a la idea del cine como lenguaje y permearía en las reflexiones de los críticos y cineastas durante los años sesenta y setenta. Recordemos que André Bazin murió en 1959, pero el último tomo de su obra *¿Qué es el cine?* aparecería hasta 1962, el mismo año en que Lévi-Strauss publicó *El pensamiento salvaje*. A la par del auge de los nuevos cines el estructuralismo y, posteriormente el post-estructuralismo, se volvería un discurso hegemónico.²⁵⁴ Uno de los impactos más profundos estuvo en los análisis de Christian Metz, quien profundizó en el debate en varios textos, uno de los primeros fue “*El cine: lengua o lenguaje*” donde negó la existencia de un sistema formalizado de signos en el filme, para enfatizar su carácter de *hecho del lenguaje*, ya que “el cine es capaz de inventar en cada film, sus propios términos expresivos”.²⁵⁵

Desde los orígenes de la teoría cinematográfica aparecieron debates sobre el cine como “un tipo de lenguaje, con gramática, sintaxis y vocabulario propio”.²⁵⁶ Entre los

²⁵² Beatriz Sarlo, “La noche de las cámaras despiertas” en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, p.184.

²⁵³ Cine liberación, “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación para el Tercer Mundo”, en *Hojas de cine*, p. 50.

²⁵⁴ Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, p. 112.

²⁵⁵ Santos Zunzunegui, “En el fondo el aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno del mayo de 1968”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Op. Cit.*, p. 146.

²⁵⁶ Robert Stam, *Teorías del cine*, p. 46.

primeros en desarrollar el tópico se encontraron el húngaro Béla Balázs, quien desde los años veinte “subrayó repetidamente el carácter lingüístico del cine”. Este tópico fue perfeccionado más adelante por los formalistas rusos y concretado teóricamente por los semiólogos cinematográficos de los años sesenta y setenta.²⁵⁷

Por esos años también ocurrió una *revolución teórica* en los ámbitos académicos, fue el momento de quiebre de los grandes paradigmas explicativos y de surgimiento de nuevas dimensiones críticas. Las nociones sobre el lenguaje y el discurso desembocaron en complejos cuestionamientos sobre la significación de los fenómenos. La emergencia del post-estructuralismo como opción explicativa, se combinó con la semiótica así como con los cruces y aproximaciones entre el marxismo y el psicoanálisis. Esas formas de entender el cine tenían que ver necesariamente con las inéditas relaciones que ese medio emprendía con la realidad, desde las aproximaciones del neorrealismo a las sociedades de posguerra, hasta los acercamientos posteriores emprendidos desde el *cinema verité*, el *free cinema*, el *cine directo*, etc., en todo el mundo. Por eso fueron importantes las reflexiones de Bazin quien tuvo una gran preocupación por el realismo cinematográfico y quien abrió una profunda discusión sobre el tema.

El debate sobre el cine estaría marcado, desde los años sesenta, por las tensiones generadas dentro de estas aproximaciones teóricas, pero también por la realidad política de todo el orbe. Lo que interesa destacar es la intrínseca relación entre las teorías y los nuevos sistemas explicativos que emergían con la efervescente realidad política y que

²⁵⁷ Robert Stam, *Teorías...*, p. 47.

necesariamente impactaban en la práctica cinematográfica en una concordancia dialéctica.

Las relaciones entre el norte y el sur cinematográfico se hacían cada vez más intensas, al igual que las premisas y prácticas políticas de esos años. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en los festivales realizados en Pésaro, Italia, donde América Latina estaría presente desde el año 1968. Estos encuentros hacían confluír a varios representantes de lo que se comenzaba a llamar *nuevos cines*, donde se encontraban las nuevas corrientes del cine húngaro y alemán con representantes como Straub o Jancso, jóvenes directores italianos como Bertolucci, hasta los representantes del nuevo cine latinoamericano y africano. Los encuentros en Pésaro se hermanaban con todas las corrientes de la izquierda internacional del momento. Pésaro significó “una ruptura importante en el campo cinematográfico, un punto de partida y una auténtica posibilidad de comenzar la batalla por un nuevo cine, con todo lo vago que esto pudiese ser”.²⁵⁸

A la par de la reunión de jóvenes y nuevos cineastas, los nuevos teóricos también desarrollaban un intenso debate donde el lenguaje cinematográfico era el meollo del asunto. El festival estaba basado en la exhibición de películas en un tipo singular de organización, premiación y “*travolas* rotondas de discusión”.²⁵⁹ El primer año de las mesas redondas el tema de la discusión fue “Crítica y nuevo cine”, donde se planteaban problemas en torno al cine como medio expresivo. La polémica fue encabezada por Pasolini quien lanzaría su distinción entre “cine de prosa” y “cine de poesía”, haciendo la

²⁵⁸ Manuel Pérez Estremera, “Prólogo”, en *Problemas de nuevo cine*, p. 9.

²⁵⁹ *Ibidem*, p.8.

defensa del cine como una lengua con sus características propias. Al año siguiente (1966) era claro que el debate ya estaba sobre la mesa bajo el título de "Por una nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico". Abiertamente se examinó el ámbito lingüístico del hecho cinematográfico, bajo un "análisis racional, gramatical, estilístico, semiológico, estructural e ideológico".²⁶⁰ De 1965 a 1970 las intervenciones y debates se desarrollaron entre los más importantes teóricos de cine del momento como Christian Metz, Pasolini, Roland Barthes, Umberto Eco, Della Volpe, entre otros. Las argumentaciones se desplazaron de las investigaciones del lenguaje cinematográfico hacia el cine político-revolucionario y sus aspectos ideológicos, para culminar en las posibilidades de una acción cinematográfica directa.²⁶¹

En términos políticos el festival de Pésaro fue el punto de encuentro entre una gama de cinematografías que emergían cuestionando las formas clásicas de representación hegemónica, las teorías sobre lenguaje cinematográfico y nuevas formas de analizar el cine junto a las masivas movilizaciones políticas de esos años.

Estamos hablando de un proceso muy complejo de relaciones internacionales en la práctica cinematográfica, con algunos epicentros como el festival de Pésaro que fue punto de partida, punto de encuentro y de difusión del latinoamericanismo fílmico, pero donde también se discutían los problemas del lenguaje cinematográfico. Muchas de las influencias se desarrollaron en este espacio, donde los cineastas se pudieron encontrar y generar una identidad visual que después sería proyectada a sus continentes.

²⁶⁰ *Ibidem*, p.11.

²⁶¹ *Ibidem*, p.23

La ironía de sustituir la idea de lenguaje por la noción de arma, que planteaba el anuncio aparecido en la revista *Positif*,²⁶² permite entrecruzar todo el cuestionamiento del lenguaje cinematográfico con la práctica específica del cine militante y político. Uno de los cineastas que relacionó este binomio en términos críticos fue Raymundo Gleyzer, quién justamente en el Festival de Pésaro, pero en el año de 1973, afirmaría lo siguiente:

Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en este momento de lucha. Es difícil por eso para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructuras o lenguaje. Para nosotros lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación coyuntural de toma del poder. Una vez que tomemos el poder, podemos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo y construcción.²⁶³

La doble dimensión institucional y marginal en la que se inscribieron los cines latinoamericanos en la década de los años setenta, de muchas maneras fue paralela con los procesos de los cines políticos europeos y estadounidenses. Hemos tratado de trazar anteriormente las relaciones visuales-textuales con las rupturas y formas de representación que acompañaron la década del sesenta y sus raíces ancladas en los años cincuenta. Pero nos hemos referido al cine político que participó en los canales hegemónicos de distribución, mediante su participación en festivales y que de alguna manera se convirtió en lo más representativo.

Detrás de esos movimientos de ruptura que se instituyeron poco a poco, existieron prácticas militantes, subterráneas, ocultas bajo la magnificencia de los grandes nombres. Estas prácticas estuvieron alentadas por la utilización de las técnicas del súper 8 y por un

²⁶² "Tres anuncios" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 247.

²⁶³ "Testimonio de Raymundo Gleyzer y de Jorge Giannoni en el Festival de Pésaro, 1973", en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, p. 124

manejo incipiente del soporte en video, participando de una militancia filmica en los centros geopolíticos. Recordemos que en el año de 1965 la Kodak lanzó al mercado el formato súper 8 donde se reducían las perforaciones y los espacios entre los fotogramas, reduciendo el tamaño del equipo y aumentando la calidad de la imagen. Desde ese momento ese formato se popularizaría por su economía y sencillez.

El impulso generado en la movilización parisina de mayo del 68 derivó en la creación de *Los Estados Generales del Cine Francés*, movimiento cinematográfico que contó con más de tres mil participantes, dedicados a cubrir la movilización del momento.²⁶⁴ De esta experiencia derivaron 70 000 metros de película, treinta filmes y la proliferación de un nutrido grupo de colectivos militantes, como *Cinema Libre*, *Cinelutte*, *Iskra*, *Cinéthique*.²⁶⁵ Este impulso militante generó interesantes procesos de colectivización de las producciones y, posteriormente de transferencia de medios.²⁶⁶ Uno de los ejemplos más claro fue la creación de Grupo Dziga Vertov, donde Godard participó y realizó algunas películas con la noción de cine colectivo, una de las más importantes fue el manifiesto visual que se concretó en *Viento del Este* (1969). Esta cinta se comenzó a filmar inmediatamente después del mayo francés e intentó juntar a los cineastas contestatarios y a los líderes políticos de la revuelta parisina: Godard, Daniel Cohn-Benedit, Glauber Rocha, Jean-Pierre Gorin.

²⁶⁴ Esto proceso guarda muchas similitudes con el cine que se realizaría durante las movilizaciones en el 68' mexicano y sus consecuencias en las prácticas del cine militante.

²⁶⁵ José Manuel Palacio, "Que se abran cien flores" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 139.

²⁶⁶ Seis años más tarde varios de estos colectivos estuvieron presentes en el encuentro realizado en Montreal en el año de 1974.

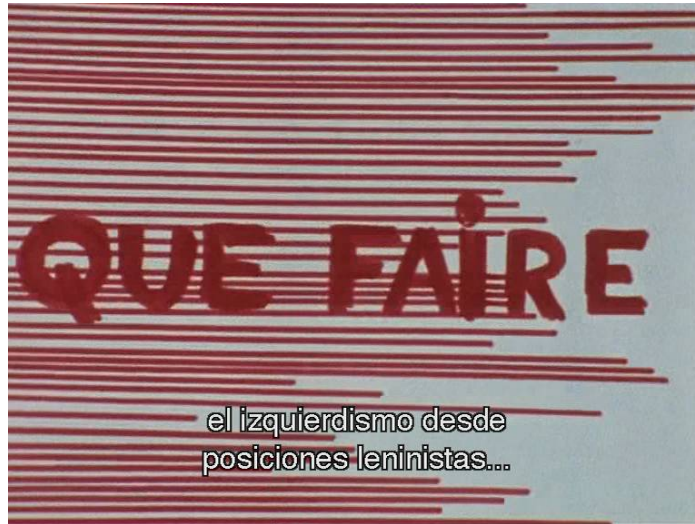
Con la fundación del grupo Dziga Vertov, Godard "renuncia a su estatuto de autor para incorporarse, e intentar diluirse (tarea vana, dado su nombre y prestigio), en el anonimato del colectivo a fin de elaborar un discurso cinematográfico directa y explícitamente político, con veleidades de revolucionario, sin sujeción alguna a esquemas narrativos, ni acomodación a ningún requisito industrial".²⁶⁷ Godard, junto a Jean-Pierre Gorin, ingresaron a una etapa que radical de vanguardia sustentando postulados maoistas "luchar en dos frentes: políticamente contra el capitalismo y el revisionismo; cinematográficamente contra el uso que la burguesía y su ideología dominante hacen del cine".

Viento del Este sería el manifiesto fundacional del grupo Dziga Vertov, donde se eligieron las posiciones de dicho cineasta frente a la polémica que había tenido contra Eisenstein en los años veinte. La base de estas polémicas se encontraba en la disyuntiva de la función social del cine, si debía servir para retratar las gestas del pasado o para plasmar las luchas del presente, era claro que el grupo elegiría la segunda opción para lo cual construyeron "un cine materialista, inspirado en la revolución cultural china y en la posición minoritaria de Vertov dentro del cine soviético".²⁶⁸ El filme comienza con una interrogante política que se traslada al cine, la célebre pregunta del texto escrito por Lenin *¿Qué hacer?*, que sería reactualizada pero dirigiéndose a los cineastas militantes.²⁶⁹

²⁶⁷ Manuel Vidal Estévez, "Levantad espectadores la persiana maestra", PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Ediciones Textos Filmoteca, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, s/f, 1988?, p. 69-70

²⁶⁸ Presentación de David Farouf a la cinta *Viento del este (1969)*.

²⁶⁹ El leninismo cinematográfico no estuvo ausente en América Latina, por ejemplo el cineasta chileno Raúl Ruiz, en su etapa militante durante el gobierno de Allende, también realizaría una película que llevaría como



La respuesta la trazaron de acuerdo a las luchas y caminos del cine revolucionario y del Tercer Mundo, sabían que las respuestas ya no se encontraban en las teorías si no en las prácticas. En la cinta hacen referencia a un acontecimiento determinante para el cine revolucionario, la intervención de Vertov en el Segundo Congreso de la Tercera Internacional después de que Lenin rindió su informe. La cita aparece casi textual: “El camarada Dziga Vertov declara en la tribuna: ‘Nosotros los cineastas bolcheviques sabemos que no existe cine en sí, cine por encima de las clases. También sabemos que el cine es una tarea secundaria y nuestro programa es archisimple, ver y mostrar el mundo en nombre de la revolución mundial del proletariado’”. Este posicionamiento condujo a los cineastas a mostrar las luchas del presente y a seguir cuestionando el sistema hegemónico de representación que se impuso desde Hollywood. La cinta es un dispositivo programático, casi un discurso filmado, mientras la voz en *off* hace declaraciones. Vemos

título la misma pregunta celebre de Lenin ¿*Qué hacer?* (1917), aunque después el mismo autor renegó de la cinta.

la representación alegórica de la burguesía, del proletariado y del Tercer Mundo dentro de un paisaje bucólico.



Viento del este (1969)

Viento del este marcó la pauta y trazó claras indicaciones para la producción del cine político, algunos aspectos son importantes destacar para el análisis de la producción cinematográfica latinoamericana. En primer lugar *Viento del este* reflexionó sobre el

camino del cine político y vio una opción de ruta en el cine del Tercer Mundo. Esto aparece en términos visuales representado por el cineasta Glauber Rocha quien en un momento de la película es interrogado por una joven sobre el camino que debe seguir el cine político, anunciando que el cine del Tercer Mundo está caracterizado por ser “peligroso, divino, maravilloso”.

La aparición de Glauber en la cinta no deja de ser una alegoría de todo el cine del Tercer Mundo, reproduciendo de la misma forma imágenes idealizadas de los pueblos. Sin embargo, la intención del filme es agudizar sus propias contradicciones representacionales sobre lo subalterno, es decir, hacer una crítica de sí mismo y de las imágenes que la izquierda construyó sobre el pueblo. En la cinta se remarcaron elementos que ya se estaban reflexionando en el cine latinoamericano, como el retrato del pueblo no por su miseria, sino por la búsqueda de plasmar su lucha. Y se expusieron, de la misma forma, debates que se continuaron en los años setenta, como la idea “de que no hay cine por encima de la lucha de clases”.²⁷⁰

A la respuesta de *¿qué hacer?*, Gorin y Godard plantearon “no fabricar imágenes y sonidos que sigan siendo los de la dominación de la clase dominante” y cuestionaron *el imperialismo de lo real* que el modo de representación burgués y sus formas ideológicas

²⁷⁰ En los recientes materiales sacados a la luz por Mariano Mestman sobre el Encuentro Internacional de Cineastas por un Nuevo Cine, realizado en 1974 en Montreal, vuelve a parecer en los debates la relación del cine y la lucha de clases. Específicamente entre Guido Aristarco con Julio García Espinosa quién definía el debate en estos términos “Aristarco plantea un regreso a Marx. Para hacer este regreso tiene que hacer una crítica concreta al marxismo concreto que existe hoy. Esa crítica está hecha, ese intentó de retornar a Marx está hecho al margen y la realidad concreta, al margen de la verdadera lucha de clases, al margen de la verdadera lucha ideológica que hay en estos momentos en el mundo. “Debate con Guido Aristarco” en *Estados generales del tercer cine. Los documentos de Montreal, 1974*. REHIME, Cuadernos de la red de historia de los medios, p.205.

dominantes impusieron sobre el cine, para lo que plantearon la muerte de la cultura burguesa. Los preceptos fundamentales fueron la alfabetización, autogestión y construcción del cine como *armas al servicio de la revolución*, para lo cual era necesario tener las ideas y las imágenes justas. Estas formas se replicaron en las imágenes y en la producción teórica del cine político latinoamericano y uno de los elementos más importantes fue la pugna explícita contra el modo de representación burgués y sus respectivas imágenes sobre el *pueblo* y sobre los *oprimidos*.

El ciclo dictatorial: la radicalización del discurso y las prácticas cinematográficas

En el año de 1977 se llevó a cabo el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, una vez más en Mérida, Venezuela, bajo los auspicios de la Universidad de los Andes. Este encuentro sería el último que se realizaría antes de la institucionalización del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, que llevaría a los cineastas a reunirse anualmente en La Habana.

Recordemos que el movimiento había iniciado una década atrás en el encuentro de cineastas latinoamericanos realizado en Viña del Mar, tanto en 1967 como en 1969. En el año de 1968, se impulsó desde Venezuela la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, a la par del Primer Festival de Música de Mérida del que se obtuvieron los recursos financieros. Los mayores organizadores del encuentro en Venezuela fueron Carlos Rebolledo, quien había asumido la jefatura del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes y Tarik Souki, quien se encontraba en Roma estudiando en el Centro Experimental de Cine y quién organizaría finalmente la muestra de 1977. Carlos

Rebolledo había realizado en 1966 el documental *Pozo Muerto* presentado en Viña 67, ahí comenzó a relacionarse con los pioneros del Nuevo Cine Latinoamericano, vínculo que resultaría fundamental para el desarrollo del movimiento.

Por otra vía Souki, quien se encontraba en Roma: sirvió de enlace ante un grupo de importantes cineastas latinoamericanos que estaban en Italia con motivo de los festivales latinoamericanos que se efectuaron en 1968 en la ciudades de Locarno y Pésaro, entre los que se encontraban Fernando Birri, Fernando Solanas, Maurice Capovilla y Glauber Rocha; igualmente se contactó al italiano Guido Aristarco, crítico y teórico de cine, como miembro del jurado de la Muestra.²⁷¹

La convocatoria lanzada por Carlos Rebolledo para la Muestra del 68, estaba construida en los siguientes términos:

América Latina está saliendo de su obligado mutismo, para hablarle al resto de la humanidad en todas las formas posibles de la comunicación: con los hechos, con la palabra escrita o hablada y por último con la imagen impertinente del cine. **Nadie podría sospechar, hasta hace unos pocos años, que toda una brigada de cineastas se lanzaría al asalto de la realidad latinoamericana para obligarla a decir por ella misma, sin más intermediario que el coraje, nuestra tremenda dificultad de ser.** Ahora en Brasil, México, Chile, Bolivia, Colombia, Perú, Argentina, Uruguay, Venezuela y otros países, **un grupo de cineastas jóvenes, provistos de equipos elementales y mezquinos la más de las veces, está demostrando la capacidad de este continente de alcanzar su plenitud.** Pero todavía no es suficiente. A los mecanismos de distribución manejados en detrimento del cine latinoamericano, se une hoy la imposibilidad casi metafísica de ver desarrollarse, en uno de nuestros países, un encuentro de filmes y cineastas para confrontar obras y problemas. La Primera Muestra de Cine Documental de América Latina, a celebrarse en Mérida entre el 21 y el 29 de Septiembre de 1968, quiere paliar modestamente los efectos ya señalados y convertirse en el futuro, gracias al esfuerzo de todos, en una contribución perdurable a los pueblos de Latinoamérica.

En efecto, uno de los más poderosos argumentos que convocaban a los cineastas latinoamericanos para reunirse era la distribución de sus filmes. Para muchos como Rebolledo era insostenible que los festivales europeos reunieran la mayor parte de la vanguardia cinematográfica del continente y que los propios cineastas no fueran vistos ni escuchados en sus propios países. En el fondo se encontraba un afán de comunicación: con el mundo, con los países centrales, pero fundamentalmente una comunicación entre las sociedades nacionales, entre los países latinoamericanos y con los distintos sectores

²⁷¹ Boletín del Archivo Histórico. ISSN: 1316-872X. Año 10. Enero-Junio 2011, Nº 17. Universidad de Los Andes. Mérida - Venezuela. *El Departamento de Cine de la ULA (1962-2003)*, p.29-30.

sociales. La célebre frase de Fernando Birri de “obligar a la realidad a decir por sí misma”, se enfatizaba en esta convocatoria como temática que rondaba la producción cinematográfica de esos años. Otro de los problemas planteados era el de poner fin a los intermediarios, el rompimiento con las relaciones de poder que se establecen al nombrar, hablar por sí mismos, como latinoamericanos y dejar hablar a la realidad. Estas eran algunas de las premisas que los autores impulsaban en las reuniones.

Los esfuerzos de Souki, Rebolledo y su equipo culminaron en la realización de la muestra en septiembre de 1968, a la que asistieron más de cuarenta cineastas del continente. Entre el jurado se encontraron personajes de la talla de Guido Aristarco (Italia), José Agustín Mahieu (Argentina) y Marcel Martin (Francia). Los reconocimientos fueron similares a los otorgados en otros encuentros internacionales y en Viña del Mar a obras como *La hora de los hornos*, al cine de Sanjinés, a la producción del cubano Santiago Álvarez, “se acordó entregar varias menciones especiales: a la película *Me gustan los estudiantes* (1967) del uruguayo Mario Handler; al filme *Ollas populares* (1967) del argentino Gerardo Vallejo y a la película colectiva mexicana *Testimonios de una agresión* (1967)”.²⁷² La película mexicana formaba parte de las imágenes recogidas por el movimiento estudiantil mexicano conocidos como *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* y realizados por Rafael Castanedo y Paul Leduc. Según Álvaro Vázquez Mantecón “en los *Comunicados...* casi no existen tomas de cine. En su mayoría se trata de un ejercicio de montaje de material fotográfico y auditivo (discursos y sonido ambiental de las manifestaciones, canciones, o

²⁷² Al igual que había ocurrido en Italia, *La hora de los hornos* causó conmoción “a tal punto, que después de su proyección los estudiantes salieron a la calle produciendo alteraciones del orden público, con quema de cauchos y enfrentamientos con la policía”, Roberto Rojas, “El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes 1962-2003” en *Boletín del Archivo Histórico*. ISSN: 1316-872X. Año 10. Enero-Junio 2011, N° 17. Universidad de Los Andes. Mérida – Venezuela, p. 30-31.

intervenciones acústicas) en donde se prescinde de la voz *over* para transmitir un sentido de justicia de la protesta.”²⁷³ Los materiales de la Muestra de Cine Documental Latinoamericano representaron el amplio panorama del cine político y militante del subcontinente, marcando la pauta de las realizaciones posteriores y reforzando los lazos y puentes de comunicación de los integrantes del naciente movimiento, también observamos, nuevamente la interesante y escurridiza participación de México.

Después de los encuentros consecutivos que se realizarían en Viña del Mar y en Mérida, donde se reforzaba y se construía la noción de *nuevo cine*, acompañada de la idea de latinoamericanismo, el movimiento comenzó a reforzar los vínculos tercermundistas, para lo cual se asistió a varios encuentros primero en Argel en el año de 1973 y posteriormente en Buenos Aires un año después.

Para los primeros años de la década de los setenta “la noción de Tercer Mundo alcanzaba una significativa visibilidad internacional, articulando muchas veces la confrontación nacional contra el imperialismo con la lucha de clases al interior de los respectivos países”.²⁷⁴ Uno de los elementos más destacables del tercermundismo fílmico fue la creación, primero de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969) que tendría su sede en Uruguay y posteriormente los encuentros realizados en 1973 en África, donde se daría la creación de un Comité de Cine del Tercer Mundo y en 1974 en América Latina. Uno de los

²⁷³ Álvaro Vázquez Mantecón, “El 68 cinematográfico mexicano”, en prensa.

²⁷⁴ Mariano Mestman, “Entre Argel Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973-1974)”, en Sel, Susana, *Cine y fotografía como intervención política*, p.31.

preceptos culturales se encontraba en la “descolonización de las pantallas del Tercer Mundo y la lucha contra la alienación cultural”.²⁷⁵

En las reuniones de Argel se marcó el claro interés de la nacionalización de la producción, distribución y comercialización cinematográfica, con un fin estrechamente vinculado al beneficio de esa noción llamada “las masas”. Como desde la década anterior, el cine era pensado para elevar la cultura y lo más importante era que las producciones fueran “entendibles por las masas populares”. La radicalización de la situación política del continente ya permeaba en las declaraciones de la asamblea general de Argel, desde antes los cineastas se solidarizaban con las luchas anti-imperialistas, pero ahora se comenzaron a denunciar los golpes de estado, la detención de cineastas y la censura.²⁷⁶

El año de 1974 fue crucial para el Movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano por la cantidad de encuentros que se llevaron a cabo, no solo el realizado en Buenos Aires con un perfil tercermundista. Para junio se llevarían a cabo los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine en la ciudad de Montreal en Canadá. Como se ha mencionado anteriormente, pareciera que para algunos historiadores del periodo, el fin del impulso renovador de la cinematografía latinoamericana se comenzaría a dar a partir de estos años. Pero si se analizan las resoluciones de los encuentros y la intensidad del intercambio en la producción, distribución y exhibición del cine latinoamericano no es tan evidente un declive de la noción renovadora en la cinematografía latinoamericana.

²⁷⁵ *Ibidem* p.32

²⁷⁶ *Ibidem* p.34

En el encuentro en Montreal una vez más era común la noción de *nuevo cine*, que era utilizada desde el título mismo del encuentro. Hay varios elementos destacables de este encuentro y que pueden ayudar a entender cómo se configuró la imagen de los oprimidos, del pueblo o de la masa, en la segunda mitad de los años setenta.

Como característica central de la cinematografía de izquierda, el debate en torno a las lecturas de Marx permeó las discusiones del encuentro, de lo que derivaría, necesariamente la exigencia de un posicionamiento del cine con respecto a la lucha de clases. Desde otro punto, la problemática de la exhibición del cine político, tanto en América Latina como en Europa, era un punto álgido y estaba permeado de muchas disputas políticas extra cinematográficas, como la perspectiva en torno al “socialismo real” y a la alineación política de la izquierda con respecto a la URSS. Por otro lado el contexto latinoamericano seguía permeando la perspectiva política del encuentro desde las denuncias de los golpes de estado, pero también en el centro del conflicto se encontraban los cineastas políticos argentinos y su relación con la llegada, nuevamente, al poder del peronismo en Argentina.²⁷⁷

El encuentro de Montreal marcó una nueva transición de la renovación cinematográfica de América Latina, no se puede afirmar que se canceló la noción de nuevo cine; lo que ocurrió fue una transición más abierta y decidida hacia una militancia fílmica plena, como característica central de los Nuevos Cines Latinoamericanos. No es

²⁷⁷ Uno de los debates más importantes en torno al peronismo fue la participación de algunos integrantes del Grupo Cine Liberación en el aparato estatal y en los organismos de censura cinematográfica. Ver debate con Fernando Solanas, Edgardo Pallero y Humberto Ríos en el DVD incluido en *Estados generales del tercer cine. Los documentos de Montreal, 1974*. Rehime, Cuadernos de la red de historia de los medios.

casual que del encuentro derivara la publicación del texto de Andrés Linares titulado *El cine militante* y la publicación de *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* de Guy Hennebelle.

En la configuración que estamos intentando delinear de la imagen-concepto de la opresión en los nuevos cines de América Latina se relaciona estrechamente con algunos puntos de debate y talleres del encuentro de Montreal. En primer lugar, se comienza a percibir lo que apunta Mestman como una *transformación tecnológica* con la emergencia de formatos ligeros y el incipiente uso del video, como una marca de tendencias audiovisuales alternativas, sobre todo en el primer mundo.²⁷⁸ Los pequeños formatos de registro de las imágenes también llevarían a una reflexión sobre el papel de los espectadores, de las comunidades o del pueblo. Se comenzó a cuestionar como en la década anterior, la noción de autor, según Mestman no solo por la práctica de autoría colectiva “sino ahora también por la discusión precisa de los modos de incorporación directa de la comunidad, una cuestión en parte facilitada por el acceso a aparatos más livianos y manipulables, en especial el video”.²⁷⁹

En septiembre de ese mismo año (1974), un grupo nutrido de cineastas de América Latina se reunieron nuevamente en Caracas, con el apoyo del ICAIC. El motivo más importante de la reunión fue la solidaridad con el pueblo chileno y con sus cineastas, que habían padecido un año atrás el golpe de estado de Augusto Pinochet. En dicha reunión se creó el Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL), con la intención de generar

²⁷⁸ Mariano Mestman, *Estados generales del tercer cine. Los documentos de Montreal, 1974*. REHIME, Cuadernos de la red de historia de los medios, p.11.

²⁷⁹ *Ibidem*

organización para promover el trabajo de solidaridad y reflexión entre los integrantes del movimiento. Se eligió un Comité de cinco miembros entre los que estaban Miguel Littín (Chile), Manuel Pérez Paredes (Cuba), Pastor Vega (Cuba) y Carlos Rebolledo (Venezuela). En este encuentro se cristalizaba como *organización* el Movimiento de Nuevo Cine, que se había impulsado hacía más de un lustro.²⁸⁰

El comité de cineastas seguía teniendo planteamientos básicos como la premisa de que “las cinematografías nacionales no lo serán auténticamente sino inscribiendo su proyecto y obras en la lucha por la formación plena de la nación, y, en consecuencia, en los esfuerzos y combates por la conquista de la plena y verdadera independencia económica y política”.²⁸¹ Después de varios años de producción afirmaban que el Nuevo Cine Latinoamericano había “encontrado el modo de ser cultura vivía, historia real, contemporánea de nuestros pueblos y sus tensiones, de sus luchas y de sus triunfos”.²⁸² Se reconocían como movimiento y asumían que no solo eran la sumatoria de “una larga lista de películas documentales, de ficción, noticieros y dibujos animados” pues a través de los años habían configurado una serie “de imágenes que testimonian, interpretan y acompañan la lucha de los pueblos latinoamericanos”, tenían el propósito y la clara conciencia de que en sus obras estaba impresa la historia contemporánea, como arma para la movilización. Pero lo más importante es que desde 1974 en adelante se reconocieron como “un movimiento de cineastas unidos y comprometidos”.²⁸³ Es

²⁸⁰ C-CAL, revista del nuevo cine latinoamericano, número titulado *Un nuevo cine para el mundo*, p. 5 (Referencia, C-CAL, No. 1, Caracas, diciembre de 1985)

²⁸¹ *Ibidem*, p. 6.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*.

paradójico que justo cuando se reconocen como movimiento, es cuando algunos historiadores marcan el fin del movimiento.

Para esos años la situación política ya estaba polarizada en el continente bajo el fuego helado de la guerra fría. Las oleadas dictatoriales y la operación Cóndor se comenzaron a cristalizar en Bolivia, Chile, Uruguay, entre otros países. También era un hecho la guerra popular en sus facetas guerrilleras.

El 4 de septiembre de 1970 Salvador Allende ganó las elecciones en Chile y el veinticuatro de noviembre fue nombrado presidente, lo que parecía, ante la mirada de sus contemporáneos, un triunfo irrevocable y la expansión del socialismo por América Latina. En términos cinematográficos, durante la campaña electoral un grupo de cineastas “no sometidos a la industria, tanto los que optaban por un film poético como los que lo hacían por el militante o realista e incluso los de otras tendencias, suscriben en bloque el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”.²⁸⁴ El manifiesto representó una síntesis de la práctica del cine militante y de la idea de renovación de toda la década. En primer lugar, se plantearon emprender junto al pueblo la tarea de la liberación nacional. Desde el primer párrafo vemos como la noción de liberación une dos elementos, la noción de pueblo y la idea de nación. Una singular dialéctica entre las imágenes del pueblo y la nación aparecerán representadas tanto en el cine chileno como en el de otros países del continente.

Por otro lado plantearon la lucha contra las clases dominantes. El camino de la liberación, para los cineastas de la Unidad Popular, se desarrollaría mediante “la huella

²⁸⁴ Francesco Bolzoni, *El cine de Allende*, p. 45

perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial”, ese párrafo nos da otra pauta que marcó muchas de las producciones de la década: la búsqueda de la memoria popular. Finalmente los cineastas de la Unidad Popular plantearon la idea, muy repetida durante esos años, de que el arte revolucionario es “aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta como su instrumento de comunicación”. La afirmación de que el pueblo es el verdadero creador y de que el cineasta es sólo un intérprete o un instrumento, tomó distintos matices a lo largo de la década en las distintas producciones del cine político.

Con la llegada a la presidencia, Salvador Allende colocó a Miguel Littín al frente de la empresa de la productora estatal Chile films que se dedicaría a una difusión del cine en sectores populares. Incluso antes de ese acontecimiento la producción cinematográfica chilena dio frutos, por ejemplo en el corto *Venceremos* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, sobre la campaña presidencial de Salvador Allende, donde se subvirtió la forma tradicional de los noticieros de la época, para que las imágenes evidenciaran el discurso oficial. En esa cinta se destacó la lucha de contrarios y el enfrentamiento de una sociedad dividida mediante el uso del montaje para expresar dicha oposición. Uno de los márgenes de la representación de esa imagen de los oprimidos también la encontramos en la cinta de Raúl Ruíz *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), donde filma el encuentro de Allende con los pueblos mapuche. En el horizonte filmico-político de esos años, también se

desarrollaron las cintas *Voto más fusil* (1971) de Helvio Soto, *Compañero presidente* (1971) de Miguel Littín, *Ya no basta con rezar* (1972) de Aldo Francia.

Sin embargo, la percepción triunfalista de la llegada de Allende al poder, que apuntalaría uno de los movimientos de producción cinematográfica más importante para Chile, iría apagándose en el transcurso de los meses. En agosto de 1971 el General Hugo Banzer se convirtió en el autor de un golpe de estado que inauguró una de las dictaduras más largas y represivas en Bolivia. Se terminaba con un frágil momento de libertad de expresión, justo al terminar la producción de la cinta *El coraje del pueblo* (1971) del Grupo Ukamau. Con el golpe de Hugo Banzer la división del grupo se hizo visible e inminente, porque varios integrantes del colectivo filmico no pudieron volver a su patria e iniciaron una travesía por la región andina, en un exilio que duraría todo el gobierno del dictador.²⁸⁵

El 11 de septiembre de 1973 llegó a su fin el gobierno de la Unidad Popular con el golpe de estado a Salvador Allende, lo que terminó con el primer gobierno socialista de América Latina que llegó al poder por la vía electoral.²⁸⁶

Bajo esa terrible coyuntura los cines marginales comenzaron a operar en el exilio o en las resistencias internas, utilizando las cámaras como "arma de combate". A la par de esta marginalidad el Nuevo Cine Latinoamericano se institucionalizaba bajo el amparo de

²⁸⁵ "La producción se realizó. El film fue *posible*. Pero la RAI no pudo digerir sin sobresalto su contenido. No es lo mismo presentar las masacres periódicas, casi naturales, de las comunidades bolivianas, que señalar al imperialismo norteamericano como instigador de la represión... Y la alternativa italiana fue una alternativa vieja: cortar, mutilar, tergiversar. Mediante una *ampliación* del sentido, la masacre de San Juan fue solo una manifestación genérica de la *conocida* brutalidad latinoamericana. Latinoamérica está lejos. Hay analfabetismo, miseria, ejércitos, oligarquías. Una matanza es una resultante natural... pero no hay explotación, redes de dominio que puedan relacionarse con otras viejas alianzas. **Y ese nuevo nivel significativo puede lograrlo la tijera**", Patricio Guzmán y Pedro Sempere, Chile. *El cine contra el fascismo*, p.25.

²⁸⁶ Desde el 20 de febrero de 1973 Guzmán comenzó el rodaje de un documental sobre la lucha del pueblo chileno por la democracia, filmó ininterrumpidamente hasta el 11 de septiembre, después él y su equipo serían víctimas de la represión y el exilio.

la revolución cubana, específicamente bajo el apoyo del ICAIC, institución que continuaba marcando el discurso y las prácticas. Era singular la operación que se entretecía en el cine latinoamericano de esos años, mientras era marginal y anónimo, clandestino y de combate, excluido de la industria y los circuitos de producción/exhibición nacionales, participaba de un proceso de institucionalización e internacionalización, mediado por los encuentros latinoamericanos y europeos.

Lo que había sido una novedad se expresaba ahora anclado a una palabra común, la de revolución, con sus derivaciones "imperialismo", "subdesarrollo", "penetración", "alienación". Eran evidentes las marcas discursivas que se habían constituido en el transcurso de los años y que ahora mostraban los signos de la institucionalización. *El enemigo principal* (1973), como tituló Jorge Sanjinés a una de sus producciones más radicales donde denunció la injerencia de Estados Unidos sobre América Latina, estaba al descubierto la operación era desenmascararlo por medio de las cámaras, mostrar cómo funcionaba su dominación, por eso la adjetivación de "cine de denuncia" era operativa más que nunca, ya que en Bolivia se había operado el golpe militar de Hugo Bánzer y el ciclo dictatorial avanzaba sobre el subcontinente apoyados desde los Estados Unidos.

El proceso de institucionalización de la cultura de izquierda, marcó como nunca la lucha por la hegemonía continental, no solo en términos políticos, sobre todo en los aspectos culturales y cobró sentido en Cuba que se había constituido, a la par de la defensa de su revolución, en una contra-hegemonía que disputaba el orden geopolítico latinoamericano. Uno de sus brazos operadores era la cultura, y el cine estaba dentro de

ella como una carta que se tenía que jugar y a la que apostaron muchos intelectuales/cineastas.

Las imágenes-concepto detonantes de las producciones culturales, configuradas en esa máquina cultural operada desde la década anterior, eran: Latinoamérica, patria grande, Nuestra América, revolución, imperialismo y penetración cultural. Estas palabras que habían cobrado importancia y densidad en el correr de los años, complementaban el muestrario visual y una iconografía de izquierda, sustentando las prácticas contra-hegemónicas en un momento de quiebre.

La bipolaridad mundial exacerbó la radicalización, que para esos momentos ya era insuperable e irreconciliable, tanto como las posiciones políticas de los cineastas. Los años setenta fueron el momento de quiebre definitivo, las cartas ya estaban echadas.

Beatriz Sarlo habla del proceso de radicalización política de los cineastas argentinos en un interesante texto titulado "La noche de las cámaras despiertas". Donde retrata un episodio de creación cinematográfica realizado en una noche, donde convergieron cineastas de la vanguardia argentina a inicios de los años setenta, en protesta contra los hostigamientos hacia la Escuela Documental de Santa Fe. Al respecto de ese proceso Sarlo apuntó lo siguiente: "esos films y el modo en que fueron hechos formaban parte del último capítulo y no del primero de un proceso de radicalización. Después de ese capítulo, la razón política, en el campo de la izquierda y del peronismo revolucionario avanzó hasta subordinar la dimensión estética. Llegué a la conclusión de que los films habían sido desplazados del recuerdo porque, literalmente, *la historia* (de la radicalización y la lucha

armada, y luego la dictadura y, mucho después, el clima menos crispado de la transición democrática) *les había pasado por encima*".²⁸⁷

Este proceso de radicalización también fue un momento de consolidación identitaria, donde se asentó una suerte de etno-génesis basada en la idea de unidad continental Latinoamérica, que cobraba nuevos sentidos y formas políticas a través de la emancipación.

En septiembre de 1977 el Comité de Cineastas de América Latina se reunió en Mérida, Venezuela. Una década después del primer encuentro en Viña del Mar cuando "algunos de los grandes sueños nacionales habían sido derrotados por los regímenes militares dictatoriales, que accedieron al poder mediante golpes de estado asesorados y alentados desde la revolución conservadora que se gestaba en los Estados Unidos".²⁸⁸ La violencia se desencadenó ante la magnitud de la búsqueda de justicia social y la alineación hacia la izquierda en muchos de los países del continente. La respuesta desde el norte hegemónico sería desastrosa para la cotidianidad de los pueblos que sufrieron las embestidas estadounidenses enarboladas bajo las doctrinas de seguridad nacional en los ámbitos políticos, seguidas de la implementación paulatina de modelos económicos neoliberales.

La reunión del 77 se realizó gracias a la Universidad de Los Andes, que para esos años se había vuelto determinante por su Departamento de Cine, en colaboración con un grupo de intelectuales venezolanos denominado Rocinante, que publicaba una revista cultural con ese nombre y quienes con su casa editorial que publicaría varios documentos

²⁸⁷ Beatriz Sarlo, "La noche de las cámaras despiertas" en *La máquina cultural*, p.215.

²⁸⁸ Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución*, p. 12.

del encuentro. Dentro de la reunión se reconoció “el importante aporte del Departamento de Cine de la ULA a la realización de un cine independiente en un continente que era dominado en ese momento por las dictaduras represivas de extrema derecha”.²⁸⁹

El Quinto encuentro fue fundamental por la manera en que reflejó la radicalización de las cámaras, es decir, la forma en que poco a poco los cineastas, obligados por el contexto y por la polarización ideológica, politizaron al máximo sus posiciones políticas y las imágenes se volvían poco a poco más violentas, de la misma forma que cada vez más marchaban junto a los *oprimidos*, en ejercicios cotidianos de denuncia, contra-información y contraofensiva. Venezuela fue un propulsor del movimiento, como lo fue Chile en los últimos años de la década de los sesenta. La Universidad de los Andes, muchas veces olvidada en las historias generales del cine, tuvo una determinante participación en la configuración de las obras y los proyectos del NCL. Uno de los ejemplos más significativos fueron los contactos realizados en Mérida 77. Sanjinés, el cineasta boliviano, afianzó su proyecto de largometraje de la cinta *Fuera de aquí* (1978), junto a su colectivo Ukamau, convirtiéndose en “el primer largometraje coproducido por la ULA. El otro realizador que se interesó en coproducir con la ULA, fue el realizador chileno Patricio Guzmán, quien se encontraba exiliado y llegaría a coproducir con el Departamento su largometraje *La rosa de los vientos* (1983)”.²⁹⁰

²⁸⁹ Roberto Rojas, “El Departamento de Cine de la ULA (1962-2003)”, en *Boletín del Archivo Histórico*, Enero-Junio 2011, N° 17, p. 46

²⁹⁰ Roberto Rojas, “El Departamento de Cine de la ULA (1962-2003)”, en *Boletín del Archivo Histórico*, Enero-Junio 2011, N° 17, p. 46

Como se delineó anteriormente, entre los años transcurridos entre el Cuarto (1974) y el Quinto Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (1977), la violencia ya era un hecho en toda América Latina. En uno de los llamamientos realizados dentro del Quinto Encuentro el balance coyuntural era expuesto en los siguientes términos:

Han transcurrido más de treinta meses desde nuestro último encuentro en Caracas. Durante todo este periodo el imperialismo ha continuado apoyando y fomentando las dictaduras militares y fascistas en todo el continente: Brasil, Bolivia, Uruguay, Chile, Haití, Paraguay, Nicaragua. Hoy debemos constatar que lo mismo ha sucedido en Argentina [...] Nuevamente enmascaran sus métodos para seguir agrediendo la revolución cubana. Impotentes y derrotados continúan auspiciando el crimen y la violencia contrarrevolucionaria".²⁹¹

Ese momento de violencia contrarrevolucionaria se encontraba en auge, determinando la radicalidad de los movimientos culturales y sus parámetros estéticos. Con más fuerza la represión fue la marca de este nuevo momento histórico y comenzó a alcanzar a los trabajadores de la cultura, ese fenómeno fue denunciado: "Combatientes también muchos de ellos, los escritores, músicos, poetas, pintores, dramaturgos, actores y cineastas, que definen la eficacia de sus obras por la utilidad y aportes que entregan al enfrentamiento antimperialista, son víctimas del terror, la persecución, la cárcel, la tortura y la muerte".²⁹²

Fueron Uruguay, Argentina, Bolivia y Chile, los espacios donde la violencia dictatorial se exacerbó con más virulencia, los cineastas denunciaron en todo momento este proceso al notar que los estados de excepción comenzaban a implementar el secuestro, el no reconocimiento de los arrestos y detenciones, los encarcelamientos y los asesinatos "sin asumir la responsabilidad pública de sus crímenes".²⁹³ El objetivo diseñado

²⁹¹ V *Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, p. 20

²⁹² *Ibidem*, p. 21

²⁹³ *Ibidem*, p. 22.

desde el poder era claro para los cineastas, por un lado el desbordamiento de la violencia y por el otro el encubrimiento de los crímenes, utilizando todo el sistema de propaganda estatal y control de medios de comunicación, entre los que se utilizaba a las industrias cinematográficas para "limpiar la sangre que acompaña a sus imágenes, dando así una sensación de estabilidad política".²⁹⁴

El signo de la radicalización de la lucha se expresó cuando la violencia alcanzó a los cineastas militantes, también en el Quinto Encuentro se exigía la presentación de los desaparecidos y hacía un llamamiento: "a todos los cineastas, artistas e intelectuales para incrementar la lucha que permita salvar la vida de Raymundo Gleyzer, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Jorge Müller, Carmen Bueno y los miles de hombres y mujeres que se encuentran en las mazmorras y campos de concentración de las dictaduras fascistas de América Latina".²⁹⁵

El cine movilizado en México

Es un problema historiográfico la pertenencia del cine mexicano al Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Afirmar o negar esta relación implica repensar el concepto mismo de Nuevo Cine Latinoamericano, como refiere Israel Rodríguez "en los grandes manuales de historia del cine el papel del Nuevo Cine Latinoamericano, concepto complejo e historiográficamente debatible y debatido, se limita a un reducido número de directores y a sus principales obras, ignorando los procesos históricos de aquellos grupos que,

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 23

siguiendo las directrices del cine de liberación, se lanzaron decididamente a la praxis fílmica desde una posición mucho más marginal.”²⁹⁶

Es importante diferenciar la renovación cinematográfica ocurrida en los años sesenta a nivel mundial -en la que México también participaría-, del Nuevo Cine Latinoamericano, consolidado a partir del encuentro de Viña del Mar, en el año de 1967. Dos elementos cinematográficos se confrontan y a la vez conforman ambas nociones. Por un lado la renovación de los nuevos cines implicaba un quiebre con las formas clásicas de los cines industriales, hecho que estuvo presente en México desde las primeras experiencias del Grupo Nuevo Cine y en toda la renovación derivada de su manifiesto y de la revista que encabezaba el grupo. Por otro lado, el Nuevo Cine Latinoamericano estaría básicamente marcado por la politización de las formas cinematográficas y sus intenciones de incidir en los combates políticos. Dentro del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano hubo escasa participación de los mexicanos en los primeros años de los encuentros (el caso de Oscar Menéndez y Paul Leduc). Pero al momento de su institucionalización como movimiento cultural a escala internacional, México entraría a jugar un papel más contundente, ayudado por cierta influencia de la diplomacia y la política exterior de México, con la obra de cineastas mexicanos como sería el caso de la participación de Paul Leduc, Cazals o Arturo Ripsten.

No debemos olvidar una característica necesaria de la idea de renovación del cine de esos años, que es la conformación de nuevos espectadores. Para el historiador Paulo

²⁹⁶ Israel Rodríguez, “El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”, Tesis para optar por el grado de Maestro en Historia, FFyL, UNAM.

Antonio Paranaguá la generación del Nuevo Cine Latinoamericano fue una generación de nuevos espectadores, que posteriormente se convertirían en nuevos cineastas. Eso mismo ocurrió en México en los años setenta donde emergería un impulso renovador, a raíz de la movilización ocurrida en 1968. Dentro del campo cinematográfico mexicano surgirían una serie de producciones independientes y marginales donde se uniría la noción de nuevos espectadores con la de nuevos cineastas, la tradición del cine clubismo y el ejercicio de intervención política que reformularía los cánones en el movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano, pero sin pertenecer necesariamente a él.

En 1972, dentro de los *Cuadernos de Cine* de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, se publicó una antología fundamental para los cineastas militantes mexicanos, llamada *Hacia un tercer cine*, compilada por Alberto Híjar. En la introducción, el teórico planteaba la necesidad de generar comunicación y lazos entre sectores desvinculados por las fuerzas políticas o en la negación de la realidad social cruda y amenazante. La contra-información era inminente para las estrategias revolucionarias de la lucha de liberación en el Tercer Mundo. Según Híjar:

La reforma agraria, las elecciones, el problema de la vivienda, las represiones, la política educativa, la distribución de los ingresos, son otros tantos hechos cotidianamente deformados. El Tercer Cine insiste en la necesidad de contrainformar y esto no sólo significa explicar la verdad actual sino la serie de deformaciones que ha recibido mediante el entendimiento de que comprensión y valoración de un hecho histórico son una y la misma cosa.²⁹⁷

Para comprender el cine mexicano y debatir su pertenencia a la renovación latinoamericana, es necesario entender una tensión que generó múltiples contradicciones para el desarrollo de la politización del cine; me refiero a la estatización fílmica o apertura

²⁹⁷ Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine*, p. 21.

cinematográfica y a la enajenación del discurso tercermundista, social y pretendidamente crítico que enarbó el estado mexicano encabezado por Luis Echeverría. La contradicción de este momento cinematográfico para el caso mexicano es sintetizado de forma brillante por el crítico Jorge Ayala Blanco, de la siguiente manera:

En el momento en el que el cine de todas partes del mundo, gracias a las técnicas del "directo" y a las filmaciones extra ligeras, empezaba a ganar la calle; en el momento en el que surgía un cine independiente... en el momento en que trataba de consolidarse un cine universitario a partir de la fundación del CUEC en 1963 y la proliferación de talleres de cine en varias universidades de provincia; en el momento en el que diversos tipos de cineastas se habían radicalizado y producían en formatos semi-profesionales un cine destinado al trabajo político con pequeños grupos de trabajadores; en ese momento a la industria estatizada del cine echeverrista no se le ocurría mejor objetivo que resucitar el cine de la época de oro.²⁹⁸

En efecto, como hace notar Jorge Ayala Blanco, el cine militante (marginado del movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano) surgía en México en la tensión de la renovación de los cines y en la lucha local contra una engañosa "apertura democrática de la industria filmica echeverrista".²⁹⁹ El cine militante surgió como producto de las revueltas del 68 y, al igual que las prácticas del cine militante en América Latina, se movilizó para retratar y encontrar los rostros oprimidos y las voces subalternas, fundamentándose en la palabra de los otros para enfrentar el poder estatal y las ficciones de país que se re-funcionalizaban en los medios de comunicación hegemónicos. Colectivos como la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Octubre con sus prácticas y con la marginalidad de sus producciones nos permiten ver las aristas de la renovación y la militancia en un país donde la idea de hegemónica de la revolución eclipsaba todos los debates políticos y aún más las protestas y voces de los grupos oprimidos.

²⁹⁸ Jorge Ayala Blanco "V. Un cine movilizado" en *La condición del cine mexicano*, p. 522.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 582

Fue así que algunos de los espectadores mexicanos del Nuevo Cine Latinoamericano se convirtieron en realizadores militantes, marginados por la diplomacia del celuloide encabezada desde Cuba. Israel Rodríguez ha investigado de forma exitosa las maniobras por las cuales esta diplomacia cinematográfica marginó al cine militante mexicano, específicamente en el encuentro de Pésaro en 1976, cuando se arrinconó la exhibición de la cinta de *Chihuahua, un pueblo en lucha* del Taller de Cine Octubre, mientras se ensalzaba la producción estatal mexicana. Se hizo el escándalo durante la rueda de prensa en la que:

un joven se levantó de entre el público con un ejemplar de la revista *Por qué* en la mano y preguntó a los presentes en qué parte de esas películas mexicanas se mostraba la realidad del país. Fue un escándalo. Las principales figuras del encuentro, sobre todo los representantes cubanos, increparon al muchacho y recriminaron públicamente su intento por desprestigiar el trabajo de sus compatriotas. Ese chico, que por aquel entonces estudiaba en Europa, era Alberto Ruy Sánchez. Lo acompañaba Trinidad Langarica, otra integrante del Taller de Cine Octubre. En privado, los representantes cubanos explicaron a los jóvenes una verdad que cayó como un balde de agua fría: el cine del Tercer Mundo no podía, por ningún motivo, entrar en un conflicto con la administración de Echeverría. No es ningún secreto que, en la crisis política que sufrió América Latina en la primera mitad de los setenta, el gobierno de Echeverría había sabido granjearse excelentes relaciones con los integrantes del Tercer Mundo.³⁰⁰

Empero el cine militante mexicano, marginado de los procesos cinematográficos latinoamericanos, también emprendió los ejercicios de contra-información y rescate de las voces populares negadas, en consonancia con las búsquedas fraguadas en la década de los años setenta en América Latina.³⁰¹

³⁰⁰ Israel Rodríguez, "El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta", Tesis para optar por el grado de Maestro en Historia, FFyL, UNAM.

³⁰¹ En esta investigación no se abordó el caso mexicano, para más información se recomienda revisar uno de los trabajos de pionero en el análisis de los colectivos militantes mexicanos realizado por Israel Rodríguez en su tesis de maestría "El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta", quien también se ocupa en el análisis cinematográfico de la imagen de los oprimidos construida

Los años 70, decadencia que es auge

Para algunos historiadores del cine como Santos Zunzunegui, "a mediados de los años 70 un enfermo se debatía en sus últimos estertores. Nos estamos refiriendo al cine militante".³⁰² En el mismo sentido Louis Malle declaraba en una entrevista:

Yo desconfío mucho de la eficacia del cine político para las masas. Creo que hay un contrasentido conceptual en eso. No creo en el arte de masas. Los únicos casos de filmes políticos eficaces son, curiosamente, los del periodo nacionalsocialista en Alemania [...] De los demás, ¿cuál?; *Potemkin*, *Octubre*, y otras películas soviéticas, pertenecen en rigor a otro género; la crónica, es decir la voz a posteriori, de un movimiento político o revolucionario triunfante. Como lo que se hace ahora en Cuba. Pero ahí está *La hora de los hornos*, que no se puede exhibir en Argentina, donde fue hecha y sólo es vista por grupos intelectuales con ideología definida, que ya no están en trance de toma de conciencia".³⁰³

A mediados de la década, al respecto de un análisis sobre la película mexicana: *Chihuahua un pueblo en lucha* el historiador y crítico de cine Jorge Ayala Blanco hablaba de que prácticamente "todos los brotes del cine militante latinoamericano de finales de los años 60', el llamado Tercer Cine, habían sido silenciados y perseguidos diezmados y dispersados ya sólo generaban desvirtuadas películas en el exilio", enumerando algunas cintas como la cinta *El león de siete cabezas* de Glauber Rocha (1970), *El enemigo principal* (1974), *Strip-tease* de Carlos Álvarez (1975), *Actas de Marusia* (1975) de Miguel Littín, *Llueve sobre Santiago* (1975) de Elvio Soto; las cuales, según Ayala, estaban destinadas para el mercado

por el Taller de Cine Octubre, analizando la cercanía y lejanía ideológica y fílmica del colectivo en el proceso de sus realizaciones.

³⁰² Santos Zunzunegui, "El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968", en Pérez Perucha, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*, p. 154.

³⁰³ Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine*, p. 7

europeo como "folclor tercermundista para implorar una compasión bien remunerada pero ignorada por sus destinatarios principales".³⁰⁴

En efecto, durante los años setenta la militancia fílmica desencadenada por el mayo francés y por la renovación cinematográfica comenzó a mostrarse en crisis. En un interesante texto titulado *La muerte del cine (film/revolución)* Gérard Lenne afirmaba que el año del 68 marco una tremenda ruptura social y cinematográfica no solo en Francia sino en muchas partes del mundo, la base había trastocado la misma ideología cuyos síntomas divergentes fueron "la radicalización y la normalización".³⁰⁵ Eso que se nombraba como la muerte de un enfermo o el fin de la cinematografías militantes, en realidad fue un momento de quiebre y ruptura que permitió una nueva emergencia de la imagen de los oprimidos.

Cabría cuestionar la noción que sostienen algunos autores de la época y algunos contemporáneos como Alfonso Gumucio, Jorge Ayala Blanco, Susana Velleggia, de que el movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano termina a mediados de los años setenta, por la violencia política, por la caducidad de sus objetivos o por la ausencia de producciones. En términos tendenciales la creación es casi continua con respecto a la década anterior, simplemente se desplazan los cineastas y los centros de producción de las obras. Chile y Argentina dejaron de ser los espacios de crítica visual y las producciones se disgregaron por Venezuela, Colombia, Perú, Cuba y México, por Francia, Holanda o Bélgica.

³⁰⁴ Jorge Ayala Blanco, "V. Un cine movilizado" en *La condición de cine mexicano*, p.542-543

³⁰⁵ Gérard Lenne, *La muerte del cine (film/revolución)*, p. 30.

La década de los años setenta será el gran momento de algunas de las obras más importantes del Nuevo Cine Latinoamericano. No es casual, por ejemplo que la producción y la edición de las tres partes que componen *La batalla de Chile* (1973-79): "La insurrección de la burguesía" (1975), "El golpe de estado" (1976) y "El poder popular" (1979), hayan sido realizadas a lo largo de la década. De la misma forma que toda la producción cinematográfica chilena se trasladará al exilio. También es en los años setenta cuando se da a conocer la gran producción de Marta Rodríguez y Jorge Silva quienes estrenan a inicios de la década *Planas, testimonios de un etnocidio* (1970), posteriormente realizan *Campesinos* (1975) y hacia el final de la década desarrollan una de las producciones más significativas titulada *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1976-1981). También en los años setenta Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau realizan primero con *El coraje del pueblo* (1971) y posteriormente con *El enemigo principal* (1973) y *Fuera de aquí* (1977), filmes que corresponden al periodo más radical del Grupo.

Fue en los años setenta cuando los colectivos del cine militante comenzaron a surgir con más fuerza. Tal fue el caso de la formación del colectivo Cine de la Base, en Argentina o el Taller de Cine Octubre en México. También fue el momento de una nueva oleada de revistas de algunos de estos colectivos, de críticos o de cineastas independientes como la revista mexicana *Octubre* o la revista boliviana *Film/historia*.

No se trataba de un final, sino de una fuerte crisis representacional, es decir un intenso cuestionamiento de los cineastas hacia su práctica, sus conceptos previamente utilizados y sobre todo su relación con los sujetos a los que se quería encuadrar. Uno de los debates centrales del cine militante a nivel mundial era la difusión, "cuanto más

avanzada era la deconstrucción a que un film se entregaba, mayor era su alejamiento de lo que se denominaba las “amplias masas”.³⁰⁶ El tema de la recepción fuera uno de los problemas que más ocupaba a los cineastas políticos y militantes que descubrieron que sus mensajes no estaban llegando de la manera que ellos querían, si es que estos lograban llegar, a sus receptores principales.

Es por eso que en los años setenta inició una maniobra por parte de los cineastas políticos, que Alberto Híjar, refiriéndose a la extracción burguesa de los cineastas del llamado Tercer Cine, consignó de la siguiente forma: “si el cineasta es consecuente, deja de manejar los mitos de que el cine es un arma y el acto intelectual es por sí mismo revolucionario por creativo. Pasa entonces a su etapa de reeducación o, más bien, de contra educación; busca el contacto con las masas en concreto y ya no como abstracción”.³⁰⁷ Esta operación de contra-educación de los propios cineastas fue un elemento que marcó muchas de las producciones. Desde la intención de que la cámara fuera un protagonista más de los acontecimientos, como el caso del Grupo Ukamau con la filmación de *El coraje del pueblo*; pasando por las múltiples experimentaciones de estetización testimonial de Jorge Silva y Marta Rodríguez, o la cristalización de obras que buscaban captar el mundo obrero y desde dentro como la cinta *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer. Al respecto de esta obra Fernando Birri reflexionaba lo siguiente:

³⁰⁶ “El que durante un cierto tiempo se tratase de buscar un ejemplo en el cine chino como modelo de cine a difundir entre ciertos grupos militantes, no pudo ocultar a mediano plazo el que, más allá de los slogans del maoísmo – “que cine flores se abran” – la pretendida ruptura con el naturalismo y el formalismo burgués, terminaba desembocando en “nuevas formas de realismo” edificadas en torno al concepto de héroe positivo y que reescribían, con distinta parafernalia, la búsqueda del “personaje popular” que había estado en el centro del tan denostado “realismo socialista” en Santos Zunzunegui, “El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, p. 155.

³⁰⁷ Alberto Híjar, “Los problemas”, en *Hacia un tercer cine*, p. 12.

Pero esa tarde Raymundo me dijo: "mirá, Fernando: creo que en ese sentido nos hemos equivocado porque hubiéramos tenido que empezar por el final". [Refiriéndose a la recepción] Creo que este es su gran aporte, aparentemente práctico, pero que implica una apreciación teórica del trabajo: **el final era el público**. Pero el público, no entendido como destinatario ideal de la película –eso ya lo pensábamos todos-, sino el público como posibilidad real desde la génesis del proyecto.

Nosotros pensábamos en el público desde el campo, y él, desde el contracampo: dio vuelta al telescopio. Se puso en el lugar del receptor desde el momento en que empezó a plantear su película, colocó al espectador en el comienzo mismo del proceso de realización de sus films.³⁰⁸

El propio Raymundo Gleyzer identificó el problema de la siguiente manera: dentro de su percepción el Nuevo Cine Latinoamericano estaba muy cerca del cine revolucionario, pero para él los resultados habían sido negativos, porque los autores nunca se planteaban a quién destinaban sus producciones, el problema residía en "cómo llegar a la base y no sólo en términos teóricos, [...] sino el método concreto, la práctica que lo permita. De teoría podríamos hablar aquí varios días, el problema es cómo llegar a un hombre concreto ese que se está jugando el pellejo, que se está jodiendo la vida trabajando en la fábrica y que tiene el derecho a que por lo menos le aportemos un mensaje".³⁰⁹ Gleyzer fue muy crítico con respecto a la actitud paternalista que los cineastas tenían: "o los obreros son todos buenos, o todos malos, o no entendemos a los obreros, o hablamos en nombre de ellos cuando nadie nos pide que lo hagamos. Es decir, hay una desvinculación al respecto a la lucha que libra el pueblo y este es un error estratégico".³¹⁰ Durante todos los años setenta hubo innumerables puntos de quiebre que permitieron acercamientos inusuales y creativos al *pueblo*, y construcción de imágenes múltiples donde irrumpió con más fuerza la imagen de los oprimidos.

³⁰⁸ "Testimonio de Fernando Birri sobre la película *Los traidores* en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El cine quemado*, Raymundo Gleyzer, p.122

³⁰⁹ "Testimonio de Raymundo Gleyzer en *Pésaro, 1973*" en *Op. Cit.*, p.123

³¹⁰ *Ibidem*, p.124

Esta crisis-ruptura estuvo relacionada también con el momento de exacerbación de la violencia política en América Latina y *la voz de los otros* operó como un dispositivo de denuncia ante la violencia. Sin embargo, la encrucijada planteada por Raymundo Gleyzer en el festival de Pésaro en 1973 fue casi insalvable, pues en la producción del cine político y en las imágenes del pueblo existió una contradicción entre la voz de los otros y la exacerbación de un lenguaje ortodoxo, tanto político como cinematográfico.

Como destello, encontramos ciertos momentos en los que las propuestas filmicas logran agudizar la mirada y los oídos ante esas voces, encuadrarlas desde otros ángulos, haciendo que sobreviviera la voz polifónica que se encontraba en los límites de la violencia. Junto a los destellos convivieron imágenes que hegemonizaron esa voz, ortodoxias sobre lo popular y *ficciones dominantes* que volvieron a hablar con su lenguaje hegemónico y a inscribir lo marginal dentro de las retóricas dominantes y celebratorias.

La estetización de la política y la politización del cine: contra las ficciones estatales está la voz de los otros

Para Walter Benjamin, “todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto, ese punto es la guerra”.³¹¹ Interesante cercanía con este planteamiento la de Solanas y Getino, en *La Hora de los hornos*, para quienes era evidente que América Latina era un continente en guerra, planteamiento que quedó plasmado en su filme, desde la introducción a la primera parte donde se caracterizaba la violencia cotidiana del continente enmarcado en frases sobre la liberación de algunos intelectuales latinoamericanos, mientras que la voz en *off* después de un recorrido visual abrupto y

³¹¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, p. 96.

confrontador nos decía: "América Latina es un continente en guerra, guerra de liberación, guerra de opresión".

Este filme salió a la luz en un periodo donde se cuestionó y se tambaleó la dictadura de Onganía, sin embargo, la violencia estatal en la Argentina un lustro después tomaría formas inéditas, que ni ellos mismo imaginarían. En el proceso dictatorial, los estados latinoamericanos comenzaron a implantar un ejercicio de la violencia que excedería "su límite en el tiempo", en palabras del escritor Rodolfo Walsh:

De este modo han despojado ustedes a la tortura de su límite en el tiempo... La falta de límite en el tiempo ha sido complementada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. *Rodolfo Walsh*



Las AAA son las tres armas, Grupo cine de la Base, 1977, Argentina. (Argumento basado en la

El ejercicio de las prácticas represivas no podía ser representado, ni mucho menos, aceptado por los estados que asumieron una estetización de la política, para encubrir sus prácticas. Ricardo Piglia lo sintetizó de la siguiente manera: “El estado no puede funcionar solo por la pura coerción, necesita fuerzas ficticias, necesita construir un consenso, necesita construir historias”.³¹² Los estados latinoamericanos construyeron historias y ficciones para ocultar sus ejercicios de violencia.

Frente a las narraciones del poder, sus ficciones y manipulación de la historia, las cinematografías militantes construyeron imágenes que enfrentaron los distintos tipos de narración estatal. Desde la militancia se intentó construir relatos alternativos para confrontar esos relatos del estado. Fue en ese sentido que cobró capital importancia el proceso de contra-información que desenmascaró los relatos oficiales.

En ese periodo existió una necesidad de generar comunicación y lazos entre sectores desvinculados por las fuerzas políticas o por la negación de la realidad social cruda y amenazante. Ese fue uno de los primeros objetivos del cine político latinoamericano en sus vertientes militante y/o documental. El tema de la contra-información fue también parte de las estrategias revolucionarias de las luchas de liberación del Tercer Mundo. Esta idea la apuntala el Grupo cine-liberación que afirmaba en 1968:

A diferencia de las grandes naciones, en nuestros países la información no existe. Vegeta una seudoinformación que el neocolonialismo maneja hábilmente para ocultar a los pueblos su propia realidad y negar así su existencia. Provocar información,

³¹² Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, p. 22.

desatar testimonios que hagan al descubrimiento de nuestra realidad, asume objetivamente en Latinoamérica una importancia revolucionaria.³¹³

Una muestra de dicho ejercicio, casi una década después, fue la filmación de la *Carta abierta a la junta militar argentina* (1977) que Rodolfo Walsh escribió antes de ser asesinado. El Grupo Cine de la Base reelaboró esa denuncia en imágenes, cuando también había sido desaparecido uno de sus integrantes más importantes: Raymundo Gleyzer, el 27 de mayo de 1976. *Las AAA son las tres armas*, se realizó en 1977 en Perú, donde integrantes del grupo se encontraban exiliados. Aunque el cortometraje no tiene créditos sabemos que en su realización estuvo Jorge Denti, Nerio Barberis y Walter Tournier. El filme fue realizado cuando la dictadura militar emprendía uno de los procesos más importantes de estetización de la política al realizar el mundial de fútbol en 1978, para lo que se realizó una campaña mundial de denuncia de las atrocidades que estaban ocurriendo en Argentina.

Desde que Raymundo Gleyzer había formado el Grupo Cine de la Base en septiembre de 1973 su objetivo era:

producir películas para intervenir concretamente en el terreno de las relaciones políticas del proceso argentino con un cine que se definía como clasista y militante. La producción consistía en documentar las luchas populares que se desarrollaban en fábricas, barrios, villas, sindicatos, organizaciones políticas y estudiantiles, haciendo con esto un canal propio de información (entrevista a Jorge Denti).³¹⁴

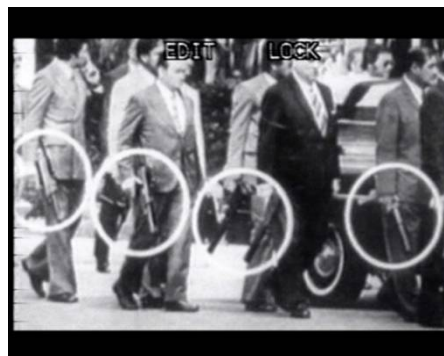
A lo largo de su corta historia el Grupo buscó a toda costa la construcción de contrainformación, "informar lo que no informaba el sistema [por] la mordaza que había sobre los medios de comunicación". Por ello según Jorge Denti "la carta abierta era el

³¹³"Informe por el grupo Cine-Liberación", publicado en México por la revista *Cine Club*, octubre, 1970, año 1, número 1, México. Transcrito en Alberto Híjar, *Op. Cit.*, p. 91.

³¹⁴ Natalia Taccetta, Dictadura y representación. *Las AAA son las tres armas* del Cine de la Base en aventuras de la comunicación y la cultura, No. 2, p. 2.

mejor testimonio que había a un año sobre el gobierno militar sobre lo que estaba haciendo el gobierno argentino con el pueblo”.³¹⁵

El cuerpo de los “subversivos” fue el lugar central de la violencia ejercida por las dictaduras, en especial la argentina, “no solo por la ejecución sistemática de la tortura en individuos específicos, sino también por la construcción y promoción de un tipo de corporalidad susceptible de disciplinarse”.³¹⁶ De la misma forma, en el cortometraje *Las triple AAA* el cuerpo quedó plasmado como elemento central de la denuncia, utilizando la misma violencia para confrontar y movilizar a los espectadores.



³¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

³¹⁶ Daniel Inclán, “Los gestos del terror”, p. 16.



En la década de los años la apuesta fue desenmascarar las ficciones estatales y su estetización política, mediante la politización del cine, con la denuncia de las atrocidades y mediante el retrato de los sujetos de la movilización. La principal estrategia del cine militante fue desenterrar, sacar del anonimato las pequeñas historias silenciadas, los relatos de la resistencia que se encontraban en lo popular. Este ejercicio se efectuó en dos sentidos, un doble movimiento básico que desenmascaró los relatos encubridores y la estetización de la política; y que al tiempo rescató la voz de los testigos y los protagonistas, mediante la politización del cine.

Conocimiento y verdad en la voz de los otros: hacía una epistemología visual y militante

No solo en el sur de América se evidenciaban los ejercicios de ficcionalización emprendidos desde el poder. No tenía que haber una dictadura militar para desplegar la violencia de la forma que fue ejercida en toda América Latina durante la década de los años setenta. En su análisis sobre el cine político en México, dentro del libro *La condición*

del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco refería que hubo un surgimiento de cine testimonial en México, “contra el país-ficción” y a propósito de ese fenómeno, apuntaba:

ensayos políticos quedaron inscritos en el celuloide, traslaciones del lenguaje de la investigación científica al lenguaje fílmico, testimonios de enorme impacto visual y conceptual, denuncias apoyadas en la irrefutable evidencia de las imágenes, indagaciones en acto sobre las condiciones de la pobreza y la sobre explotación predominante en el campo mexicano durante el periodo de mayor impulso a la modernización capitalista de sus formas de producción.³¹⁷

En esta cita de Ayala Blanco se puede sintetizar una parte del proceso que se emprendió en el cine latinoamericano durante los años setenta, vinculado a un poderoso giro testimonial aunque se estaba refiriendo específicamente al ciclo de películas que realizó la SEP, en convenio con la sección francófona de L'Office National du Film de Canadá de la que resultaron las cintas *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (Paul Leduc, 1976), *Jornaleros* (Eduardo Maldonado 1977) y *Santa Gertrudis, la primera pregunta sobre la felicidad* (Gilles Groulx, 1976-1978).

Es necesario emprender el análisis sobre el testimonio en el cine y el ciclo que inicia en los años setenta con su respectiva especificidad. La emergencia de la voz testimonial en el cine latinoamericano inicia a la par de la renovación cinematográfica y toma matices propios que permiten, en palabras de Jameson, “un nuevo tipo de estética política”, que resuelve de una forma más equilibrada la relación con respecto al *acto de habla* de los otros. Para Jameson el cine latinoamericano resolvió dichas tensiones mediante una *técnica cultural*.³¹⁸ Los procesos testimoniales de estos años tuvieron que

³¹⁷ Jorge Ayala Blanco, “V. Un cine movillizado” en *La condición del cine mexicano*, p. 550-51

³¹⁸ Fredric Jameson, “El caso del testimonio en el Tercer Mundo” en John Beverley y Hugo Achúgar, *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, p. 136.

ver con la utilización de técnicas hegemónicas o dominantes en favor de los grupos subalternos.

El análisis sobre la literatura testimonial conformó un intenso escenario de debate dentro de los análisis literarios por más de dos décadas y se complejizó conforme se desgastaba el paradigma revolucionario y se iniciaba una crítica a la izquierda. Recordemos que el punto álgido de este debate se encontró en el testimonio de Rigoberta Menchú, que fue denostado y defendido en un momento donde la noción de lucha armada era totalmente despreciada, donde la izquierda cargaba una imagen de la derrota y donde el neoliberalismo cultural dominaba las ciencias sociales de la región. El anclaje del testimonio al orden escritural ha impedido reflexionar sobre las formas testimoniales en otros ámbitos culturales.

La segunda mitad del siglo XX fue un momento productivo para la emergencia de esas voces otras en distintos registros culturales, fue el momento de la historia oral y de sus reflexiones y críticas a la historiografía tradicional, fue el momento de la antropología de la pobreza que el estadounidense Oscar Lewis emprendió con un grupo de familias en la ciudad de México (1959).

Las experimentaciones estéticas sobre la voz de los otros ya se habían realizado desde las mezclas entre antropología y literatura, como el ejercicio del antropólogo mexicano Ricardo Pozas en el texto de *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (1948). Sin embargo, sería en el giro del 68 donde inició una nota crítica a las formas de estetización

de la voz, a través de la militancia política y de la defensa de un proyecto común con esos sectores con los que se había experimentado estéticamente.

En los años setenta se redefinió y practicó la literatura testimonial en toda América Latina. A la par se desarrolló un nuevo ciclo testimonial en el cine latinoamericano, que modificó sus formas y contenidos en los últimos años de la década de los sesentas. La literatura testimonial de los años sesenta es muy distinta a la que comienza a practicarse durante toda la década de los años setenta, lo que tiene que ver también con la antes mencionada exacerbación de la violencia y con una apuesta militante en el ejercicio escritural.

No es lo mismo el testimonio en *Biografía de un cimarrón* (1966) novela testimonial que se considera inaugural del género, que los testimonios premiados en los años setenta como *Huillca: habla un campesino peruano* (1974) de y sobre Saturnino Huillca o *Si me permiten hablar* (1976-78) de Domitila Barrios de Chungara. La gran diferencia entre estos dos tipos de testimonio se encuentra en la utilización de la ficción. Mientras que el testimonio de Esteban Montejo se inscribe en un formato híbrido entre el documento y la ficción, con un fin pedagógico y de reivindicaciones identitarias en términos históricos, los testimonios escritos durante los años setenta intentaron alejarse de las retóricas ficcionales, tratando de dotar de cierta objetividad a la palabra del testimoniante con fines específicamente de denuncia. De la misma forma, también hubo una transformación perceptible en las obras que se acercaron a la vida y palabra de los sectores populares durante los años sesenta en el cine latinoamericano, con respecto a la forma de plasmar las voces que testimonian para el cine de los años setenta.

La voz de los otros en el cine latinoamericano sesentista estuvo inscrita en dos formatos básicos, uno fue la forma documental para explicar un contexto de dominación más amplio, y el otro tiene que ver con la ficcionalización, llevando a la pantalla historias que generalmente aparecen en la prensa. El primer caso es muy claro desde los documentales como *Tire dié* (1958) que recoge la experiencia de los habitantes de las barreadas de Santa Fe, hasta el testimonio de los obreros, campesinos o indígenas en *La hora de los hornos* (1968). El segundo ejemplo tiene que ver con todas las formas de apropiación neorrealista de la vida popular en los ejercicios emprendidos dentro de cortometrajes como *El mégano* (1955), interpretado por los propios trabajadores cubanos o la obra de Aldo Francia *Valparaíso mi amor* (1969), basada en "hechos reales" e inspirada en las obras clásicas del neorrealismo italiano sobre la vida de unos niños pobres en el puerto de Valparaíso.

La experimentación estética con la realidad periodística y la puesta en escena de los oprimidos la encontramos, de forma muy desarrollada, en *El chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littín, sobre la historia del asesino José Valenzuela aparecida en los diarios chilenos en 1960 y reinterpretada cinematográficamente al final de la década. También Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau basaron una de sus más importantes películas, *Yawar Mallku* (1969) en una nota periodística que fue utilizada con la intención de documentar y ficcionalizar los procesos de desindianización biológica y cultural en Bolivia, donde el más desgarrador ejemplo se sintetizó en la acción de esterilización forzada que los Cuerpos de Paz realizaron en el altiplano boliviano sobre las mujeres indígenas.

Quizá la obra de Sanjinés y el Grupo Ukamau sea paradigmática para entender la función social del cine y sus desplazamientos hacia las disputas políticas. Después del estreno de la cinta *Yawar Mallku* los Cuerpos de Paz fueron expulsados de Bolivia y la obra de Sanjinés y el Grupo Ukamau experimentó una transición política y cinematográfica, que transformó las formas de hacer cine del Grupo y que posteriormente sería adoptada por muchos de los cineastas de Latinoamérica en los años setenta. Esa transición estaría basada en hacer *un cine junto al pueblo*, una cierta renuncia a ficcionalizar los hechos y a utilizar el cine para denunciar, algunas veces mediante el uso de la ficción y siempre desde la experimentación estética. Ese es el caso paradigmático del salto que dio el Grupo Ukamau de la realización de *Yawar Mallku* a la filmación de *El coraje del pueblo* (sin dejar de observar los aprendizajes obtenidos en el rodaje de la película *Los caminos de la muerte*). Eso marcaría la ruta que eligieron durante los años setenta de testimoniar luchas y voces, en una tensión constante entre lo documental y lo ficcional; muestra de ello pueden ser las cintas *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer o el filme *Operación masacre* (1972) de Jorge Cedrón.

Marta Rodríguez y Jorge Silva, desde sus primeras producciones, también abordaron la voz de los otros y la denuncia de la explotación o de la violencia mediante brillantes juegos de experimentación estética. Una de las películas que en su factura misma marca esta transición de la denuncia que se lleva hacia la voz de los otros es la cinta *Chircales* (1966-1972), donde mediante un análisis marxista, expone imágenes de la explotación de los trabajadores del ladrillo, junto a su testimonio cotidiano y al retrato de las formas de vida. En esta cinta, que transita de las formas sesentistas a la denuncia de los

años setenta, vemos algunos indicios, primero de lo popular como potencia de lo nacional y segundo, cómo desde el cine se puede hacer teoría social y política. *Chircales* es un poderoso documento que logra hablar de los sujetos a los que se retrata y también de las perspectivas políticas de sus realizadores, mediante un brillante manejo de la estética cinematográfica.

En los años setenta, junto a la elaboración testimonial cinematográfica, también se fue abandonando poco a poco el empleo de argumentos ficcionales en su totalidad y, de alguna manera, se generaron una suerte de híbridos documentales que serían una marca de la época. La emergencia testimonial en la década de los años setenta, a nuestro entender, tiene una correlación con el surgimiento de nuevas formas de acercarse a la realidad desde la estética, pero también desde ejercicios políticos completamente exacerbados.

En los años sesenta hubo una copiosa elaboración textual sobre la lucha política y la organización, sobre todo, de la lucha armada. Pero esta producción también estuvo acompañada de una creación reflexiva e íntima que tenía que ver con la memoria *heroica* de la lucha y con la "tarea de narrarla". Uno de los textos paradigmáticos sería *Pasajes de la Guerra Revolucionaria* de Ernesto Che Guevara que comprendería, varios artículos y que se compilaría, por primera vez, en forma de libro en 1963, en dicho texto el Che manifestó:

estábamos pensando en cómo hacer una historia de nuestra Revolución que englobara todos sus múltiples aspectos y facetas; muchas veces los jefes de la misma manifestaron —privada o públicamente— sus deseos de hacer esta historia, pero los trabajos son múltiples, van pasando los años y el recuerdo de la lucha insurreccional se va disolviendo en el pasado sin que se fijen claramente los hechos que ya pertenecen, incluso, a la historia de América. Por ello, iniciamos una

serie de recuerdos personales de los ataques, escaramuzas, combates, y batallas en que intervinimos. No es nuestro propósito hacer solamente esta historia fragmentaria a través de remembranzas y algunas anotaciones; todo lo contrario, aspiramos a que se desarrolle el tema por cada uno de los que lo han vivido.³¹⁹

Estas formas de narración política se hicieron exponenciales en los años setenta, junto a los géneros testimoniales en la literatura y en el cine, configurando nuevas formas de construcción de conocimiento. Este conocimiento podría nombrarse *epistemología militante*, derivada de la práctica política, que sería una constante en las diversas renovaciones y en las formas explicativas de los nuevos cines latinoamericanos y tomaría un lugar preponderante en los años setenta.

En muchos de los cineastas de la época, como Sanjinés, Patricio Guzmán, Gleyzer o Rodríguez y Silva hubo un anclaje teórico en su producción visual vinculado al marxismo. No es casual que muchas de sus perspectivas teóricas plasmadas en textos, manifiestos o, incluso, dentro de las mismas películas remitan a sus bases teóricas fundamentadas en la dialéctica, en la lucha de clases o en *El capital*.

Sin duda, la base de su cine-política tenía un anclaje en las clásicas *Tesis sobre Feuerbach*, es por eso que insistieron más que en la teoría en una *práctica* que concebían revolucionaria y al asomarse a la realidad y tratar de entenderla, estaba de alguna forma presente la XI Tesis donde Marx explicaba que: "más que *interpretar* de diversos modos el mundo", de lo que se trataba era de *transformarlo*. El marxismo fue un modo de comprender que imperó en la práctica política de la Latinoamérica de los años setenta y de la que se empaparon los nuevos cineastas, por ello no solo la captación de la realidad

³¹⁹ Ernesto Che Guevara, "Prólogo" en *Pasajes de la Guerra Revolucionaria* consultado en <http://www.marxists.org/espanol/guevara/escritos/op/libros/pasajes/01.htm>

sino su transformación fue una constante y derivaría en lo que llamamos *cines de intervención*.

El tema de la verdad y el realismo

Los problemas sobre la verdad y el realismo fueron fundamentales para comprender los ciclos testimoniales, tanto en la literatura como en el cine latinoamericano, reivindicando esa apropiación ética que era herencia del neorrealismo, basada en la “revolución de la verdad” que se había planteado décadas atrás.³²⁰ Para los cineastas militantes de los años setenta “la verdad es un relato que otro cuenta”, convirtiéndose en un horizonte político y en un objeto de sus luchas, de la misma forma como lo teorizó Piglia para la literatura política.³²¹ Al agudizarse la violencia y los autoritarismos estatales, el cine militante, la mayor parte de las veces, cedió paso a la denuncia, dejando atrás el manejo artístico de la técnica, al quedarse sólo con el retrato del horror. La verdad de la memoria se opuso a “la gramática del habla autoritaria” que conjugaba “los verbos en un presente despersonalizado que tiende a borrar el pasado y la historia”.³²²

En los últimos años de la década del sesenta y durante toda la década de los años setenta se efectuaron múltiples reactualizaciones de la noción de realismo en América Latina y en el mundo, que involucraban debates anteriores, formas estéticas previas y mezclas inusitadas. Las formas neorrealistas fueron, como se ha visto anteriormente, influencia textual y ética, como “un conjunto de técnicas y valores estéticos” que incluían

³²⁰ Susana Velleggia, *La máquina de la mirada*, p.90.

³²¹ Ricardo Piglia, *Op. Cit.*, p. 30

³²² Ricardo Piglia, *Op. Cit.*, p. 38

dentro de sí formas políticas y formas de relacionarse con *lo popular* y con la construcción de un cierto tipo de verdad narrativa y cinematográfica.³²³ Las múltiples técnicas estéticas del neorrealismo se combinaron, en muchos de los cines latinoamericanos de los años setenta, con una relectura y reapropiación de las nociones de verdad. En el fondo, las reflexiones sobre la verdad tenían una relación intrínseca con las lecturas brechtianas del problema. Esta perspectiva era generalizada también en Europa, recordemos que *Cahiers du Cinéma* dedicó su número 114, de diciembre de 1960, a Bertolt Brecht.³²⁴

Lo que estaba en el centro del debate desde los años sesenta era la controversia entre el realismo y el modernismo, según Fedric Jameson “la originalidad del concepto del realismo sin embargo, reside en su reivindicación de un estatus cognitivo a la par que estético”, para este autor “el ideal del realismo presupone una forma estética que no obstante reclama una relación vinculante con lo real mismo, es decir con aquellas esferas de conocimiento y praxis que tradicionalmente habían sido diferenciadas de la esfera de lo estético”.³²⁵ Esos sentidos del realismo están presentes constantemente en el cine político de los años setenta donde el estatus cognitivo y estético se ponían en juego constantemente. La cinta donde esta noción de realismo se expone en toda su complejidad como estética y como forma de conocimiento es en *Nuestra voz de tierra*, donde observamos una compleja aproximación al mundo indígena y campesino, por

³²³ Fedric Jameson, “El caso del testimonio en el Tercer Mundo” En Beverley, John y Hugo Achúgar, *La voz del otro. Testimonio subalternidad y verdad narrativa*, p.135.

³²⁴ Manuel Vidal Estévez, “Levantad espectadores la persiana maestra”, PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Ediciones Textos Filmoteca, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, s/f, 1988?, p. 69

³²⁵ Fedric Jameson, “El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir” en *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, número 7, p. 191.

medio de la experimentación sobre el mito y la memoria popular, así como en las condiciones de explotación y de violencia en la que vivían los campesinos colombianos del Valle del Cauca de los años sesenta, setenta y ochenta.

Las influencias de Brecht sobre los nuevos cines latinoamericanos se han planteado básicamente en la noción de confrontación y extrañamiento de los espectadores, pero bajo el desarrollo de la argumentación que se ha sostenido hasta el momento esta influencia se encuentra básicamente en una relación cognitiva con la realidad ya que

en la estética brechtiana en efecto, la idea de realismo no es una categoría puramente artística y formal, sino que más bien gobierna la relación de la obra de arte con la realidad misma, caracterizando una determinada postura ante ella. El espíritu del realismo designa una actitud activa, curiosa, experimental, subversiva, -en una palabra científica- hacia las instituciones sociales y el mundo material.³²⁶

Para Jameson “la obra de arte ‘realista’ es aquella en la que las actitudes ‘realista’ y experimental son puestas a prueba, no solo entre sus personajes y sus realidades ficticias, sino además entre el público y la obra misma y –no menos importante- entre el escritor y sus propios materiales y técnicas”.³²⁷ En el fondo, lo que la estética brechtiana pone en cuestión son las categorías representacionales de la mimesis tradicional y de la objetividad positivista en términos científicos. Finalmente la concepción brechtiana del realismo se completa cuando el autor tiene la capacidad y la posibilidad de relacionarse con el pueblo.

En el cine latinoamericano, si se estudia con detenimiento el proceso de militancia fílmica, se puede reconocer un momento de acercamiento cognitivo a la realidad por medio de las cámaras en un afán de entender esa realidad, pero también de

³²⁶ *Ibidem*, p. 195.

³²⁷ *Ibidem*

transformarla; hecho que las ciencias sociales tradicionales y las antropologías positivistas negaban rotundamente, por esos años en un afán de "objetividad científica".

La *epistemología militante* tenía como una de sus principales desembocaduras y canales de elaboración la cinematografía y la utilización de las propias cámaras para comprender la realidad, así como su correlato en el cine de intervención para transformarla. Como en otros ámbitos sociales, donde también se construyeron epistemologías militantes, en la década de los años setenta el testimonio y la propia voz de los otros fueron el lugar por excelencia del conocimiento y para acercarse a *la verdad*. El testimonio fue, en palabras de Jameson, una "técnica cultural de la época", la forma común con la que se nombró esa técnica de la palabra, que estuvo intrínsecamente vinculada con un *arte de la memoria*, de la voz y la imagen de los otros.³²⁸

Uno de los problemas del testimonio que ha eclipsado toda la discusión, en términos literarios, tiene que ver con la *representación* y el tema de quién la genera. En términos escriturales es más evidente la brecha de quien escribe, intelectual que proviene eminentemente de un mundo letrado y quién es descrito, que generalmente proviene del mundo popular; de ahí que se cuestione si la escritura testimonial puede captar ese mundo popular. Este problema también aparece en términos cinematográficos, pero la brecha no es tan evidente, por las cualidades miméticas socialmente aceptadas del cine. Pensar este problema en términos cinematográficos permite despejar algunas cuestiones, no se trata de que "realmente" se pueda capturar el mundo popular ya que el testimonio tiene que ver con el manejo de una técnica colaborativa, tanto en términos escriturales,

³²⁸ John Beverly y Hugo Achúgar, *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. p.13

como en términos cinematográficos. En todo caso el problema sería si la producción logra o no ser realmente colaborativa y eso tiene que ver con sus posibilidades éticas y estéticas, pero también con su aceptación entre la recepción y no solo eso, el principal problema de las técnicas colaborativas es la construcción de nuevos receptores.

Cinematográficamente, en los años setenta el tema del testimonio se desplazó en dos momentos de producción, uno que tuvo que ver con la memoria a largo plazo y la elaboración de esa memoria frente a la historia y un segundo momento que estuvo en la recuperación de la experiencia, generalmente de la lucha o de la represión.

Hubieron obras que se construyeron en base a la memoria popular, tal es el caso de la producción del Grupo Ukamau y la recuperación de la memoria en cintas como *El coraje del pueblo* o *El enemigo principal*; por otro lado, también en los años setenta, el tema de la voz se utilizó para enunciar formas de vida que estaban al límite como la experiencia de los trabajadores marginados, tal es el caso de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* de Gerardo Vallejo.

El rescate de la experiencia de la lucha también quedó plasmado desde la epistemología militante en *La batalla de Chile* donde Patricio Guzmán recogió la experiencia y explicó el proceso del golpe de estado, evidenciando esa "inesperada facultad del cine directo [de]: registrar las sincronías entre la realidad y la palabra".³²⁹ Finalmente uno de los ejercicios cinematográficos donde mejor se combinó la crítica

³²⁹ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, p. 45.

histórica y la reelaboración de la memoria por medio de la experiencia fue en el documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva *Nuestra voz de tierra. Memoria y futuro*.

Los dispositivos de la voz en la obra del Grupo Ukamau

A partir de 1964 se volvió a imponer en Bolivia un régimen militar, lo cual tuvo múltiples repercusiones políticas y estéticas. El giro conservador del nacionalismo revolucionario, emanado de la revolución de 1952, fortaleció la verticalidad, y el autoritarismo, generando una suerte de encierro comunicativo que se exacerbaría al máximo con el golpe de estado de Hugo Banzer en 1971. Esa clausura comunicativa de la sociedad Boliviana volvió necesaria la búsqueda de nuevos medios comunicativos. Las obras que realizó el Grupo Ukamau en esos años sirvieron “para la reconstrucción y teorización de la sociedad boliviana”, y para denunciar “las formas coloniales de dominación”.³³⁰ La oralidad fue determinante para superar las clausuras y los límites impuestos por el autoritarismo que mediante una cortina de humo distorsionaba la realidad política y social. El espacio de la palabra “estaría mucho más cerca de lo objetivo y concreto que la ‘escritura’, sobre todo cuando se tiene en cuenta las necesidades dialógicas capaces de conformar nuevas intersubjetividades en un horizonte fuertemente determinado por la verticalidad y el monólogo del Estado del 52”.³³¹ La obra cinematográfica del Grupo Ukamau logró una renovación de los canales de comunicación social mediante un fino

³³⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, p.6.

³³¹ Luis H. Antezana, “Prólogo” en SANJINÉS, Javier, *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* (La Paz: Bolivia: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales/Fundación Banco Hipotecario Nacional, 1992) 15.

ejercicio de escucha y reactualización cinematográfica de la palabra negada a los grupos subalternos.

El tema de *la voz de los otros* ha sido un eje articulador de toda la obra del Grupo Ukamau y ancló sus raíces en la búsqueda de alternativas ante la frustración revolucionaria. La mejor estrategia para enunciar la crítica se encontró en la voz negada de los actores sociales que emprendieron una intensa movilización, como lo habían hecho durante siglos, así como una crítica al estado republicano y a sus instituciones. Fue así que se desarrolló una estética reflexiva, que en sus búsquedas se encontró con la oralidad indígena y popular, como “una forma estética de oponerse a la dominación ideológica y de apartarse creativamente de la manipulación ejercitada por las elites en el poder”.³³² Esa exploración estética de la voz de los otros se interrelacionó con la indagación sobre la comunicabilidad con el pueblo. Estas nociones fueron teorizadas y estructuradas por el Grupo Ukamau bajo “una concepción dialéctica de las relaciones obra-pueblo”, intentando no reproducir “los vicios de la verticalidad y del paternalismo” en los que habían caído las estéticas indigenistas.

El trabajo con la realidad los enfrentó con el concepto de verdad y con la propia noción de historia. Para Ukamau era “indispensable trabajar con la realidad y la verdad, manipulando la historia viva, cotidiana, era indispensable por eso mismo encontrar formas capaces de no desvirtuar ni traicionar ideológicamente los contenidos”.³³³ El

³³² Javier Sanjinés, *Literatura contemporánea*, 35.

³³³ “Como ocurría en *Yawar Mallku*, que tratando sobre hechos históricos se valía de formas propias del cine de ficción, sin poder probar documentalmente, por su limitación formal, su propia verdad” En Burton, “Jorge Sanjinés”, *Cine y cambio social*, p. 81.

enfrentamiento con las formas clásicas del cine de ficción, frente a la noción de documentación y la búsqueda de la verdad, llevó a la experimentación estética con la voz de los otros, como ocurriría primero con el rodaje de *Los caminos de la muerte* (película que no saldría a la luz) y, posteriormente, con la cinta *El coraje del pueblo* (1971).

El coraje era un proyecto ambicioso, incluía color, masas, sonido directo, historia, había que encontrar fuentes de financiamiento más poderosas para hacerlo posible. Ahí entró en juego la radiotelevisión italiana, con el financiamiento. Sin embargo, los de la RAI, en el proyecto del Grupo Ukamau, "más que revolución veían etnografía, más que la lucha liberadora y militancia veían un estudio más o menos degradantemente zoológico y racista de una comunidad atrasada y lejana".³³⁴

Paradójicamente, lo que buscaba el Grupo Ukamau era lograr un cine revolucionario que se convirtiera en *arma política* para coadyuvar a la liberación de los pueblos. Para lograrlo desarrollaron toda una serie de experimentaciones con la filmación y la producción de las películas. Para el caso de *El coraje*, que es un documental que se desplaza hacia la ficción, se empleó un método reconstructivo basado en un ejercicio dialéctico de documentación de las masacres mineras que ocurrieron a lo largo de la historia de Bolivia.

El grupo intentó una forma de documentación alternativa que "era a su vez respaldada por la intervención presente y viva de los propios protagonistas y testigos de

³³⁴ La RAI buscaba, produciendo un film de un *outsider*, un revolucionario extraño como Sanjinés, mostrar al electorado italiano una cara progresista. La RAI está manejada por la Democracia cristiana" Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 24-25.

los hechos que se auto-interpretaban, dando de esta manera el toque de irrefutabilidad documental".³³⁵ Lo que estaban realizando era una apertura a la participación popular y colectiva en la realización cinematográfica, donde los protagonistas participaban del proceso de creación, a la par de la construcción formal de la obra cinematográfica. Se trataba de eliminar las formas clásicas de construcción del documental realizadas *a priori*, para que el pueblo *escribiera*, en el texto cinematográfico y por medio de su voz, una historia que se le había enajenado, ya que en esa historia se jugaba su propio destino.

La filmación de *El coraje del pueblo* fue muy especial ya que los protagonistas, testigos y sobrevivientes de los hechos de violencia, no memorizaron diálogos sino que recordaron las situaciones que habían vivido. Sanjinés recuerda que los miembros del equipo de filmación "asistieron pasmados a procesos de representación indetenibles".³³⁶ En este sentido el concepto mismo de representación cobró carismas que desbordaron su forma clásica.

Eisenstein fue uno de los cineastas que experimentó con la noción de éxtasis a través del cine, buscaba transmitir sensaciones intensas a través de imágenes. Según Margarita de Orellana, el éxtasis es la salida de sí mismo, la explosión, el desgaste energético. Eisenstein concentró su atención en todo aquello que hace que el espectador se someta al éxtasis, que salga de sí mismo: "Ese sentimiento de vivir un momento de la historia, es el punto más alto del éxtasis. Y produce la sensación de que caminas al mismo

³³⁵ Juliane Burton, "Jorge Sanjinés", p. 81-82.

³³⁶ *Ibidem*, p. 82.

paso que la historia, de participar en ella colectivamente".³³⁷ De forma similar y retomando la experiencia eisensteiniana los protagonistas del *El coraje del pueblo* recordaban los hechos y al hacerlo volvían a vivir, volvían a traer un pasado que dotaba de sentido las prácticas de su presente, tanto en la realización de la obra cinematográfica, como en la lucha por un orden distinto.

El material que nos llega a través de la imagen cinematográfica es una mezcla abigarrada de las intenciones del realizador con las intenciones y necesidades de las comunidades mineras, a través de imágenes recordadas por el pueblo. Las cámaras del Grupo Ukamau se convirtieron en protagonistas de esos hechos recordados, situándose en los puntos de vista de los participantes y actuando como un testigo más de los hechos. Tal es el caso de la secuencia inicial de la película *El coraje del pueblo* donde se intentó filmar ininterrumpidamente, iniciando la búsqueda del plano secuencia como articulador de un tiempo y un espacio determinados. El tiempo sería el de la memoria reactualizada y el espacio el territorio común de la lucha.

El ciclo testimonial del que participó el Grupo Ukamau estuvo siempre en tensión con la centralidad epistemológica que adquirió la clase obrera dentro de las interpretaciones de las ciencias sociales y las perspectivas políticas en Bolivia y América Latina.³³⁸ Fueron capaces de filmar a la clase obrera boliviana con características indias

³³⁷ Cita de Eisenstein, Margarita de Orellana "Introducción", en *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, p. 7.

³³⁸ Después de la revolución del 52, la clase obrera boliviana fue desarrollando la centralidad proletaria en la organización de la sociedad civil, lo cual según Zavaleta permitía que esto se convirtiera en centralidad epistemológica para la ciencia social en Bolivia. En Luis Tapia, *La producción del conocimiento local. Historia y política en la obra de René Zavaleta* (Bolivia: Muela del Diablo Editores, 2002) 261. Segunda declaración de la Habana (1962): Si bien es cierto que en los países subdesarrollados de América la clase obrera es en

ancladas en la herencia de sus luchas.³³⁹ Mediante ese ejercicio fílmico se intentó generar una configuración de la masa, donde obrerismo e indianidad se conjugaron por medio del relato de la lucha. Al tiempo, la memoria popular se desplegó como una larga acumulación histórica, un sustrato de lo común, expresado visualmente por medio del testimonio de los protagonistas, cuadros colectivos y retrato del territorio.

Pensar en el testimonio significa poner en tensión no solo la recuperación de la memoria, sino toda una multiplicidad de elementos que se ponen en juego al tomar la palabra. El elemento más importante del testimonio en su vertiente escrita, como en su representación cinematográfica, es el potencial que anida al recuperar la palabra oral. No solo se trata del registro escrito o visual de la denuncia, sino de la recuperación de los *actos del habla*, con la intención de colocarse junto a una verdad situada por los sujetos de la enunciación. La verdad será entonces un compromiso ético, constituido colectivamente entre quienes recuperan este testimonio y los sujetos que ejercen los actos de habla. Según Javier Sanjinés “los actos de habla del testimonio tienen la intención explícita de brindar la prueba veraz de hechos sociales previos, vividos por el sujeto de la enunciación como actor o testigo de los acontecimientos que narra”.³⁴⁰ Un relato construido en cercanía con los procesos historiográficos, pero en franco enfrentamiento con ellos ya que

general relativamente pequeña, hay una clase social que, por las condiciones subhumanas en que vive, constituye una fuerza potencial que, dirigida por los obreros y los intelectuales revolucionarios, tiene una importancia decisiva en la lucha por la liberación nacional: los campesinos. p. 15

³³⁹ *El coraje del pueblo*, se reconoce como paradigmática entre la “relación dialéctica de la masa y el testimonio” en el cine político de los años sesenta y setenta. Mariano Mestman, “Las masas en la era del testimonio”, en MESTMAN, Mariano y Mirta Varela (coord.), *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, (Buenos Aires, Eudeba, 2013) 204.

³⁴⁰ Sanjinés, *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*.

a su interior "se acentúa la dimensión política y la conciencia del emisor".³⁴¹ El dispositivo más importante se encuentra en la corporalidad enunciativa del emisor, no se trata del pasado muerto del discurso historiográfico sino de la vida del presente de lucha, así los contenidos de la argumentación están anclados en la experiencia. Esta reactualización cinematográfica de la voz de los otros y de su experiencia tiene una función de unir lo que está fragmentado por la violencia política y conectarlo con un espacio íntimo que se opone al terror estatal. Las búsquedas del Grupo Ukamau, a través de la no fragmentación filmica, fueron ejercicios estéticos para recuperar la historia viva.

El cine del Grupo Ukamau superó pronto la noción del simple hecho de testimoniar que se desarrollaba en la literatura latinoamericana de esos años. Para los cineastas revolucionarios, como Jorge Sanjinés, el cine tenía que convertirse en *un lugar de la memoria*. El cine era un poderoso espacio para recuperar "la huella obrera y campesina de nuestra historia, huella que ha construido con sangre y dolor los pilares de la memoria colectiva".³⁴² Ese indicio superó la mera denuncia, pues para los cineastas de los años setenta y principalmente para el Grupo Ukamau a través del cine las masas tendrían la posibilidad de reflexionar sobre ellas mismas cinematográfica y políticamente, mediante dos niveles de participación, tanto en la creación como en la recepción de las obras.³⁴³ La función del cine no solo era para el testimonio, sino como un espacio reflexivo privilegiado, donde se podía dar un tránsito histórico. Según Jorge Sanjinés:

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Jorge Sanjinés, "Seminario de dramaturgia cinematográfica", (La Paz, Inédito, s/f) 1

³⁴³ Sanjinés, "Seminario", p. 1.

La memoria popular, colectiva, revolucionaria se construye sin necesidad del cine. Es verdad, pero el cine puede ayudar a fijarla mejor, puede dinamizarla y por tanto contribuir a su aceleración. Si creemos en esa capacidad del cine resulta sumamente importante que los hechos registrados sean expresión correcta del impulso histórico generado en las masas y respeten los hechos consultando el interés popular.³⁴⁴

Esta interesante cita de Jorge Sanjinés permite apreciar la forma en que el testimonio se desplazó cinematográficamente, hacía las profundidades de la memoria popular, configurándose esta última en el espacio de disputa, de la denuncia y también en el lugar epistemológico por excelencia.

Memoria contra la historia. Oralidad e imagen frente a los silenciamientos

No existen "los misterios de la Historia". /Existen las falsificaciones de la Historia, /las mentiras de quienes escriben la Historia.

Roque Dalton, *Reflexión*.

Al tomar la vía del documental, los cineastas se convertirían en historiadores del presente. Jean Breschand, El documental. La otra cara del cine.

El tema de la historia, la construcción de la historia-escritura es decir la grafía, con la dominación que implica, fue fundamental en la confrontación del cine político de los años setenta y necesario para completar los procesos de interpretación del mundo. Se constituyó como uno de los espacios de disputa más importante de estos cines. La pugna fue por una memoria popular oprimida que se reconfiguró en términos de imágenes y denuncias, en espacios de memoria y en movilizaciones enfrentadas a las informaciones mediáticas, así como a las historiografías e imágenes oficiales.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 2.

Según Susana Velleggia “la realidad histórica de cada sociedad no interesa a este cine como mero objeto de representación, o de descripción “fiel” u “objetiva”, sino en calidad de la materia para la producción de sentidos sobre ella”.³⁴⁵ El debate no se encontraba en la idea de la objetividad de los hechos representados, sino en su valor ético o axiológico. Los hechos ocurrieron, o estaban realizándose, y era necesario exponerlos en imágenes, denunciar por medio de las imágenes. No había cuestionamiento de la subjetividad de los testigos/actores, lo relevante era la vivencia común que experimentaban y que representaban frente a las cámaras. Entre tanto, el debate por la veracidad de lo representado era fundamental. En lugar privilegiado de observador/actor/transformador lo tenía *el pueblo*.

En filmes como *El coraje del pueblo*, *La batalla de Chile* o *Nuestra voz de tierra. Memoria y futuro*, se plasmó la guerra encarnizada por los contenidos legítimos de una historia a contrapelo. Las principales herramientas de estas narrativas subversivas fueron la oralidad y las imágenes alternativas, que se erigían frente a los silenciamientos autoritarios y las distorsionadas informaciones hegemónicas de los medios de comunicación estatales. Estos acercamientos a la realidad social generaron formas de conocimiento inéditas, al poner la técnica al servicio de la verdad popular y la liberación, para generar extrañamiento y desnaturalización de las formas de la opresión.

Estas maniobras estéticas allanaron el camino para que los sujetos nombrados “oprimidos” se constituyeran en sujetos de su propia historia, al tiempo de ser intérpretes de un filme se configuraban en protagonistas de su realidad, en actores sociales, alterando

³⁴⁵ Velleggia, El cine de las historias, p.19.

los canales clásicos de la grafía de la historia, para revolucionarla por medio de imágenes en movimiento.

El tema presente de la voz, es un elemento fílmico que no pierde su vigencia, en la mayoría de los filmes políticos de los años setenta aparece como destello. Confrontó la noción clásica de representación del pueblo y constituyó eso que Deleuze nombró como *la fabulación* "último rasgo de un cine político moderno".³⁴⁶ En la imagen-tiempo la fabulación se basa en la construcción de "intercesores", personajes reales colocados en estado de "ficcional", de "leyendar" y de "fabular", en ese sentido "la fabulación no es un mito impersonal, pero tampoco es una ficción personal: es una palabra en acto, un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política y produce él mismo enunciados colectivos".³⁴⁷ Para Deleuze el cine del Tercer Mundo es un cine de la voz, un cine del acto de habla, es un cine que construye la fabulación de un pueblo que vendrá y por medio de esas estrategias se fundan enunciados colectivos.

En el cine político de los años setenta no podremos asomarnos *verdaderamente* al pueblo y constantemente constataremos que el pueblo es lo que falta, que fue eliminado sistemáticamente de los procesos políticos de los años setenta. Sin embargo, en estos cines nos acercamos a múltiples voces que generaron enunciados colectivos, nos acercamos a múltiples prefiguraciones del pueblo, a constantes presentes de lucha e

³⁴⁶ Gilles Deleuze, "Cine y política. En el pueblo crítica del mito. Función fabuladora y producción de enunciados colectivos" en *Imagen-tiempo*, p. 293.

³⁴⁷ Gilles Deleuze, "Cine y política. En el pueblo crítica del mito. Función fabuladora y producción de enunciados colectivos" en *Imagen-tiempo*, p.293.

instantes de peligro, que se igualan cinematográficamente a la esencia del mito. Lo que es una constante en estos cines fueron esos instantes de peligro que siguen siendo efervescentes y que dotan de un sentido actual a las obras.

La radicalidad política de la no fragmentación

La reelaboración del lenguaje popular en imágenes se consolidó de la mano del Grupo Ukamau en el exilio, al filmar las cintas *Fuera de Aquí* y *El enemigo principal*. Basados en una reflexión que venían fraguándose desde las experiencias previas con la filmación de *Yawar Mallku* y *El coraje*, donde habían llegado a una *autocrítica intelectual* que se expresaba en la búsqueda de nuevas formas y en la reelaboración y crítica al lenguaje cinematográfico.

En *El enemigo principal* el grupo planteó la perspectiva de la revolución y la guerrilla, enfatizó el problema de entendimiento entre guerrilleros y su incapacidad de comunicarse con las poblaciones campesinas.



Tenues sonidos de charango (ese clásico instrumento de cuerdas andino) nos introducen a un plano general de la antigua ciudad de Machu Picchu, ubicada en el Cuzco, Perú. La profundidad de campo nos revela la cordillera de los Andes, el telurismo radical de la lente de Grupo Ukamau nos aproxima a una abrupta geografía compuesta por una multiplicidad de pisos ecológicos. Una serie de tomas realizadas con cámara en mano nos llevan por el sitio arqueológico, una larga temporalidad se condensa visualmente en las edificaciones prehispánicas y en un espacio geográfico casi inmutable. Naturaleza e historia se articulan dialécticamente en el recorrido visual de una inestable cámara, dando la sensación al espectador de estar recorriendo los antiguos callejones de la ciudad inca. Los planos son largos pero fragmentarios, lo suficiente para no convertirse en un gran plano secuencia, aunque esa sea la intención de los realizadores, sin embargo el montaje trata de eliminarse al máximo. De pronto entra a cuadro un viejo campesino, la cámara continúa su recorrido revelando las alturas de Machu Picchu. Enmarcando las imágenes resuena el discurso en lengua quechua del viejo líder agrario Saturnino Huillka, quien inmediatamente dirige sus palabras a los espectadores ideales del filme: los campesinos. Esta secuencia introductoria logra articular la imagen del territorio, representado por medio de la profundidad de campo, la memoria indígena encarnada en la vieja ciudad y la presencia del líder campesino.

El montaje es evadido deliberadamente por el Grupo Ukamau, en una suerte de consigna política. La composición de las imágenes y su articulación interna conforman una singular dialéctica que trata de enfatizar la profundidad y complejidad de ese territorio construido desde hace decenios por la lucha indígena. Huillka tendrá un papel

fundamental dentro del filme, es el narrador y mediante su intervención el grupo reconocerá y hará explícita “la tradición de la transmisión oral de la cultura y la historia en los Andes.”³⁴⁸ Desde el inicio el narrador frente a la cámara se anticipará a los hechos y resumirá lo que no se muestra al espectador, relatando acciones posteriores, reconstruidas conforme la tradición oral. Tiene una doble función en la cinta, adelantar los hechos al espectador y fungir como *testigo* de la historia, una historia negada, oculta en la lucha de los pueblos. Todo el film se desarrolla entre la articulación de la memoria de la insurrección indígena y su contradicción con la mentalidad de los guerrilleros del Ejército de Liberación Nacional Peruano que arribaron en abril de 1965 a la pequeña villa de Chinchibamba.³⁴⁹

En 1969 estrenaron *Yawar Mallku*, que también retrató el enfrentamiento de dos Bolivias, la rural e indígena y la urbana. Este enfrentamiento quedó plasmado estéticamente en un manejo magistral del montaje alternado que enfatizaba los choques culturales. Como se ha mencionado anteriormente, a raíz de esta cinta el grupo comenzó una intensa búsqueda de nuevos lenguajes cinematográficos para retratar las formas de vida india, pero también para constituir las en nuevos espacios de interlocución. Lo que derivaría en la transformación de sus técnicas cinematográficas, al mismo tiempo que consolidaba un discurso político latinoamericanista y antimperialista. En ese proceso reelaboraron el empleo de la ficción y el uso del montaje lo redujeron al máximo, todo ello con el fin de exaltar la preeminencia de lo colectivo y eliminar la “manipulación” que

³⁴⁸ Alfonso Gumucio, “Bolivia” en HENNEBELLE, Guy y Alfonso Gumucio-Dagron, *Les Cinémas de l'Amérique latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*, p. 85.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 84.

significaba, para ellos, el montaje. Las estrategias fílmicas fueron decisiones políticas que quedaron plasmadas en el documental-testimonial *El coraje del pueblo* (1971), donde comenzarían una articulación entre la no fragmentación cinematográfica y la memoria popular.

El enemigo principal (1973) puede colocarse justo a la mitad del camino de lo que algunos han llamado el ciclo testimonial en los filmes del Grupo Ukamau.³⁵⁰ Ciclo que comienza con la cinta *El coraje del Pueblo*, continúa con *El enemigo principal* y *Fuera de Aquí* para culminar con la producción de *Las Banderas del Amanecer*, una suerte de collage donde las voces indias llenan la pantalla para analizar el abrupto retorno a la democracia de la Bolivia de los años 80. Las transformaciones en el proceso de montaje de las obras del Grupo Ukamau, los procesos técnicos y estilísticos, estuvieron siempre regidos por una estética política. Sus propuestas cinematográficas estuvieron guiadas por la relación con los procesos sociales que los envolvían y por la interacción, cada vez más intensa, con los actores sociales con los que filmaban.

La influencia que tuvieron de las teorías de Serguei Eisenstein son innegables, en un primer momento desarrollaron el montaje (herencia de la primera etapa fílmica de Eisenstein) donde la experimentación técnica era la base de la propuesta formal. Más adelante eliminaron el montaje y se quedaron con la propuesta eisensteniana del "retrato épico" de la *acción colectiva*. En ese momento comenzó la radicalidad fílmica del grupo sustentada en la búsqueda del retrato "perfecto" de la masa. Este proceso estuvo determinado por la agudización de la violencia política en Bolivia, operando un giro en las

³⁵⁰ Rivera, Invisible, p.7

obras del grupo, una suerte de opción por testimonios y fuentes orales, enmarcadas por una incansable búsqueda de verdades justicieras.

El destierro llevaría al grupo a varios lugares de la zona andina, como Ecuador y Perú, en este último país desarrollaron la producción que nos ocupa: *El enemigo principal* (1973). En ella, nuevamente intentaron romper con la dramaturgia del cine hegemónico, adaptando el lenguaje cinematográfico a lo que el Grupo Ukamau entendía como las lógicas del pensamiento indígena en el área andina. La no fragmentación era el recurso elegido como opción técnica y estilística donde pudieron articular la memoria de la resistencia indígena del Perú, con el territorio, fundamento de la lucha política de los pueblos.

Sin embargo, antes del destierro en los andes, Sanjinés estuvo de paso en Italia, donde terminó la edición del *El coraje del pueblo*, obra reconocida en el festival de Pésaro. Recordemos que en ese festival las intervenciones y debates se desarrollaban entre algunos de los más importantes teóricos de cine del momento como Christian Metz, Pasolini, Roland Barthes, Umberto Eco, Della Volpe, entre otros. Fue en el marco del festival donde Pier Paolo Pasolini lanzó su "Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad", donde contrastaba dos formas de su aplicación:

El breve, sensato, medido, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar a través de la confrontación estética con las convenciones académicas. [Mientras] "el largo, insensato, desmesurado, innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine, por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir."³⁵¹

³⁵¹ Pierre Paolo Pasolini, "Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad" en *Problemas de nuevo cine*, p. 73.

Para el cineasta y teórico italiano, “el plano–secuencia característico es, por lo tanto, una toma «subjetiva»”³⁵² y la toma «subjetiva» es el máximo límite realista de toda técnica audiovisual.³⁵³ Es posible que esos debates marcaran las exploraciones posteriores de Sanjinés, quien a la par realizó adaptaciones propias de estos preceptos, combinándolas con su realidad latinoamericana. En uno de los ensayos contenidos dentro del libro *Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo*, donde desarrolló los “Elementos para una teoría y práctica de un cine revolucionario”, Sanjinés reflexionaba sobre el trabajo realizado en *El enemigo principal*:

Los diálogos fueron abiertos al recuerdo preciso de los hechos o bien dieron lugar a la expresión de las propias ideas. Los campesinos utilizaban la escena para liberar su voz reprimida por la opresión [...] En ese fenómeno cine y realidad se confundían, eran lo mismo. Cuando decidimos utilizar los planos secuencia en nuestras últimas películas, estábamos determinados por la exigencia surgida del contenido, teníamos que utilizar un plano de integración y de participación del espectador. No nos servía saltar bruscamente a primeros planos del asesino –en *El enemigo principal*– juzgado por el pueblo en la plaza donde se realiza el juicio popular, porque la sorpresa que siempre produce un primer plano impuesto por el corte directo cortaría lo que se iba desarrollando en el plano secuencia y que consistía en la fuerza interna de la participación colectiva que se volvía participación presente del espectador. El movimiento de cámara interpretaba únicamente los puntos de vista, las necesidades dramáticas del espectador que podía dejar de serlo para transformarse en participante.³⁵⁴

El objetivo generacional del Nuevo Cine Latinoamericano era configurar una *verdadera historia* marginada o negada por la historia oficial y por el cine institucional. Las producciones se formularon en torno a la veracidad de los hechos históricos y su concreción social, en ello se les iba la vida misma a los realizadores. Los discursos cinematográficos se situaron desde el lugar de la historia de los oprimidos, herederos de una memoria soterrada, junto a los cuales se reconstruyó una *verdad junto al pueblo*. El cine militante, por tanto, intentó construirse en un instrumento para comunicar una

³⁵² *Ibidem*, p. 62.

³⁵³ *Ibidem*, p. 63

³⁵⁴ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 63.

verdad popular, "objetivamente subversiva".³⁵⁵ Lo que asombró a la crítica cinematográfica de izquierda, como se puede ver en las entrevistas que Ramonet y otros realizaron al grupo para la revista *Cahiers du Cinema*, eran los principios formales de *El Enemigo Principal* que se sustentaban en la "lineabilidad, transparencia, progresión dramática". Para los críticos lo más importante era que no se trataba simplemente de la "memoria popular", era mucho más que eso, la cinta representaba "la toma en manos por las masas en lucha del problema de su representación, de su imagen".³⁵⁶

Sin embargo, el problema de la representación del pueblo fue una paradoja constante del filme, y en general de toda la época y de la intelectualidad de izquierda que en muchos momentos cedió ante lo que Rancière tipificó como la "figuración dominante de la izquierda", para él:

Tomar imágenes en directo, montar imágenes, hacer el fresco del pueblo, son funciones que se han vuelto de manera dominante funciones "de izquierda". Maravillándose ante lo real, viajando a través de la diversidad social están **los tipos desplazados con respecto a si mismos**: ... es la izquierda quien administra el capital, fabricando su hegemonía cultural al interior de la hegemonía política burguesa y como una pieza más de ella.³⁵⁷

El problema de la captación cinematográfica de esas memorias fue mucho más complejo y siguiendo a Rancière:

la memoria de la lucha se pierde o se gana en el tiempo de la lucha y es un asunto de política presente. Pero cuando la cultura de abajo ha sido objeto no solamente de una ocultación sino de un doble proceso de destrucción y reinscripción, es inútil pretender encontrar *La memoria popular*, se corre el riesgo de ilustrar tan sólo la última reinscripción de esa memoria.³⁵⁸

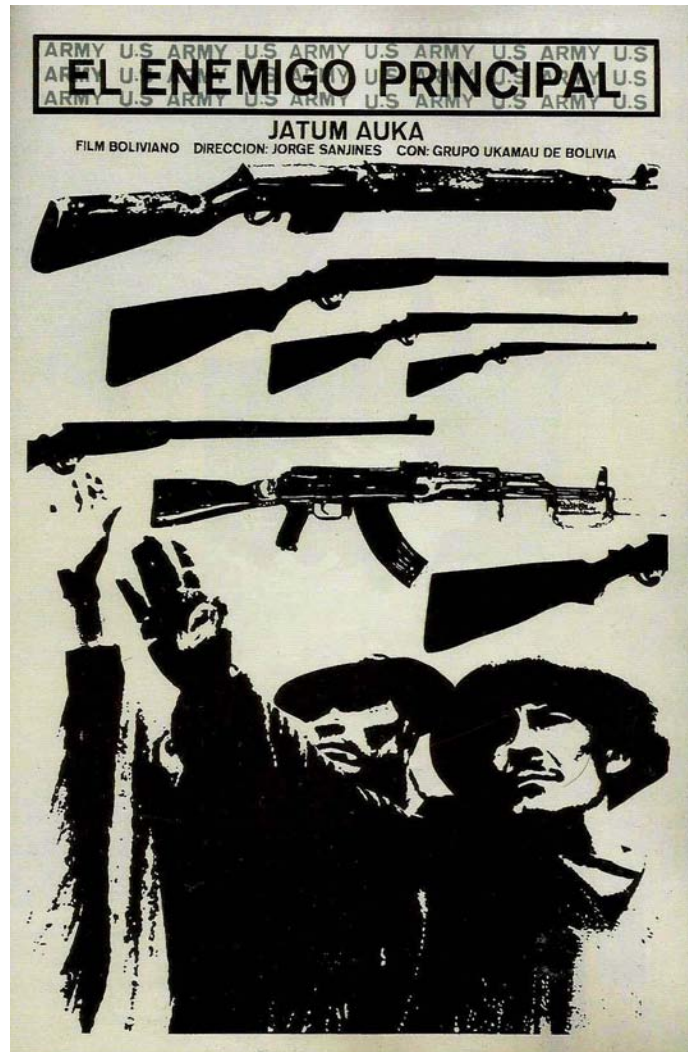
³⁵⁵ Cine liberación, "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación para el Tercer Mundo", en *Hojas de cine*, p. 42.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 100.

³⁵⁷ Jacques Rancière (entrevista), "La imagen fraternal. La ficción de izquierda: ficción dominante" en ORELLANA, Margarita, *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, p. 44

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 46.

Para Rancière la restitución de la memoria popular es imposible y hasta enajenante. No se trata de reconstruir esa memoria, sino de producir algo nuevo, que no sea domesticado y simplificador, sino algo en oposición constante, “puesto que el problema no es unir, sino dividir [...] Se trata de operar una división en sus discursos. Nosotros no queremos restituir las voces de abajo sino hacer que se oiga su división, poner en escena sus elementos teóricos en cuanto provocación actual”.³⁵⁹ Pero ¿cómo realizar esa operación?, las preguntas lanzadas por Rancière son contundentes: ¿Cómo dividir lo que tiene como función espontánea unir: o sea la memoria y el cine?



El enemigo principal es un

filme incómodo, no es realmente contundente, y en el fondo se erige como una crítica ambigua al foquismo aunque lo intenta no logra plantear la unión, ni técnica ni discursivamente, los planos secuencia quedan truncados por fallas técnicas y los guerrilleros nunca logran unirse realmente al pueblo, de alguna manera fracasan y son

³⁵⁹ *Ibidem*.

masacrados. El filme, no es ni ficción ni documental, no tiene una posición clara y no marca el camino a seguir, está signado por una profunda autocrítica. Dentro de los múltiples planos de la cinta se desarrollan las complejas tensiones entre documental y ficción, oralidad y territorio, memoria y presente de lucha.

La base del filme es la contradicción entre dos mundos, el mundo letrado, urbano intelectual y el mundo de la lucha indígena permanente. El grupo plantea la perspectiva de la revolución y la guerrilla, acentuando el problema de entendimiento entre guerrilleros y su incapacidad de comunicarse con las poblaciones campesinas.

Disputas por la nación

Desde las reflexiones de Fernando Birri, a finales de los años 50, hubo una relación marcada entre la captación cinematográfica de la realidad y los múltiples sentidos que tomaría la noción de lo nacional en los debates de esos años. Birri lo expresó en los textos de la escuela documental de Santa Fe de la siguiente manera: "Hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes, no puede dejar de ser la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos".³⁶⁰ Esa reflexión fue muy común en varios de los cineastas del periodo y también se interrelacionó con la construcción que se desarrolló sobre el latinoamericanismo filmico. A través de los encuentros de cineastas latinoamericanos, en festivales internacionales o simplemente en intercambios personales los cineastas construyeron una óptica común que les permitió

³⁶⁰ Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe. Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*, p. 19.

homologar, muchas veces solo discursivamente, la vivencia de sus países para encontrar y formular una imagen *latinoamericana*.

Fue muy importante el papel que tuvo la idea de nación en los discursos de izquierda en los años sesenta y setenta; así como en los proyectos revolucionarios, donde se conformó una propuesta de acuerdo a cada latitud. La imagen de los oprimidos se relaciona estrechamente con la construcción visual de la nación, en el sentido de que para la izquierda la nación debería de conformarse eminentemente por la tradición popular.

En el marco de los encuentros de cineastas de América Latina, al calor del desarrollo y apogeo del movimiento que se consolidaba en prácticas específicas en diversas latitudes del subcontinente, Fernando Pino Solanas, creador del concepto-práctica del *Tercer Cine*, invitaba a sus contemporáneos a desarrollar acciones conjuntas para defender lo que denominaba “pluralidad cinematográfica” sustentada en: “el derecho de todas las naciones a desarrollar su propio cine y a defender sus espacios cinematográficos y audiovisuales; el derecho de todos los autores y realizadores a expresar libremente su identidad estético-cultural; y el derecho de todos los pueblos a poder conocer y gozar de todos los cines del mundo”.³⁶¹ Era claro que si el Nuevo cine latinoamericano se construía específicamente frente al imperialismo hollywoodense los frentes de batalla se desarrollarían con la consolidación en primer lugar de un cine latinoamericano, pero sustentado en el fortalecimiento de las cinematografías nacionales. De esa manera, las disputas por los conceptos de nación y sus correspondientes espacios

³⁶¹ Citado en Joel del Río y María Caridad Cumaná, “Introducción. Nacimiento y plenitud del Nuevo Cine Latinoamericano” en *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*, p. 9.

filmicos eran determinantes. Pero ¿qué era la nación, qué era el cine nacional para los cineastas políticos y militantes que engrosaban las filas del movimiento?

El concepto y la imagen de la nación reformuló los nacionalismos culturales, previos y los programas sociales y políticos propios de las izquierdas latinoamericanas, donde el gran protagonista de todas las historias siempre fue el pueblo personificado en las masas que podían tener mil rostros: obreros, campesinos o indígenas.



Esta es una marca de las producciones de intervención política aquí analizadas. La alegoría de la nación aparece como representación del pueblo, gran categoría visual de estas producciones, que aparece en los filmes perfectamente cognoscible y expresable por vía de las masas organizadas.

Las imágenes de la nación son múltiples y varían en cada uno de los países analizados de acuerdo a las tradiciones locales y a los nacionalismos establecidos. Por ejemplo, frente

a las ideas de una nación homogénea y monolingüe, como el caso de Bolivia, los integrantes del Grupo Ukamau proyectaron una nación confrontada, bifurcada. En Argentina y Chile las masas organizadas y el pueblo encarnaron el verdadero rostro de la nación, frente a la propuesta construida por los militares, donde la masa era algo peligroso y el ideal era una ciudadanía individual, afín al nuevo modelo económico, dirigido por grandes capitales extranjeros que se imponía y normaban los preceptos nacionales.

Estas pugnas por la nación llevaron a los cineastas a evidenciar el colonialismo interno y externo, situándolos en un debate teórico formulado por los intelectuales del cine del Tercer Mundo; el punto clave fue la descolonización. ¿Cómo se lograría que los países periféricos miraran y se representaran desde una óptica no universalista en los términos del occidente anglosajón o europeo?, ¿cómo dejar de reproducir los cánones establecidos y fundar realidades fílmicas que contribuyeran a construir la propia historia, no desde las élites, sino del lado de los oprimidos?

Uno de los preceptos fundamentales fue cuestionar la pretendida universalización del arte y del cine, para evidenciar los profundos vínculos entre imperialismo, colonialismo y cultura, para lo que la clave fue la descolonización de “la cultura, el cine, la belleza” revalorando la cultura propia, el cine autónomo y un sentido particular de belleza.³⁶²

³⁶² Cine liberación, “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación para el Tercer Mundo”, en *Hojas de cine*, p. 38.

Voces populares en emergencia: *La batalla de Chile*

Patricio Guzmán regresó a Chile en 1971, después de estudiar cine en Madrid y participó en las experiencias cinematográficas emprendidas desde la Unidad Popular dando Talleres de cine en Chile Films, la empresa estatal de cine. El proceso que vivió Guzmán al iniciar su carrera como documentalista fue similar a las descripciones de lo que vivieron Sanjinés y Gleyzer en la década anterior, el descubrimiento de la realidad y la historia arrollándolos con su fuerza. Pero fue distinto, porque a Guzmán la realidad le exigió posicionamientos inmediatos, dejar a un lado la ficción y ponerse al servicio de la coyuntura: “a los quince días de llegar me doy cuenta de que lo más importante es ponerse al servicio de la realidad contingente. O sea, filmar los acontecimientos que estamos viviendo en ese instante. Trato de hacer varios guiones de ficción que traía preconcebidos desde España, pero me doy cuenta que están completamente desbordados por lo que ocurre”.³⁶³

A su regreso realizó dos documentales, uno titulado *El primer año* sobre los primeros meses del gobierno de Salvador Allende y *La respuesta de octubre*, donde filmó la oposición de los trabajadores al paro general de transporte, producción y comercio en octubre del 72. En *El primer año* Patricio Guzmán intentó hacer “un gran noticiario, un gran mural sobre todo lo que estaba pasando en Chile diariamente”.³⁶⁴ A inicios de 1971, se planteó una singular relación con la realidad social argumentando que:

la forma cinematográfica más eficaz para atrapar todo esto es un noticiario hecho en profundidad. Un noticiario tratado como si fuera un gran argumento dramático, en que los protagonistas se confundan con los autores, en que el plan dramático sea determinado por la lógica magistral de los

³⁶³ Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 54.

³⁶⁴ Testimonio de Patricio Guzmán en Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*, p. 55.

mismos hechos de esta situación histórica que estamos viviendo. Tengo la impresión de que esta es la forma más coherente, más funcional, para dejar testimonio de estos días. Los hechos reales sobre pasan cualquier argumento artístico y la realidad ha adquirido una épica imposible de reconstruir.³⁶⁵

En este testimonio de Patricio Guzmán queda expuesta una de las perspectivas de los cineastas de la época, la singular relación con la realidad basada en una perspectiva ética y en un contrapunto visual-documental que se tensó constantemente con la ficción y con la propia dramaturgia. Es evidente la axiología de las imágenes en su relación con la verdad y las múltiples funciones de la cámara y para construir la épica popular.

Otro elemento que se comenzó a desarrollar en la filmación de *El primer año* fue la inclinación hacia la captación de la emergencia de un *poder* que estaba surgiendo en Chile: *el poder popular*. Patricio Guzmán confiaba “en las fuerzas populares antes que en las instituciones y partidos, lucharía por mostrar el nacimiento de ese poder y por hablar (y dejar hablar) a la gente”.³⁶⁶

La gramática cinematográfica y la estructura misma de *El primer año* se construyeron bajo “el principio de contraste”, elemento que sería utilizado posteriormente en el trabajo realizado para *La batalla de Chile*.³⁶⁷ El contraste también fue una constante en el cine de la época, se venía presentando desde las producciones del cine político de finales de los años sesenta en películas como *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel.³⁶⁸ Pero lo más destacable, como apunta Jorge Ruffinelli, es que “dicho estilo de contraste y dicotomía se

³⁶⁵ Testimonio de Patricio Guzmán en Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*, p. 56-57.

³⁶⁶ Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*, p. 62-63.

³⁶⁷ Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*, p. 63.

³⁶⁸ La noción de contraste en el cine político se expresó de múltiples maneras que iban desde el montaje, que retomaban las enseñanzas eisenstenianas de la dialéctica a través de la alternancia de elementos. Las películas de finales de los años sesenta en América Latina radicalizarían esas imágenes de contraste, donde también la musicalización permite remarcar básicamente el enfrentamiento de dos realidades; tal es el caso de *La hora de los hornos* o *Yawar Mallku*.

correspondía con una división real tanto en la sociedad como en la pantalla”,³⁶⁹ así como con una lectura marxista de la realidad basada en la lucha de clases. El testimonio de Patricio Guzmán al respecto es el siguiente:

Cuando yo vuelvo a Chile, el Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular ya está escrito. ¿Qué es lo que yo hago entonces? Reviso lo que se ha hecho, que por una parte son los cortometrajes del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que dirige Pedro Chaskel. Reviso los documentales y me doy cuenta de que a partir de ellos se está contando la historia, pero no de un modo totalizador, porque no hay conciencia en esos documentalistas del sentido de conjunto del proceso revolucionario y que, aun así, me parecen absolutamente excepcionales. Aunque algunos de ellos son muy rudimentarios, ideológicamente incompletos, pero son extraordinarios como expresión de un tipo de cine testimonial de la realidad.³⁷⁰

El 20 de febrero de 1973 se comenzó a filmar *La Batalla de Chile*, se consiguió financiamiento en Francia con el reconocido cineasta Chris Marker, quien les envió película virgen para la filmación. El equipo con el que contaban era una cámara Eclair de 16 milímetros, con señal piloto, provista de un zoom de 250 mm, uno de 25 mm y uno de 18 mm, además de una grabadora Nagra-4 provista de un micrófono semi-direccional y el territorio fundamental donde se registraron los hechos fue la ciudad de Santiago.³⁷¹

También fueron asesorados por Martha Harneker, que en ese momento era directora de la revista *Chile hoy* y quien también asesoraría durante el montaje en el exilio cubano, donde el intento de Guzmán fue construir a posteriori una cronología del proceso chileno, del experimento allendista “a través del ojo de la cámara del que fue su cine combatiente”.³⁷²

³⁶⁹ Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*, p. 63.

³⁷⁰ Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 53.

³⁷¹ Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 81-82.

³⁷² *Ibidem*, p. 11.

El material filmico fue recabado ininterrumpidamente hasta el 11 de septiembre, después el equipo fue víctima de la represión y uno de los camarógrafos, Jorge Müller, fue desaparecido en 1975.³⁷³

El método empleado por Guzmán y su equipo se basó en la construcción de un guion, que se iba modificando mediante la emisión de hipótesis políticas, "a partir de la múltiple perspectiva proporcionada por el marxismo, la formulación de hipótesis, la militancia política y el oficio de cineasta."³⁷⁴ Y al igual que los trabajos anteriores de Patricio Guzmán, y de sus contemporáneos, en el material se captó por un lado la oposición en todos sus matices, el proceso político y sus protagonistas y finalmente la organización popular.

El pueblo es un elemento medular de la cinta, y en la última parte de la trilogía se convierte en el protagonista principal. Las imágenes del *poder popular* son indicios, porque su referente real fue borrado por la violencia producida por el golpe de estado y posteriormente por la dictadura militar. Gracias al ejercicio documental es posible rescatar la voz de los participantes y la imagen de un pasado que ha intentado ser borrado.

La batalla de Chile también es una película del exilio, pues el montaje y el sentido final se le dio en Cuba. Al no encontrar respuesta en París, Guzmán recibió la oferta por parte de Alfredo Guevara de montar la película en el ICAIC, de ahí tomaron la resolución de irse a Cuba, en marzo de 1974, Federico Elton, José Pino, Pedro Chaskel, Martha

³⁷³ Jorge Müller, de 29 años, uno de los mejores directores de fotografía de Chile, decidió quedarse en su país tras el golpe, renunciando a las diferentes oportunidades de exilio... El 28 de noviembre de 1974, catorce meses y medio después del golpe, fue detenido por policías de la DINA y llevado en una camioneta, junto con su compañera Carmen Bueno, actriz, intérprete de *La tierra prometida* de Miguel Littin. Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 21.

³⁷⁴ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 16.

Harneker y Guzmán se reunieron en la isla y la película “se debe también a la influencia de la revolución cubana”.³⁷⁵

La trilogía está compuesta primero por: “La insurrección de la Burguesía”, estrenada en 1975, “El golpe de estado” de 1976 y “El poder popular”, estrenada en 1979. En una carta dirigida a Chris Marker, en noviembre de 1972, para solicitarle ayuda y sobre todo película para filmar lo que se estaba desarrollando en Chile, quedó evidenciada la opción por el documental y las apuestas por la realidad:

cualquier guion, cualquier idea, cualquier tema, por actual que parezca, por funcional que parezca, está completamente sobrepasado por nuestra realidad. Construir unos diálogos para que unos actores los pronuncien, hoy día, en 1972, en Chile, nos parece desquiciante, absurdo, porque a cada momento ocurren disturbios, movimientos políticos, rumores que te hacen suspender todo y estar alerta.

Lo que había que hacer es un film de largometraje en el campo, las ciudades, las minas, las fábricas, los hogares, los puertos, donde apareciera la clase trabajadora, la oligarquía, la famosa clase media, la tensión interna de la Democracia Cristiana, las tendencias dentro de la Unidad Popular, un especie de mural, de totalidad, de gran fresco dinámico, frente a las elecciones de marzo, mostrar las campañas, los argumentos, la propaganda, las posiciones que diseñan esta situación final, definitiva, en que aparezca en su totalidad la situación chilena.³⁷⁶

La perspectiva marxista de Guzmán y de su equipo los obligaban a la búsqueda fílmica de la totalidad, a la construcción de eso que nombraban un “gran fresco dinámico”, por otro lado los mosaicos de ese gran mural estuvieron constituidos por la voz del pueblo. En *La batalla de Chile* las voces de los otros aparecen en fragmentos que conforman una totalidad construida coralmente mediante una dialéctica visual y sonora.

El *método dialéctico* también convirtió a la película en una pieza didáctica, respondiendo a lo que en esa época se denominó *film-arma*. Plantea contradicciones y hace autocrítica. Nuevamente la lucha de contrarios aparece como configuradora del

³⁷⁵ Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 93-94.

³⁷⁶ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 76-77.

sentido “la sucesión de imágenes o secuencias que alternativamente se contradicen, que presentan opiniones, personas, datos, hechos opuestos, como opuestos son los planteamientos, los objetivos y métodos políticos de la izquierda y de la derecha”.³⁷⁷

La estructura del diálogo de contrarios surgió con la toma de conciencia del carácter testimonial del filme, pero no perdiendo de vista el esquema de guion que le implicaba el análisis general del proceso, de esa forma decidieron buscar un equilibrio entre el *aspecto documental* y el *aspecto analítico* para “aprovechar el contrapunto permanente entre las acciones visibles de la izquierda y de la derecha”.³⁷⁸

Como exponen Guzmán y Sempere, en el texto *Chile. El cine contra el fascismo*, libro que recoge las memorias de la filmación y del montaje, todo el proceso y el filme mismo fueron como una *monografía de materiales de mosaico, una búsqueda y un ensamblaje de sus piezas*. Ese mosaico se compuso de las voces y las imágenes de lo que quedó como subtítulo: *la lucha de un pueblo desarmado*.

La forma de articular esa imagen del pueblo fue el análisis marxista y la perspectiva de la lucha de clases. El filmar al calor de los acontecimientos, el acumular kilómetros y kilómetros de película sobre lo que se desarrollaba ardientemente en un proceso en el que no se sabía donde desembocaría, necesitaba de un examen previo, que fue desarrollado a través de la vinculación con el colectivo “Chile Hoy”.³⁷⁹

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 19

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 80.

³⁷⁹ *Chile hoy* fue una revista de análisis político que dirigía Martha Harneker.

El equipo realizó un manifiesto de sus métodos de trabajo, un “documento teórico de todas las posiciones que nos ofrecía el lenguaje, la narrativa del cine, enfrentada a los hechos que estábamos viviendo”. El método se basó primero en una estructura de capítulos, no podían filmar “*toda* la realidad” así que resolvieron “simplificar esa realidad, sin embargo esta posibilidad se rechazó porque la interrelación de todos los problemas hacía imposible finalizar un capítulo para entrar en otro.”³⁸⁰ Más adelante se decidió estructurar por casos específicos evitando la potencial dispersión, reemplazando los capítulos por *situaciones concretas*, “es decir rechazar el fraccionamiento de la realidad en niveles y tratar de centrarse en puntos específicos del conflicto”. Para lo que se realizó una lista de *frentes de combate*, priorizando los que pasaban por “la lucha de los trabajadores para la toma del poder y simultáneamente, el sabotaje del imperialismo y la burguesía contra el proceso revolucionario”.³⁸¹ Esta forma los condujo a *un terreno más interesante*, detectar los *núcleos* de donde emanaba toda la *problemática del periodo*.³⁸²

La teoría cinematográfica de Guzmán y de su equipo y la forma en que quedó expuesta posteriormente, demuestra una poderosa forma de conocimiento y una propuesta metodológica de acercamiento a la realidad, a través de la construcción de imágenes en movimiento. La teoría estaba basada en la práctica, en un momento dado decidieron no reflexionar más y acudir a filmar un problema determinado y seguir la corriente de opinión de los trabajadores, en un intento de buscar concretamente una respuesta de estructura. Al equipo le sobrevino la necesidad de reafirmar el carácter

³⁸⁰ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Op. Cit.*, p. 78.

³⁸¹ Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 79.

³⁸² *Ibidem*, p. 79.

testimonial de la película, siguiendo al cubano Julio García Espinosa cuando decía que “un cine revolucionario debe mostrar el proceso de los problemas antes que celebrar los resultados”.³⁸³

Ese análisis marxista estuvo basado en tres niveles: la economía, la ideología y la política, aspirando a “*filmar todo lo que ocurre*”.³⁸⁴ No es gratuito entonces que el protagonista central de esta gesta fuera el pueblo, no los partidos, no Allende, sino el pueblo chileno organizado, consciente de sí, de su poder, de lo que estaba ganando, de lo que podía perder.

El marxismo se exportó también al montaje, en un ejercicio dialéctico encontramos la síntesis del proceso donde el eje es el enfrentamiento. No es gratuito que la primera parte de la trilogía sea dedicada a la burguesía y la última al pueblo, en medio de esas dos producciones se realizó una explicación desde la política en *El golpe de estado*.

Hay varios elementos que nos permiten destacar como la imagen del pueblo surge de una forma intermitente e indiciaria, a pesar de que contradictoriamente el pueblo es el protagonista de la película. Esto puede ser un rasgo distintivo de toda la producción cinematográfica del momento ya que aunque el pueblo y su imagen se buscaban a toda costa, el pueblo siempre faltaba y era difícil llegar a él.

El proceso en el que Patricio Guzmán y su equipo llegaron cinematográficamente al pueblo es destacable, aparece en los temas y en los problemas que ocupan los argumentos documentales de las tres películas. Lo primero que se buscó fue explicar la

³⁸³ *Ibidem*, p. 80.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 81-82.

cuestión de cómo un sector de la población apoyó la operación golpista y el derrocamiento de Salvador Allende, en la primera parte titulada *La insurrección de la burguesía*. En esta cinta aparece la apuesta por “la propia potencia de la imagen” buscando “lo que está presente, visible sin necesidad de ser enfatizado o redundado con un anclaje verbal”.³⁸⁵ Esa apuesta por las imágenes y su potencia para mostrar lo no evidente aparece en la escena clásica de *La insurrección de la burguesía*, cuando el equipo se introduce al interior de la vivienda de una familia de clase media de Santiago y la mujer a la que entrevistan frente a la cámara muestra un ejemplo del pensamiento y modo de vida del sector que apoyó el golpe de estado. En esta primera cinta comenzamos a encontrar el recurso de utilización del plano secuencia para sintetizar tiempos y procesos, según Sempere y Guzmán:

dos niveles de lectura estimulados en la puesta en escena [de muestran la potencia de la imagen]: el plano secuencia, redimensiona el contenido de los tiempos muertos y ayuda a la comprensión de los procesos invisibles, el discurso de lo implícito. Mientras el micrófono entrevista a la dueña de la casa- a la que solo vemos los primeros segundos- la cámara inicia el plano-secuencia, un estructurador paseo de introspección. Oímos las palabras, las ideas, pero vemos el ámbito y percibimos la enorme coherencia entre lo que se dice en su contexto, lo que se ve.³⁸⁶

La posibilidad de articular la voz y la imagen para que la secuencia explique y demuestre lo que *aparentemente* no se ve, es una de las potencialidades de los planos secuencia utilizados en la cinta. Lo que enuncia la entrevistada ante la cámara y el micrófono es explicado visualmente cuando la cámara nos entrega, la forma de vida de una clase media en Santiago. Frente a la construcción visual de la burguesía, la película se construye mediante el diálogo y la confrontación ideológica, resaltando también el poder de las masas y la fuerza popular.

³⁸⁵ *Ibidem*, p.17.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 17-18.

Frente a esa primera explicación se desarrolló posteriormente la interpretación política sobre *El golpe de estado*. El poder de la imagen en esta segunda producción es desgarrador, en el plano secuencia del entierro del mando militar, asesinado por la derecha se muestra el rostro de los que más adelante llevarán a cabo el golpe de estado:

El travelling con teleobjetivo sobre los rostros militares en el entierro del edecán naval asesinado por la derecha es casi un estudio de etnografía. Los rostros arios, rasurados, elegantes, de los militares, revelan no solo la tradición europea del ejército, sino la incuestionable extracción burguesa de sus cuadros, la clave para el proceso de rebelión que se está fraguando [...] aparece también sutil y silencioso el complot que se está fraguando. Nadie lo expresa, salvo las imágenes.³⁸⁷

Finalmente, hacia 1979 Patricio Guzmán finaliza la última cinta que compone la trilogía de *La batalla de Chile* titulada *El poder popular*. Esta película, trata básicamente, “la creciente autonomía que la organización de los trabajadores, en su devenir sujeto de la historia, va conquistando y ejerciendo a riesgo de sobrepasar las decisiones del gobierno político”.³⁸⁸ En la cinta aparecen elementos distintos que en las producciones anteriores, por ejemplo la introducción de música para crear una atmosfera, “el uso aún mayor de los planos secuencia y de los primeros planos; la presencia ostensible de micrófonos (y hasta de cámaras)”.³⁸⁹

El material con el que compuso esta última película ya existía y “había formado parte de las dos secciones de la trilogía” y según Jorge Ruffinelli “había quedado relegado por falta de vigencia dramática”.³⁹⁰ En efecto, la cinta tardó en aparecer públicamente varios años y se puede convertir en un gran indicio de síntesis visual en el cine de la época. El filme fue hecho con todo el material que había quedado relegado en los montajes

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 18.

³⁸⁸ Carlos Pérez Villalobos, “Pasión, muerte y resurrección en la saga de Patricio Guzmán”, en *Extremooccidente*, n. 51, p. 53.

³⁸⁹ Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, p.110.

³⁹⁰ *Ibidem*, p.111.

anteriores, que al igual que el pensamiento político de la izquierda de esos años se había intentado explicar la lucha de clases y la política, demostrando que el pueblo era lo que faltaba.

Como un gran indicio emergen, en esta última parte de la trilogía, la voz y las imágenes del pueblo chileno, en la dialéctica del análisis de clase. El pueblo es el detonante fundamental de los hechos, la voz del narrador se reduce a su mínima expresión, dándole protagonismo político y narrativo.

En la cinta están casi ausentes las imágenes de Salvador Allende, igualadas en fuerza a las de los obreros y de la gente organizada. También están ausentes las imágenes del golpe de estado, así la película se mueve en un tiempo que es simultáneamente histórico y, a la vez, mítico; ya que el golpe de estado es un fantasma que aparece en los testimonios como posibilidad, pero que no tiene concreción visual porque no ha tenido lugar en la historia. El golpe de estado es un hecho extra-diegético, nosotros como espectadores sabemos el desenlace que tendrá la historia, sin embargo para el argumento no es tan importante, como si lo es la organización y la visibilización de lo que queda acallado frente a los ejercicios de la violencia política.

Lo que tiene emergencia es el momento de la organización obrera y de la producción material y simbólica de los trabajadores. El tiempo de las imágenes es el presente, casi utópico, de la organización, frente a lo reflexivo que corresponde al tiempo del montaje y a la explicación del proceso, realizado años después. El tema de la

producción adquiere un papel determinante porque permite múltiples formas para enfatizar la función visibilizadora del cine, para Patricio Guzmán:

La verdadera relevancia de la película radica en el descubrimiento de un hecho fundamental: se descubrió que el cordón industrial es como un ente invisible. Tú no lo ves. Tú ves la fachada de la fábrica y ves un letrero. Pero no es un desfile. No es una inauguración, no es un discurso, no es una manifestación. Ese fue el principal descubrimiento: aprender a ver los hechos invisibles que contiene la realidad.³⁹¹



El tiempo presente es el tiempo de la voz del pueblo chileno, el tiempo de la lucha, el tiempo que no llega como memoria. En la cinta no deja de ser un tiempo del ahora, un tiempo prolongado de combate, en la defensa de lo que se consiguió y que era necesario defender. Las imágenes y la voz del pueblo pertenecen a un tiempo tan vivo, tan presente que no puede caducar, la voz del narrador, solemne y un tanto autoritaria suena vetusta, antigua, no así la vitalidad de la voz de los testimonios que permanecen hablándonos desde un presente en peligro, de un instante que es el tiempo del ahora, de la efímera victoria de un pueblo desarmado.

Patricio Guzmán y su equipo sabían que estaban frente a un escenario que tenía dos posibilidades:

³⁹¹ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile, El cine contra el fascismo*, p.72.

o golpe de Estado fascista o guerra civil. Ahora bien, si pasábamos a la guerra civil íbamos a seguir filmando, y algún día, ganada o perdida, se iba a mostrar con ese mismo criterio. Porque fundamentalmente éramos testigos de lo que estaba pasando. **Hacer la memoria de Chile eso es lo que queríamos hacer.** La película está concebida sobre una coyuntura histórica de prototipo de periodo prerrevolucionario, desde el punto de vista marxista leninista.³⁹²

Estas imágenes superan la emotividad residual y se sitúan en una constante actualidad.

Patricio Guzmán y el equipo de *El Tercer Año* ejercieron el oficio de ser testigos y “ofrecer a la historia materiales de la futura arqueología”.³⁹³

El plano secuencia: territorio de lucha y de palabra

El plano secuencia ha sido uno de los elementos fílmicos más explotado, tanto en el cine de ficción como en el documental, por sus capacidades de expresión técnica y artística, desencadenando profundos debates y reflexiones, por parte de críticos, realizadores y teóricos. Esta opción expresiva para encuadrar la realidad fue empleada por algunas vanguardias cinematográficas de la segunda mitad del siglo XX, apelando a sus posibilidades para sintetizar tiempos, espacios, protagonismos de individuos y colectividades; posibilitando la enunciación de puntos de vista que oscilaban entre lo objetivo y lo subjetivo.

Desde los primeros cortos de Lumière, donde encontramos esta unidad de construcción cinematográfica, hasta la consolidación estética de La Nueva Ola francesa, se ha perseguido la integridad espacial y temporal. Esta opción técnica y expresiva también fue empleada por directores como Flaherty o Welles, pasando por los ejercicios del cine

³⁹² Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 84.

³⁹³ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 15.

directo que se posicionó con los planos lagos.³⁹⁴ Teóricos como André Bazin o Pierre Paolo Pasolini discutieron sus posibilidades técnicas y las potencialidades poéticas y políticas de este recurso.

Para André Bazin siempre se planteó la necesidad de utilizar una gran variedad de elementos formales y expresivos para darle un sentido realista al cine, buscó y debatió las bases para encontrar la autenticidad cinematográfica a través de rodar en exteriores, con iluminación solar, la utilización de actores no profesionales, y técnicamente utilizando la profundidad de campo y sobre todo optando por el plano secuencia en detrimento del montaje. Es por ello que tuvo una gran fascinación por el neorrealismo y sus formas de plantear la relación entre el arte y la realidad.³⁹⁵ Para Bazin el montaje debía utilizarse con cuidado para no trastocar la ontología cinematográfica. Como alternativa proyectaba el uso de panorámicas y *travellings*; sin embargo la no fragmentación y el uso de la profundidad de campo fueron los elementos más importantes para exaltar la búsqueda del realismo. Frente a la técnica del montaje la utilización de la profundidad de campo permitiría que “una acción se desarrolle en un largo periodo de tiempo en diversos planos espaciales. Si ese foco se mantiene nítido desde la cámara hasta el infinito el director tiene la opción de construir interrelaciones dramáticas dentro del cuadro”.³⁹⁶

En ese mismo debate sobre las relaciones del cine con la realidad Pierre Paolo Pasolini también realizó aportaciones. En primer lugar trazó las diferencias entre el uso del

³⁹⁴ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, p. 61

³⁹⁵ Cf. André Bazin, “Una estética de la realidad: el neorrealismo” en *¿Qué es el cine?*

³⁹⁶ Mario Rajas Fernández, “Poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad”, p. 184.

plano secuencia por parte del neorrealismo y los sentidos que adquiriría este específico filmico en el nuevo cine, mientras que en el neorrealismo el plano secuencia representó una opción epistemológica vinculada al placer de conocer lo cotidiano en los nuevos cines el plano secuencia se planteaba como confrontación, "como un estado de horror ante la realidad".³⁹⁷ Para Pasolini el plano secuencia era necesariamente una toma subjetiva, entendiendo la subjetividad como el límite realista de toda técnica audiovisual, involucrando al presente como el tiempo donde se desarrolla una "toma subjetiva infinita". En el fundamento de los debates sobre este específico filmico de no fragmentación, lo que se encontraba era la compleja relación del cine con la realidad y la viabilidad política de su captación.

En el cine latinoamericano de los años setenta, el plano secuencia y la no fragmentación filmica también fueron recursos empleados de manera original, tal vez con cierta influencia o en dialogo con los teóricos europeos. Fue dentro del género documental donde los planos secuencias fueron más comunes. Como se analizó anteriormente en *La batalla de Chile* (1971-79), Patricio Guzmán aplicó con éxito este recurso obligado un tanto por las exigencias del proceso de filmación. Dentro de los planos secuencias de esta obra monumental encontramos la articulación de los testimonios de los actores sociales con los territorios políticos del pueblo chileno, territorios que estaban contruidos fundamentalmente por la disputa. Guzmán reflexionó constantemente sobre este específico filmico, planteando la tensión entre el estilo documental del cine directo y la ficción:

³⁹⁷ Pierre Paolo Pasolini, "Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad".

Generalmente el cine directo no es una cuestión de estilo, sino de contenido. Un contenido contingente, montado con el único criterio de la ausencia de criterio y que finalmente determina el estilo. *La batalla* nos enseña como la gran lección del plano-secuencia de los grandes creadores del cine de ficción, desde Welles a Fassbinder, es perfectamente asumible por el cine documental.

Este cine directo, este cine de *lo que está pasando*, no tiene descartes. Los núcleos son tan importantes como las catálisis. No hay rellenos. Y precisamente la nueva dimensión, la aportación creativa es mostrar, a través del plano-secuencia, lo que está pasando, trasladando al espectador al propio lugar de los hechos y obviando la convención del montaje, la intermediación disruptora de la planificación.³⁹⁸

En Patricio Guzmán el plano secuencia pareciera tener una función aleatoria, pero a la par está intentando generar una visión de totalidad en términos marxistas que logre capturar lo individual y lo colectivo, a la par de los múltiples enfrentamientos que se generan en lo social.

Desde *El coraje del pueblo* (1971) el Grupo Ukamau comenzó a desarrollar también la no fragmentación filmica para articular la memoria de las masacres mineras con la profundidad de campo del altiplano andino. A partir de ese momento las opciones por la no fragmentación como recurso técnico, expresivo y político comenzaron a ser una fórmula recurrente en las producciones de este colectivo boliviano. Gumucio Dagon reflexionó sobre la fuerza del plano secuencia en la obra del Grupo Ukamau, que procedía de la búsqueda de una visión subjetiva: "La presencia de la realidad se hace vigorosa y pura en la medida en que el plano secuencia habla siempre en tiempo presente. [...] Un espacio sin límites preconcebidos y un tiempo presente son, así, dos de los principales elementos constitutivos del plano secuencia que permite que la realidad se interponga".³⁹⁹

³⁹⁸ Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, p. 17-18.

³⁹⁹ Alfonso Gumucio, *El cine de los trabajadores*, p. 72-73.

El plano secuencia, articulado a la profundidad de campo, también se constituyó como un espacio de manifestación de la idea de nación. A la par de los latinoamericanos, varios cineastas del Tercer Mundo emprendieron la experimentación técnica y estética de del uso de planos largos, así como las elipsis temporales dentro de ellos, utilizados para retratar los conflictos, tratando de condensar visiones múltiples y fragmentadas de naciones que se encontraban en constante tensión. Los más importantes exponentes de estos cines periféricos, que apostaron por este específico filmico, fueron el griego Theo Angelópoulos y el iraní Abas Kiarostami, quienes al igual que el *Grupo Ukamau*, emprendieron la síntesis de sociedades escindidas étnicamente, abigarradas y en conflictos que involucraban múltiples temporalidades históricas, podríamos afirmar que el plano secuencia durante los años setenta y ochenta se convirtió en un signo filmico del Tercer Mundo.

5. EL DECLIVE. AUTOCRÍTICA INTELLECTUAL, IRRUPCIÓN DE LO MÚLTIPLE Y TÉCNICAS EN TRANSICIÓN

Pertenezco a una generación que se debatía entre dos perspectivas enfrentadas: de acuerdo con la primera, aquellos que poseían la inteligencia del sistema social tenían que pasar su conocimiento a los que sufrían bajo el sistema, de tal manera que este conocimiento los hiciera actuar para cambiar el sistema. De acuerdo con la segunda, las personas supuestamente sabidas eran de hecho ignorantes; porque no sabían nada de lo que era la explotación y la revuelta, tenían que ser estudiantes de los así llamados trabajadores ignorantes.

Jacques Rancière, El espectador emancipado

Ya no vale la pena creernos el cine de la esperanza socialista. De la esperanza capitalista. Inútil creer en una justicia futura, social, fiscal, u otra. Del trabajo. Del mérito. De las mujeres. De los jóvenes. De los portugueses. De los malayos. De los intelectuales.

De los senegaleses.

Inútil creernos la película de miedo. De la revolución. De la dictadura del proletariado. De la libertad. De los horrores. Del amor. Inútil.

Inútil creernos el cine del cine.

Ya no se cree en nada. Se cree. Alegría: se cree: en nada.

No se cree en nada.

No vale la pena hacer cine. No vale la pena. Hay que hacer el cine del conocimiento de esto: no vale la pena.

Que el cine vaya a su pérdida, es el único cine.

Que el mundo vaya a su pérdida, que vaya a su pérdida, es la única política.

*Marguerite Duras, a propósito de *Le camion* (1977).*

La contradicción y el desencanto que aparecen en las citas con las que se ha iniciado este capítulo se nos presentan como indicios de un momento de quiebre de las certezas que acompañaban la práctica cinematográfica y política de la segunda mitad del siglo XX.

La primera contradicción planteada por Rancière en las nociones enfrentadas del que sabe y del ignorante, revela una de las tensiones más desgarradoras, tanto de la política, como de la producción de imágenes en movimiento, que llevó a algunos intelectuales de la época a cuestionar a aquellos que construían discursos, imágenes, en suma representaciones y hacer evidente su compleja y casi imposible relación con aquellos a los que Rancière llama ignorantes. Fue en las búsquedas por entender esas tensiones que llevaron a Rancière, en los años setenta, a acercarse a la historia del movimiento obrero “para encontrar las razones detrás del continuo desencuentro entre los trabajadores y los intelectuales que les visitaban tanto para instruirlos como para ser instruidos”. El resultado de esa búsqueda marcó el desarrollo de su pensamiento posterior al “descubrir que esta relación no era una cuestión de conocimiento de un lado e ignorancia en el otro, ni era una cuestión de conocer versus actuar, o la individualidad versus la comunidad.”⁴⁰⁰

A mediados de los años setenta, las formas políticas de la izquierda se comenzaron a trastocar, expresándose en ciertos signos de autocrítica y nostalgia que inaugurarían un nuevo momento de largo desencanto. Como lo expresa Duras en la reflexión sobre su cinta *Le camion*, en ese momento de quiebre ideológico ya no era posible creer en nada, la pérdida del cine era la única forma de hacer cine y la pérdida del mundo se constituía como la única forma de la política. A través de las imágenes en movimiento, espejos hacía

⁴⁰⁰ Jacques Rancière, “El espectador emancipado”, p. 13.

el pasado, podemos ver que esta era de desencanto inició algunos lustros antes de la caída del mundo del socialismo real.

A propósito de este desencanto y de su elaboración cinematográfica, como otro gran índice de una transición tecnológica y política encontramos la cinta *El fondo del aire es rojo* que Chirs Marker realizó en 1977. A lo largo de un poderoso trabajo con imágenes de archivo de otros cineastas y propias, realizó una interpretación del proceso insurreccional desarrollado quince años atrás. Como caracterizaba el cine de Marker, construyó una imagen íntima y a la vez política de un proceso que se miraba con melancolía y con un profundo sentido crítico.

Para algunos autores como Ignacio Ramonet esta obra representó “un importante hito de ruptura en la historia del cine militante europeo”.⁴⁰¹ Precisamente porque Marker nunca hizo un cine militante convencional y eso se expresó en esta cinta, que no se realizó como una apología de ningún partido, tampoco buscó una perspectiva didáctica y contrario a ello fue narrada en primera persona por el propio Marker.

Lo más importante, a la luz de nuestro análisis, es la perspectiva autocrítica de los procesos cubanos, de Vietnam, de Praga y de Santiago de Chile, revelando el imperialismo pero también los peligros del estalinismo. En la cinta, Marker es claro en el sentido de que se fracasó, pero como el título lo indica, para el autor “el aire sigue teniendo un fondo rojo”. Marker es consciente de que, por lo menos en el primer mundo, las luchas frontales han terminado “y solo quedan guerras de diseminación: erosiones diversas que por

⁴⁰¹ Ignacio Ramonet, “El cine militante: crisis de un discurso de poder” en *Propagandas silenciosas*, p. 174.

desgracia, solo merecen para Marker unas pocas imágenes al final: ofensiva feminista, insubordinación de los soldados, acciones ecologistas, fracturas de la moral, luchas urbanas".⁴⁰²

Tener como índice a Chris Marker y a la cinta *El fondo del aire es rojo* permite iniciar la reflexión de las transformaciones del cine político y militante en América Latina. Entendiendo que desde fines de la década de los años setenta se desplegó una transformación global, paulatina y con especificidades regionales, que ponía en el centro del debate la crisis de las formas clásicas y modernas de la representación, tanto políticas como estéticas y que apuntaban a una transformación general del cine.

Esos sentidos nos permiten apuntar a un momento de declive *del gran paradigma revolucionario*, con todas sus implicaciones de los términos de la toma del poder y las nociones sobre la vanguardia política, que eclosionaban con la noción de vanguardia artística. Este momento también tomó matices propios con la producción de cierta autocrítica por parte de algunos intelectuales, pero fundamentalmente fue cuestionada por la irrupción de formas múltiples de pensar y ejercer la emancipación social, entre las que se encontró la lucha de las mujeres, la lucha de los pueblos indígenas, las perspectivas ecologistas, las reivindicaciones lésbico-gay, entre otras. Frente a la multiplicidad política, también el formato cinematográfico se transformó cediendo lugar a la utilización de nuevos soportes de producción de imágenes, con sus correlaciones en la emergencia de múltiples técnicas y apropiación de la tecnología.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 176.

Latinoamérica multiplicando sus imágenes

En diciembre de 1979 se llevó a cabo en la ciudad de La Habana el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, marcando definitivamente las formas de producción y de exhibición que hasta el momento, y desde fines de los años cincuenta, se habían realizado en América Latina. Significó el cierre de un momento y el inicio de un cambio en las formas, los temas y la producción de la cinematografía posterior. Este primer festival se afianzaba y construía su tradición sobre el encuentro de Viña del Mar en 1967, y al realizarse en Cuba reafirmaba su inclinación para favorecer la hegemonía cultural de esta Revolución sobre América Latina, cobijándose bajo la institucionalidad de la izquierda cultural de la isla.

Como se ha mencionado, desde mediados de los años setenta se venía gestando una transformación en las formas del cine latinoamericano, una crisis en las perspectivas políticas de los realizadores y una metamorfosis en los mismos soportes audiovisuales que hacían imágenes más plurales y totalmente desbordadas de los cánones impuestos a finales de los años sesenta.

Algunos autores como Del Río y Cumaná en su texto *Latitudes del margen*, refieren atinadamente que este periodo estuvo marcado por una "crisis por intermitencia", a la par de una "obligada continuidad".⁴⁰³ Y reconocen que en la segunda mitad de los años setenta se comenzó a desarrollar una transformación en el cine latinoamericano que modificó sus preceptos fundacionales.

⁴⁰³ Cfr. Joel del Río y María Caridad Cumaná, "Capítulo 1. Crisis por intermitencia/obligada continuidad" en *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*.

Uno de los elementos principales de transformación en el discurso de los ya no tan nuevos cineastas era la necesidad de incidir en las industrias locales. En el encuentro de Mérida en el año de 1977 se reconocía que “nuestro cine es también el que lucha y conquista espacios en el marco de las relaciones industriales de producción”. Comenzó a desarrollarse un relevo dentro del NCL donde también se cuestionó la consigna del “cine imperfecto” dando espacio a la solidificación “de la pericia narrativa (dentro o fuera de la linealidad secuencial)”.⁴⁰⁴

Los cineastas que renovaban poco a poco el cine latinoamericano también se preocuparon más por “la composición del plano y del encuadre, al tiempo que se recobra el sentido del tiempo dramático y del ritmo por edición, con la consiguiente mejoría en el plano profesional de cada obra”.⁴⁰⁵ Para Del Río y Cumaná había llegado “el tiempo de la Bemberg, del Solanas reciclado, de Hermsillo, Ripstein y Leduc, de los poscinemanovistas liderados por Barreto, Arnaldo Jabor y Héctor Babenco”.⁴⁰⁶

El Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano se encontró en tensión con esas transformaciones y a la par se convirtió en una síntesis del periodo anterior. Las películas exhibidas y los premios otorgados demuestran una amalgama de tiempos y perspectivas cinematográficas mostrando cómo se gestaba una nueva transición. El Gran Premio Coral para la categoría de ficción fue otorgado a las cinematografías más consolidadas del momento, la brasileña y la cubana; la primera con la cinta *Coronel Delmiro Gouveia* (1978)

⁴⁰⁴ Joel del Río y María Caridad Cumaná, “Capítulo 1. Crisis por intermitencia/obligada continuidad” en *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*, p. 44.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁰⁶ *Ibidem*

y para el filme cubano *Maluala* (1979). Entre los premios especiales destacaron *Bandera Rota* del mexicano Gabriel Retes, y para el chileno exiliado en Cuba Sergio Castilla director de la cinta *Prisioneros desaparecidos* (1979). También la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) le otorgó el Premio Caracol al chicano Jesús Treviño director de la cinta *Raíces de sangre* (1976). De esta primera premiación se pueden destacar varios elementos a analizar, en primer lugar la presencia más activa de la cinematografía mexicana, el surgimiento y el reconocimiento al cine chicano que décadas antes había pasado inadvertido. Uno de los premios más importantes fue para una película de los mexicanos en Estados Unidos y sus condiciones de explotación.

México fue el país que participó con más filmes, tanto ficciones como documentales, destacándose las participaciones de los alumnos del CUEC. En el Festival hubo un amplio espectro del cine político mexicano realizado durante los años setenta, se exhibieron cintas como la fundacional *El grito* de Leobardo López, hasta las producciones de diversos colectivos filmicos como el Taller de Cine Octubre, los colectivos de la Universidad de Puebla, el Grupo Cine Sur, etc. A la par, los autores mexicanos como Retes o Leduc comenzaron a figurar, tal es el caso de la mención que recibió el documental *ABC del etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1977).

El tema de la "Resistencia en el Cono Sur" fue una constante de este primer Festival, tanto en la temática como una categoría de premiación a un conjunto de documentales. El jurado otorgó un premio especial a *Prisioneros desaparecidos* (1979), donde se abordó el tema de la desaparición forzada en Chile. Desde luego se premió la trilogía *De la Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas*. Y un conjunto de

documentales que representaron la resistencia en sudamericana, entre las que estaban *País verde y herido* (1979) de Jorge Denti, *Recado de Chile* (1978-79) de autor anónimo, *Las AAA son las tres armas* (1977) de El Grupo Cine de la Base, y *Esta voz entre muchas* (1979) del argentino Humberto Ríos.

A pesar de que la cinematografía chilena había quedado totalmente desarticulada dentro del país es remarcable la intensa participación de los filmes chilenos, sobre todo del exilio o que dentro del país se producían en la clandestinidad para realizar alguna denuncia, tal es el caso de la cinta chilena *Los puños frente al cañón* (1972-75) de Orlando Lübbert y Gastón Ancelovici en la que se hace un recorrido por diversos episodios de la historia chilena enfatizando la organización popular.

Aunque el tono de la premiación estuvo totalmente masculinizado, ya que no se premió a ninguna mujer en ninguna de las categorías, la presencia de las mujeres comenzaba a irrumpir imparablemente en todos los niveles del cine latinoamericano.

La colombiana Marta Rodríguez fue la única mujer que formó parte del jurado que calificó los documentales y las animaciones. En la compilación de Teresa Toledo, titulada *10 años del nuevo cine latinoamericano*,⁴⁰⁷ donde se hace un recuento de todas las películas que participaron en los diez primeros certámenes es posible notar, a pesar del sesgo masculino, que las mujeres no solo participaban con una película sino con una serie de producciones. Como la colombiana Bella Ventura, que participó con dos cortometrajes de ficción uno titulado *Cuando las puertas se cierran* (1979), sobre el problema del

⁴⁰⁷ Toledo, Teresa, *10 años del nuevo cine latinoamericano*. / Teresa Toledo. Verdoux. 1990.

desempleo y otro titulado *¿Hasta cuándo...?* que abordó directamente el problema de las mujeres trabajadoras y sus hijos.

Otra colombiana que también participó con dos cortometrajes fue Camila Loboguerrero, una de las pioneras del cine de mujeres en Colombia. Los títulos de sus producciones fueron *Soledad de paseo* (1978) y *Ya soy rosca* (1979). Fuera de concurso se presentaron tres documentales de otra mujer que también sería pionera del cine en Colombia: Gabriela Samper, que había muerto en el año de 1974 después de haber sido encarcela por una acusación de pertenecer al ELN de Colombia. En el Festival se presentaron sus obras *El Páramo de Cumanday* (1965), *Los Santísimos Hermanos* (1968-70) y *El hombre de la sal* (1970).

Para el caso de las cineastas mexicanas se presentó a concurso la cinta de Marcela Fernández Violante *De todos modos Juan te llamas*, producida por el CUEC sobre el tema de la guerra cristera. También se presentó el cortometraje de Rosario Hernández *La hermana enemiga* (1979), basado en un cuento de José Revueltas. Maribel Vargas presentó el cortometraje *Más te vale San Antonio* (1976-1977) y *La misma vieja historia* (1977-1978). De Perú, Nora Izcue presentó el cortometraje de ficción *El Juancito* sobre la explotación de los campesinos y el documental *Canción al viejo Fisga que acecha en los lagos amazónicos* (1978). Para el caso del cine chicano la realizadora Silvia Morales presentó el cortometraje documental *Chicana* (1979), sobre la discriminación de las mujeres chicanas.

Entre las documentalistas mexicanas, se presentó a concurso Rosa Marta Fernández con el documental *Cosas de mujeres* (1979), sobre el aborto clandestino en México y su incidencia en las clases populares. También participó Marta Elena Velazco con el documental *Desempleo* (1978). Trinidad Langarica participó en la dirección, en el guion y la fotografía del documental *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1975) en colaboración con el Taller de Cine Octubre. Desde la perspectiva feminista Beatriz Mira presentó *Vicios en la cocina* (1978), mientras tanto Alejandra Islas sería co-directora del documental *Iztacalco, campamento 2 de Octubre* (1976-1978), y Berta Navarro sería la directora del documental *Nicaragua, los que harán la libertad* (1978), sobre la insurrección sandinista.

Así como fue muy importante la presencia de las mujeres cineastas de diversos países de América Latina, la diversidad también comenzaba a notarse en las producciones que procedían de una multiplicidad de regiones de América Latina. Lo más destacable fue la premiación que otorgó el Comité de Cineastas de América Latina al *Primer Noticiero* (1979) *INCINE* de Frank Pineda y Ramiro Lacayo donde obviamente la revolución sandinista era el tema central y se abordaba a través de una relectura de la historia y un personaje que había luchado junto a Sandino y que veía "sus sueños revolucionarios realizados con el triunfo de la revolución".⁴⁰⁸

La edad de oro del cine centroamericano

Durante toda la década de los años setenta e inicios de los ochenta muchos cineastas se desplazaron a Centroamérica para documentar los procesos revolucionarios que se

⁴⁰⁸ Teresa Toledo, *10 años del nuevo cine latinoamericano*, p.66.

llevaban a cabo y para coadyuvar a la construcción de las cinematografías que comenzaban a emerger en el centro del continente, signadas bajo el sello revolucionario.

La ruptura que pone fin a la investigación está determinada histórica y técnicamente por las revoluciones en Centroamérica. Históricamente porque la emergencia de los procesos en Nicaragua, El Salvador y Guatemala dieron una bocanada de aire nuevo a la izquierda mundial, dotando de esperanzas después de los golpes de estado en Sudamérica y de toda la lucha anticomunista en el mundo desatada en el marco de la Guerra Fría.

La guerra civil en El Salvador había iniciado en 1972 y en este país, como en muchos otros de la región, el cine se convertiría “en una estrategia tan popular como la artillería”.⁴⁰⁹ Finalmente la ruptura tecnológica en las formas de hacer cine, iniciadas en la segunda mitad del siglo XX, se expresó en la pluralidad de soportes audiovisuales, que desplazaban al cine como forma hegemónica de producción de imágenes en movimiento. Desde mediados de los años setenta y durante toda la década de los años ochenta se popularizó el uso de formatos como el Super-8 y, más adelante, el soporte en video lo que haría que el registro de la realidad se transformara radicalmente. Fue en Centroamérica donde hubo un despliegue y una mixtura de los distintos soportes audiovisuales para registrar el proceso revolucionario y para la creación artística.

El 19 de julio de 1979 los sandinistas tomaron Managua y en el desarrollo de este proceso estuvieron acompañados de las imágenes. Sergio Ramírez y Gioconda Belli

⁴⁰⁹ Gaudi Calvo, “*Cine guerrillero centroamericano*”.

recuerdan como ese día “a través de la pantalla televisiva se reiteraba una vieja imagen cinematográfica: Sandino poniéndose y quitándose su sombrero”.⁴¹⁰ El mismo día de la toma de Managua se creó el INCINE,⁴¹¹ Nicaragua al igual que todos los países del centro del continente carecía de una tradición cinematográfica consolidada, y fue dentro del contexto de la insurrección, “en el fragor de la guerra contra esa fuerza, [cuando] nació el cine sandinista, por la necesidad de recoger el testimonio cinematográfico de los más significativos momentos de esa lucha para contrarrestar la desinformación promovida por agencias noticiosas enemigas y mantener viva la solidaridad internacional”.⁴¹²

El surgimiento del cine en los procesos insurreccionales de los años setenta y ochenta tenía como principios registrar la lucha y la organización, reafirmar la identidad nacional y la intensión de “dar a conocer el mensaje revolucionario a través del testimonio popular”.⁴¹³ Esto generó un juego de espejos, por un lado se tenía la función de documentar al interior para educar y fomentar la lucha, mientras que por otro lado se construía una imagen para el exterior con el fin de fomentar la solidaridad internacional. Lo que condujo a una nueva emergencia de los internacionalismos fílmicos, proceso que podría equipararse con el desarrollado por cineastas como Joris Ivens y Chirs Marker en los procesos revolucionarios del siglo XX.

El internacionalismo fílmico centroamericano fue alimentado por el ICAIC de Cuba, pero también por muchos de los cineastas sudamericanos que estaban en el exilio y por

⁴¹⁰ María Lourdes Cortes, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, p. 302.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 313.

⁴¹² “Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos de Nuevo cine Latinoamericano*. Vol. I, p. 407.

⁴¹³ María Lourdes Cortes, *Op. Cit.*, p. 320.

una singular militancia fílmica que se desarrollaba en México y Costa Rica; desde luego también estuvieron presentes en Centroamérica cineastas estadounidenses y europeos.

La continuidad y la ruptura del proceso de renovación cinematográfica iniciado en el continente dos décadas atrás es perfectamente rastreable dentro del proceso centroamericano. Analizar *los nuevos cines* que florecieron en América Latina sin tomar en cuenta la estética y la técnica cinematográfica, así como las propuestas formales estéticas planteadas desde Centroamérica genera una visión incompleta de los procesos cinematográficos. Desde luego que las nociones teóricas desarrolladas por cineastas del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano se comenzaron a cuestionar y a superar en la propia realidad centroamericana, al calor de una práctica cinematográfica emergente. La falta de investigación sobre el cine en Centroamérica ha generado un silenciamiento y un olvido en relación con los otros procesos de producción cinematográfica en América Latina. La falta de materiales tiene que ver con el contexto de guerra y los silenciamientos sobre estos cines con una noción de derrota construida a partir de la imposición de la vía electoral por parte de Estados Unidos y la caída del socialismo *real* a nivel mundial.

En *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* se enfatiza que los años setenta y ochenta representaron la "edad de oro de la cinematografía regional".⁴¹⁴ Por primera vez se prestó atención a las funciones sociales del cine y fue un momento en que los estados centroamericanos invirtieron en la producción audiovisual. Fue un periodo en el que hubo una gran producción de películas y los cineastas y grupos de realización, así

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 223.

como colectivos cinematográficos aparecieron en países donde se había realizado poco cine.

La perspectiva de Cortés apunta a lo que se ha venido planteando en este capítulo, *La época de oro del cine centroamericano* "se integró en el contexto del nuevo cine latinoamericano, tanto en su temática como en su posición estética",⁴¹⁵ ya que según Cortés la producción estética de este cine estuvo determinada por las condiciones económicas y sociales de un contexto en subdesarrollo, pero también porque las temáticas de los cineastas se volcaron decididamente a la recuperación de la memoria popular y a la intencionalidad de una reescritura de la historia, fue a esa "corriente estético-ideológica que se adhirió el cine centroamericano del momento".⁴¹⁶

Al igual que la renovación cinematográfica continental, que desde los años cincuenta había surgido en el seno universitario consolidando nuevos espectadores y desarrollando distintas formas de difusión de la cultura cinematográfica, en Centroamérica apareció la renovación por canales similares, pero con la gran diferencia marcada por la guerra y la confrontación social. Fue en Panamá donde se impulsaría un primer motor de esta renovación con la fundación del Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), en el que participaron cineastas que coadyuvarían a la formación de un proceso cinematográfico en toda la región, como Pedro Rivera. A la par del desarrollo del GECU se lanzó la revista especializada *Formato 16* que dirigiría por muchos años Pedro Rivera donde publicarían reconocidos cineastas y promotores del cine; también se creó

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 223.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 229.

una red nacional de cine-clubes en 16 milímetros, que tenía la intención de conformar un público cinematográfico.

En Costa Rica, al amparo del estado, se fundó el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, que tenía como lema “dar voz a quien no la tiene”.⁴¹⁷ Esta noción, que se repetiría a lo largo de la mayoría de las renovaciones del cine en el continente, nos permite terminar de definir un elemento medular que caracterizó los movimientos de nuevos cines latinoamericanos: su relación con el pueblo. La noción de novedad necesariamente implicó dirigir los teleobjetivos a quienes generalmente no aparecían en las pantallas y ampliar el espectro de exhibición para que esas imágenes llegaran a donde antes no habían llegado.

En Nicaragua se fundó el Instituto Nicaragüense de Cine y en El Salvador hubo dos instituciones encargadas de la producción de imágenes, El Instituto Cinematográfico El Salvador Revolucionario y el Sistema Radio Venceremos. Todas estas instituciones tenían, según María Lourdes Cortes, el objetivo común de “fundar una cinematografía nacional, popular y crítica, que fuera de la mano de los movimientos de liberación”.⁴¹⁸ En este planteamiento encontramos un elemento más que caracterizó, hasta ese momento, las formas cinematográficas del llamado nuevo cine: la idea central apuntaba a que el cine tenía que estar al servicio de la reconstrucción de una forma nacional basada en el potencial emancipatorio popular. Este sentido compartía imágenes y conceptos con las formas cinematográficas que se habían desarrollado desde los años sesenta, a través de

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 224.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 228.

intermitentes procesos de crisis, y que desplegaban su herencia sobre esa nueva oleada cinematográfica construida en la región central del Continente Americano.

Como en los ejercicios fílmicos anteriores, el antimperialismo fue una marca de las producciones. La denuncia de la intromisión militar, política y cultural de los Estados Unidos, teorizada como una fase del desarrollo del capitalismo según teóricos socialistas como Lenin, ya había sido reelaborada por los cines en renovación. Tal es el caso de la exposición visual sobre este tema en la introducción a la primera parte de la cinta *La hora de los hornos*. También el Grupo Ukamau había abordado con múltiples metáforas cinematográficas el tema del imperialismo, tanto en la cinta *Yawar Mallku* donde se evidenciaba la colonización cultural que el imperialismo estadounidense imponía en todos los niveles de la sociedad boliviana, hasta la elaboración visual y la caracterización cinematográfica de lo que titularon *El enemigo principal*, que alegorizaba y, al mismo tiempo, exponía textualmente la imagen de los Estados Unidos encarnada en sus militares, como símbolo y como denuncia de la intervención norteamericana.

El antimperialismo de la *edad de oro* del cine centroamericano poseía raíces propias relacionadas con un ejercicio de lectura histórica de la región. Muy pronto se recuperaron materiales visuales, tanto fílmicos como fotográficos que remitían a las luchas de Sandino y Farabundo Martí. Dentro de la producción visual del antimperialismo fílmico no se puede dejar de mencionar la vasta producción del Grupo Experimental de Cine Universitario que tocaba el tema desde la vívida experiencia de la lucha panameña contra los Estados Unidos, como en la cinta *Canto a la patria que ahora nace* (1972) o *SOS* (1973). Finalmente el modelo formal del antiimperialismo fílmico se encontraba en Cuba y

“el documental y los noticiarios -cuyo maestro es el cubano Santiago Álvarez- se convirtieron en los géneros preferidos”.⁴¹⁹

En el año de 1976, después de un intercambio con cineastas mexicanos y una exhibición de “nuevo cine mexicano” donde estuvieron presentes en Panamá cineastas como Jaime Humberto Hermosillo, Alfonso Arau, y Jorge Fons, entre otros, se problematizó el tema de la producción y exhibición del cine en Centroamérica. Varios intelectuales, cineastas y escritores de la región, entre los que se encontraban el realizador Antonio Yglesias y el escritor nicaragüense Sergio Ramírez, decidieron formar Istmo Films proyecto que tendría la intención de fungir como productora de cine, como distribuidora y la cual tenía una sala de exhibición. Pronto se convertiría en “la productora independiente mejor equipada en Centroamérica, y la cual produciría películas como *Patria libre o morir* (1979) de Antonio Yglesias y Víctor Vega, *La insurrección* (1980) de Peter Lilienthal, *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) de Diego de la Texera y la película *Alsino y el cóndor* (1982) de Miguel Littín.

En Centroamérica las energías se volvieron a conjugar entre militancia y creación estética, con la participación de connotados representantes del MNL, quienes en el marco de un nuevo internacionalismo fílmico participaron activamente en la consolidación del cine revolucionario y posrevolucionario. Miguel Littín colaboró cercanamente con el

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 228.

INCINE, por otro lado Fernando Birri colaboró con el Laboratorio Itinerante de Poética Cinematográfica.⁴²⁰

La producción visual en Centroamérica tecnológicamente es interesante por varios aspectos, uno tenía que ver con la multiplicidad de formatos para el registro de la realidad que variaban del soporte de 16 milímetros, el Super-8 hasta la introducción del video analógico con el uso del formato U-matic, el betamax, betacam y VHS. Esta multiplicidad de soportes, se articuló con la urgencia de registrar la realidad y de usar la cámara como arma, que al tiempo se convertiría en propagandista de la lucha, en escuela y alimento de los combatientes.

El Salvador. El pueblo vencerá: historia y lucha en imágenes

En el segundo Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano el documental que recibió el Gran Premio Coral, el premio Saul Yelin y el premio otorgado por el Tabloide Cultural *El caimán barbudo* fue *El salvador. El pueblo vencerá* (1980). Nuevamente las imágenes centroamericanas inundaban las salas cubanas del Festival con cintas como *Zona intertidal* (1980), realizada por el colectivo salvadoreño Taller de los Vagos, también se presentaría *En tierra de Sandino* (1980) del cubano Jesús Díaz, *Morazán* (1980) de otro colectivo filmico salvadoreño llamado Cero a la Izquierda, *Victoria de un pueblo en armas* (1980) de Berta Navarro, Jorge Dentti y Vicente Ibarra realizada en Nicaragua. *El salvador el pueblo vencerá* (1980) fue filmada por el cineasta Diego de la Texera, sobre los acontecimientos ocurridos a lo largo de la guerra civil en El Salvador.

⁴²⁰ Verónica Córdova, "Cinema and Revolution in Latin America", p. 236.

La película permite mostrar algunos de los aspectos que se han querido caracterizar de esta última etapa cinematográfica del nuevo cine latinoamericano. En primer lugar es evidente que la película se realizó a través del empleo de diversos soportes audiovisuales con los que se captó la lucha del pueblo salvadoreño en casi una década. Por lo menos es posible distinguir entre la calidad de las imágenes realizadas con un soporte cinematográfico de imágenes que fueron registradas con la utilización de cámaras de video.

También es sumamente importante mencionar el perfeccionamiento de algunas técnicas que se empleaban en el documental militante anterior, específicamente en las concernientes al uso de la animación para documentar algunos elementos de los que no se contaban con imágenes *reales*.

La película en su totalidad se enmarca dentro de un cine insurgente y reproduce las características de la construcción de las imágenes como armas de lucha. El planteamiento inicial comienza demarcando el contexto de guerra sintetizado en múltiples imágenes de combatientes que enfatizan la noción de enfrentamiento por poseer el rostro cubierto. Más adelante el relato en *off* y las imágenes mismas nos llevan al planteamiento de una lucha arraigada necesariamente en la defensa del territorio, ese territorio es entendido como la nación, para lo cual se despliegan una serie de imágenes que localizan geográficamente a ese pequeño país del centro de América. Una serie de mapas refuerzan la noción de defensa del territorio nacional y a la par muestran la estructura táctica con la que se construye el filme. El elemento central de la película es la difusión de la lucha guerrillera que libra el pueblo salvadoreño en esos momentos.

La táctica cinematográfica también se despliega con el recurso técnico de la captación de las imágenes en el frente de batalla, a través del empleo de esta táctica cinematográfica es posible que los espectadores del filme penetremos en el espacio de la guerra, en la vida cotidiana de los combatientes y se logre escuchar la voz de testigos y sobrevivientes de la violencia.

Otro elemento formal de la cinta que la conecta con la tradición fílmica del nuevo cine latinoamericano, es el retrato de la confrontación social en varias de las secuencias de la cinta, para denunciar y tipificar el imperialismo estadounidense en El Salvador. Para lo cual se genera un retrato de las oligarquías salvadoreñas, enfatizando su complicidad con los Estados Unidos, en confrontación con las imágenes del pueblo. La lógica del enfrentamiento se logra mediante la utilización de un recurso cinematográfico muy empleado en las cintas del nuevo cine latinoamericano, el montaje alternado. A través de distintos planos que confrontan las imágenes de los oligarcas, la llegada de los marines, el aplauso de un sector de la población, frente a las imágenes pueblo que se representa en imágenes infantiles de campesinos y de la pobreza. Tomando en perspectiva la noción formal del montaje alternado se puede afirmar que este elemento sintetiza el enfrentamiento como forma social latinoamericana y la crisis como su expresión, derivada de la imposibilidad de construir una imagen de síntesis social en armonía.

Uno de los destacados de la película es la utilización, dentro de los marcos expositivos del documental, de la animación y de la música. La pugna por las imágenes del pasado es otro elemento que ha recorrido la producción de los cines anteriores y que muestra sus formas en esta película. Al igual que casi todas las cintas que hemos analizado

en este trabajo, en *El salvador el pueblo vencerá* las disputas por la historia adquieren un lugar preponderante al mismo tiempo que generan una propuesta visual novedosa. Mediante el diálogo entre la canción *Farabundo Martí*, compuesta por el músico Adrián Goizueta, y la reconstrucción animada de la vida de este personaje salvadoreño, se logra recrear la gesta insurreccional de los años treinta del siglo XX. Mediante la combinación de la música y de los dibujos animados se logra enfatizar la perspectiva de la historia como potencia del presente y de la lucha.

Dentro de la imagen de la historia que se construye en la cinta *El Salvador, el pueblo vencerá* se encuentra una apropiación del pasado a través del reemplazo de imágenes de archivo, básicamente son imágenes que reconstruyen la lucha popular a lo largo de la historia de El Salvador. Una de las funciones de esas imágenes está en mostrar el imperialismo, muchas de ellas son su producto, pero el reemplazo les da un nuevo sentido que las dota de un poder subversivo antiimperialista.

La concatenación histórica se construye desde una noción popular *del nosotros* y se logra mediante una articulación de las diversas resistencias populares que inicia con la llegada de los españoles y culmina con el proceso insurreccional de esos momentos. La intención de esa concatenación de hechos históricos y la exaltación de la gesta popular es mostrar, por un lado el estado de sitio cotidiano que vive el pueblo salvadoreño y por otro lado la máquina de muerte enarbolada por los diversos intereses extranjeros en el país. Otro esquema fílmico que se retoma de la tradición del documental latinoamericano es la denuncia visual de los agresores de los que se muestra rostro, nombre y apellido.

A pesar de todos los méritos cinematográficos que se despliegan en la cinta, nuevamente aparece la tensión con las voces del pueblo y la perspectiva de los cineastas intelectuales. El contexto de guerra y confrontación exagera dentro de la cinta una retórica completamente masculinizada y racionalista; lo cual se suma a la noción de vanguardia política y armada que se enarbola como elemento central para la toma del poder. Lo cual hace que contraste profundamente el enorme espacio de enunciación que tienen los caudillos y líderes revolucionarios frente al casi nulo espacio para la voz y el testimonio del pueblo. La retórica masculinizada de la guerra tiene su corolario casi al final de la cinta donde observamos una secuencia de varios cadáveres de víctimas, uno de los muertos es un combatiente destacado que deja un huérfano. Ante las cámaras apreciamos el dolor de un niño de unos diez años, que tiene una expresión muy adulta, la guerra lo ha curtido, lo mismo que la muerte de su padre, esa secuencia representa la dolorosa pérdida de la inocencia y trágicamente, ese niño es integrado al ejército popular, "demostrando" su valentía.

En esta cinta queda evidenciado exponencialmente uno de los elementos que eclipsó la voz de los otros y que queda expuesto formalmente de manera evidente, este elemento tiene que ver con la noción de vanguardia cinematográfica. La noción de vanguardia en esta cinta tiene múltiples expresiones formales, en primer lugar la idea de que la cámara esté en *el frente de batalla*, con los combatientes, que generalmente son hombres y que se deje de lado a las bases, a las mujeres y en general al pueblo, del que poco se escucha y se mira. Curiosamente el título de la cinta hace referencia a la idea del pueblo y es uno de los elementos visuales y formales que queda más eclipsado por la

exaltación de los líderes, por el desarrollo de los acontecimientos políticos, por la explicitación de la guerra misma y por el retrato de los líderes.

Centroamérica: ruptura del monopolio de la representación

En Centroamérica fue notable la afirmación de un proceso que tuvo que ver con una nueva reapropiación de los medios audiovisuales avalada por los pequeños formatos, disgregando experiencias y haciendo posible una imagen que llamaremos *proletaria*. Concepto que puede servir para definir una contracara de las imágenes subalternizadas, es decir arrebatadas incluso desde una perspectiva de la izquierda.

El taller en Super-8 realizado en Nicaragua en 1981, fue una de las primeras experiencias cinematográficas de la revolución triunfante, pero no sólo eso, representa una de las primeras experiencias de apropiación de las cámaras. En una colaboración con la Central Sandinista de Trabajadores, Alfonso Gumucio llevó a cabo el proyecto de crear una unidad de cine, con el apoyo del ministro de planificación. Se eligió el formato de super-8 por ser ligero, económico y porque “tenía una ventaja adicional: era una manera de acostumbrarse a trabajar en un formato cinematográfico”.⁴²¹

El taller representó un primer esfuerzo de transferencia de medios en América Latina, mediante una revolución triunfante y con las expectativas de que el “desarrollo conceptual de un nuevo cine que en manos de los trabajadores, contribuye en el proceso de reconstrucción iniciado con el triunfo de la Revolución Popular Sandinista”, mediante el “funcionamiento de un centro de producción cinematográfica en una organización de la

⁴²¹ Alfonso Gumucio Dagron en entrevista con Arturo Zamora, “El Taller de Cine de la Central Sandinista de Trabajadores”, p. 2.

clase obrera" se pretendía, en términos de Alfonso Gumucio Dagron configurar "un cine accesible a los trabajadores, un cine de la memoria popular, de la historia y de la cultura tantas veces confiscada, un cine de dimensión humana, pero también un cine de clases".⁴²² En este proceso los tópicos de la memoria popular seguían presentes, con la conciencia de que se estaba impugnando desde la cultura popular para la creación de un producto estético propio.

El proceso que algunos han nombrado transferencia de medios a través de la apropiación y popularización de los pequeños formatos, dieron impulso a este nuevo momento del cine político, ¿pero hacia dónde derivarían estos nuevos caminos?, ¿por qué significan un punto de llegada y otro momento de práctica política cinematográfica? La propia idea de imagen de los oprimidos se cuestionó por los "propios oprimidos" construyendo su propia imagen. En realidad, hubo nuevamente una relación entre técnica y estética que repercutió en la construcción visual y en la conceptualización de la voz de los otros.

En los años ochenta comenzaron a construirse nuevas formas que cuestionaban las miradas unilaterales de los cineastas y, a la par de este proceso que es técnico y estético también se entretejió el cuestionamiento al paradigma revolucionario. La idea clásica de revolución se estaba trastocando y otra idea de la revolución se estaba gestando. De la misma forma, se construía la posibilidad de dejar a un lado la imagen subalternizada mediante un interesante proceso de autocrítica intelectual.

⁴²² Alfonso Gumucio Dagron, *El cine de los trabajadores. Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de cine súper 8*, p. 7.

El tema de la autocrítica intelectual y de la voz de *las minorías activas*, ya había sido puesto en cuestión por Godard y por Gorin desde la cinta *Viento del Este*, donde enfatizaban la necesidad del *habla* de las “minorías”; sin embargo la imagen del indio que recrearon en la cinta fue bastante caricaturesca y solo mostró las tremendas contradicciones a las que se enfrentaron los cineastas que pretendían hacer un cine revolucionario, en su relación con los otros.

En el nuevo cine latinoamericano serían Raymundo Gleyzer y el grupo Ukamau quienes resaltarían constantemente esta contradicción. Es muy conocido el episodio en la filmación de *Yawar Mallku*, donde los integrantes de grupo Ukamau se enfrentaron con los sujetos a los que querían dar voz. Ukamau insistió en esa contradicción y buscó constantemente los mecanismos para acercarse a los sujetos que buscaban retratar, en el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos afirmaron lo siguiente:

Quando hablamos de concepciones propias entre los campesinos que han podido conservarlas mediante la práctica y la integración a las mismas, queremos destacar valores culturales de inmensa significación que no solamente hoy sirven como pararrayos frente al enemigo sino que representan, definitivamente, las ideas de conducta y de relación social que persigue la Revolución”.⁴²³

En el mismo encuentro afirmaron que era un deber acercarse al pueblo y conocer su cultura como única manera de crear un cine popular.⁴²⁴

Para el boliviano Gumucio Dagron, el Super-8 fue “un medio de comunicación arrebatado a las clases dominantes”,⁴²⁵ en el prólogo al texto sobre *El cine de los*

⁴²³ V Encuentro de cineastas Latinoamericanos, p. 58

⁴²⁴ Según el grupo Ukamau: “debemos acercarnos al pueblo, conocer su cultura y elaborar un lenguaje a fin de sus necesidades creando junto al pueblo –única manera de crear un cine popular- el instrumento que al servirle de medio expresivo contribuye a elevar la conciencia” en V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, p. 61.

⁴²⁵ Gumucio Dagron, *El cine de los trabajadores*, p. 9.

trabajadores aún se mantiene la matriz estructurante de esa máquina cultural configurada dos décadas atrás:

El punto de partida es la tecnología sofisticada pero automatizada del cine Super-8, que hace posible su transferencia a manos de hombres y mujeres que nunca antes han abordado la producción cinematográfica. El terreno de nuestra experiencia es América Latina, continente para el que proponemos un cine de intervención en la realidad con el objeto de contribuir en su transformación.⁴²⁶

El tema de la intervención por el medio cinematográfico continuaba presente, la idea de América Latina también seguía siendo el eje y por ende el internacionalismo revolucionario. Sin embargo, el elemento novedoso y pionero en este momento fue la idea de entregar el medio a quienes no habían tenido la posibilidad de la producción cinematográfica. De hecho la propuesta del cine de los trabajadores entraba en contradicción con las intenciones del INCINE “que en esa época destinaba muchos esfuerzos para hacer grandes producciones de prestigio, que permitieran a Nicaragua sobresalir en foros internacionales”, mientras que el taller de la CST estaba empeñada en “hacer un cine obrero, un cine militante, que sirviera internamente, no en el exterior”.⁴²⁷

La respuesta frente a los cuestionamientos lanzados años atrás por Godard-Gorin y por el propio Sanjinés, junto con el Grupo Ukamau, se intentaron resolver de forma práctica mediante este proceso de transferencia tecnológica denominado ‘cine de los trabajadores’, que según Gumucio era “lo más acertado en función de definir un cine de las grandes mayorías, un cine popular, pero no un cine del pueblo como abstracción de los intelectuales pequeñoburgueses, sino el pueblo organizado cultural, política y

⁴²⁶ Gumucio, *Ibidem*, p., 10.

⁴²⁷ Alfonso Gumucio Dagron en entrevista con Arturo Zamora, “El Taller de Cine de la Central Sandinista de Trabajadores”, p. 3.

sindicalmente".⁴²⁸ Esta experiencia marcó una ruptura en la representación de la imagen de los oprimidos, un quiebre donde encontramos nuevamente la relación entre técnica, práctica cinematográfica o dispositivo y representación, ninguno de los colectivos del NCL había logrado "una participación directa de los trabajadores" en las producciones realizadas hasta ese momento.⁴²⁹

La densidad de los problemas planteados a fines de los años setenta en el interior de la militancia política y dentro de la problemática relación de los intelectuales-cineastas con el *pueblo*, se intentaron resolver mediante los ejercicios del Taller de cine de la CST. Por ejemplo, el problema de la historia, que fue premisa de la fundación y adscripción del Nuevo Cine Latinoamericano, la intensión de filmar las gestas del pasado y la movilización del presente, que marcaría el firme posicionamiento ante un cine político, que implicaba una toma de postura ante la realidad presente, así como todos los intentos de captar la memoria popular y sus gestas contemporáneas, fueron tensiones que se intentaban resolver mediante el proceso de transferencia tecnológica, basado en el pequeño formato, en palabras de Gumucio:

El cine Super-8 hace posible la re-escritura de la historia a partir de la memoria popular. En la medida en que el acontecimiento político-social trasciende, lo hace también el cine urgente, convertido en cine de valor histórico, cine de la memoria popular. Es más, este cine puede contribuir que ciertos eventos importantes de la lucha de clases, se inscriban en la historia en lugar de ser escondidos o desnaturalizados por los tradicionales historiadores de las clases dominantes.⁴³⁰

El resultado de los talleres de super-8 para los trabajadores fue una serie de cortometrajes y en la última etapa se ensayaron ejercicios de ficción, en palabra de Gumucio "fue una

⁴²⁸ Gumucio, *Ibidem*, p. 69.

⁴²⁹ Alfonso Gumucio Dagron en entrevista con Arturo Zamora, "El Taller de Cine de la Central Sandinista de Trabajadores", p. 3

⁴³⁰ Gumucio, *Ibidem*, p. 70.

hermosa experiencia colectiva, que desarrollamos con la mayor seriedad y empeño como si estuviéramos filmando en 35 mm". La película final se tituló *Cooperativa Sandino* y era una "parábola de Nicaragua en esos años, con sus problemas, con sus amenazas, y esa gran voluntad de salir adelante contra viento y marea."⁴³¹

En ese sentido es interesante destacar los procesos que, de forma similar, se llevaban a cabo durante la revolución salvadoreña. Después de un proceso de internacionalismo fílmico desarrollado en cintas como *Historias de Pulgarcito* realizada por Paúl Leduc se iniciaron varios procesos de apropiación de las cámaras. Uno fue la creación del Comando Internacional de Información de la Revolución, formado por las ligas populares LP 28 que comenzó a capacitar a varios jóvenes en cine documental de corto y medimetro y en el uso del video.⁴³² Para los realizadores y trabajadores cinematográficos del COMIN "el pueblo es la parte más activa del trabajo que nosotros realizamos. Dicho en otras palabras, el pueblo es el verdadero autor de nuestras películas. Si algo caracteriza al cine que estamos haciendo actualmente es la eliminación del prurito de "director".⁴³³

Por otro lado también el Grupo Cero a la Izquierda realizó dos cintas determinantes *Morazán* y la *Decisión de vencer*, en la *Decisión de vencer* que se afirmaba

⁴³¹ Alfonso Gumucio Dagron en entrevista con Arturo Zamora, "El Taller de Cine de la Central Sandinista de Trabajadores", p. 5.

⁴³² "El Salvador. Entrevista con Yderín Tovar", en *Hojas de Cine. testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol.3 p. 225.

⁴³³ "El Salvador. Entrevista con Yderín Tovar", en *Hojas de Cine. testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol.3 p. 227.

como una realización colectiva, se trataban de subsanar las realizaciones de cintas como *El Salvador el pueblo vencerá*. Según los realizadores:

Intentamos la búsqueda de una manera propia de decir las cosas cinematográficamente, que se ajuste a nuestra realidad. Cuidamos de que nuestras películas estén bien realizadas porque estamos convencidos de que mientras más calidad artística tengan, mayor será su eficacia política. Tratamos de no utilizar narrador, ni carteles, que el espectador comprenda lo que le queremos transmitir sólo a través de las imágenes y los personajes. No utilizamos efectos ópticos, ni una banda sonora trepidante, por eso nuestro cine puede parecer un poco artesanal. Nosotros lo preferimos así. Pensamos que en este documental, nuestro primer largometraje, hemos logrado lo que nos proponemos.

La decisión de vencer (Los primeros frutos) fue una película salvadoreña realizada en 1981 y se destaca que en la producción la colaboraron del Sindicato de Trabajadores de la UNAM (STUNAM), la Filmoteca de la UNAM y la Distribuidora Zafra, se realizó en 16 mm y tiene una duración de 75 minutos. Fue filmada en el departamento de Morazán en una zona que había sido liberada por el FLMN. La película, a diferencia de las anteriores muestra la vida cotidiana en el frente de batalla, pero también se destaca el desarrollo vital de los pueblos alzados en la retaguardia. Como destaca Tomás Pérez Turrent en una reseña de la cinta, "filmar la lucha revolucionaria es a menudo una imagen de muerte y dolorosa desolación, el pueblo masacrado, los uniformes y las armas pisoteando cuerpos y dignidades. Pero filmar la lucha revolucionaria también puede –debe- ser imagen de vida y eso es lo que hace precisamente *La decisión de vencer* y para dejarlo bien claro abre con una boda y se cierra con una fiesta".⁴³⁴ Muchos elementos de la imagen de un pueblo en proceso de subversión continuaron cercanos a las formas de retrato de lo popular que le precedieron.

⁴³⁴ Tomás Pérez Turrent, "El Salvador la decisión de vencer" en *Hojas de Cine. testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol.3 p.237-238.



También ahí se comenzó a trastocar la propia idea de opresión y las formas de miserabilismo mediante la exacerbación de la vida y el movimiento frente a la adversidad. En *La decisión de vencer* tenemos la oportunidad de asistir a la fiesta de la plebe, a las vívidas imágenes de esos momentos que algunos teóricos han llamado de *política salvaje*, de despliegue visual del poder popular.





Otros ejercicios de apropiación de las imágenes desarrolladas en Centroamérica también fueron mediante el empleo del Super-8 con la creación del Cine Móvil Popular. A iniciativa del Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, con “la consigna de convivir, conocer y organizar en el seno del pueblo” hecho que “prendió el reguero de pólvora en los pioneros del cine popular”.⁴³⁵ El Cine Móvil Popular o la cajita mágica del Super-8, como la llamaban, tenían una función doble como todo el cine insurgente: por un lado construir una imagen para el exterior y por el otro genera un espacio de creación y de distribución de películas. Lo más destacable fue la puesta en marcha “unidades móviles de cine popular con equipo Super-8 para exhibir películas en las zonas controladas por el movimiento revolucionario”.

En plena guerra ICSR llevaba proyecciones a los combatientes y a las poblaciones.

Según uno de los encargados de las proyecciones que narró su experiencia:

...un día teníamos proyección en un caserío y al día siguiente teníamos programada otra proyección en lugar distante y había que marchar a pie hasta allá; la primera proyección fue un suceso inesperado y cuando al día siguiente salimos, una buena parte de la población local nos acompañó. Este fenómeno se repitió día tras día. Una semana más tarde el público que en el primer día era de algunas decenas de personas, ahora era de unos 600 espectadores. Habíamos introducido en los caseríos de las zonas controladas un instrumento mágico, una especie de flauta mágica que produjo un cortejo detrás de nosotros... era el cine popular, nuestro pueblo identificado con el arte.

⁴³⁵ “Desmadre sinfónico en diecisiete paginas” en *Hojas de Cine. testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol.3 p. 245.

La identificación del pueblo con el arte, de un pueblo en proceso de revolución fue un destello más donde las múltiples imágenes populares desbordaron las pantallas y las apropiaron para reproducir la vida. Sin embargo, como las experiencias anteriores fueron acalladas nuevamente, como en las imágenes de este recorrido, las imágenes de la revolución centroamericana nos muestran a los pueblos en estado de alerta, en estado de defensiva y como un momento de relámpago cinematográfico.

La declinación de las pantallas

En los años ochenta las sociedades latinoamericanas se encontraba en metamorfosis. Uno de los conceptos acuñados para entender esos fenómenos de transformación fue el de *transición*, que estuvo acompañado de otro que comenzó a cobrar importancia ante el desarrollo político y social de la década, el de democracia. Sin embargo ¿qué era lo que hacía que se pensara en la transición a la democracia? Sin duda alguna los procesos sociales que impactaron la región y que tomaron matices distintos a los de las antiguas formas de la movilización social.

La década también significó un momento coyuntural que se expresó en una aguda crisis económica de la región, una drástica reestructuración transformaría las viejas relaciones industriales (el subcontinente se desindustrializaba y/o reconvertía su industria), a la par de la mutación del capitalismo global. Sin embargo, el impacto no sólo se hallaba en los aspectos económicos, pues acompañando a estos cambios se gestaba una crisis más profunda que resignificaría las relaciones sociales: la crisis del Estado-

nación, que tenía que ver con los patrones globalizadores y las severas críticas al Estado de bienestar ejercidas por sectores ultra-liberales.

A inicios de la década de los ochenta, Susana Velleggia, teórica y practicante de cine latinoamericano político advertía la transformación de las pantallas cinematográficas de la década, anunciando el fin de la *cámara ametralladora*, sustituida por una vuelta nostálgica al modo de producción hollywoodense:

Hace aproximadamente quince años, América Latina asistió al sacudimiento de sus pantallas bajo el impacto de un cine que se proponía dinamitar, no sólo la "fortaleza" del modelo cinematográfico vigente, sino también los cimientos sobre los que aquella fue construida. Hoy, esas mismas pantallas se debaten entre la declinación inexorable y el espejismo de una posible reconquista, esta vez sin estridencias dinamiteras.⁴³⁶

Esa declinación de las pantallas y esa reconquista anunciada marcan el fin de nuestro recorrido. En los albores de la década América Latina experimentó nuevamente una transformación radical en términos sociales, políticos y económicos, que iría acompañada de nuevas formas de la movilización social, nuevos sujetos que moldeaban de forma diversa sus objetivos políticos, acompañando la transformación de la ética y estética de las militancias fílmicas. Al tiempo, la técnica de reproducción de imágenes, acompañaba y participaba de los procesos de transformación social, la popularización del empleo del formato en video, la masividad, el pequeño formato, la cotidianidad de las imágenes, la posibilidad de la reproducción técnica y la posesión de esas imágenes en la vida doméstica fue revolucionaria técnicamente. Sin embargo, la hegemonía de un modelo visual nuevamente afirmaba su dominación en los medios, afirmándose sobre el decaimiento y

⁴³⁶ Susana Velleggia, *De la cámara ametralladora a la nostalgia de Hollyworld*, p. 5.

pauperización de las industrias cinematográficas nacionales y las producciones locales independientes.

Las críticas hacia estas prácticas fueron muchas, y en la mayoría de los casos, fundamentadas por el desgaste de las propuestas estéticas. Las tentativas del cine como revolución, como arma se fueron a pique, principalmente por la misma tensión con los oprimidos, aquellos a los que decía *representar*. Como apuntaba Velleggia, en los años 80, estos cines, “al surgir del seno de los procesos populares en ascenso, era obvio que el retorno a los mismos formara parte de una misma dinámica. Pero al entrar en crisis aquellos –sea por razones internas o exteriores– sobrevino la confusión o fractura. La cámara quedó marginada”.⁴³⁷

Esa revolución es el quiebre del que derivará la autocrítica y el desencanto, sintetizada a finales de la década de los años setenta por la sátira de los colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina en la cinta *Agarrando Pueblo* de (1978). La transformación era inminente, ¿pero dónde estaba el punto de quiebre, en la masificación? ¿dónde se quebró irremediabilmente el paradigma de la revolución, con la caída del Muro, con la caída del mundo socialista?

Algunos de los representantes más importantes del movimiento, como Julio García Espinosa, se percataron de que el proyecto del nuevo cine latinoamericano estaba cercenado para siempre, que se desvanecía en el aire, todo el espíritu de cambio se anquilosaba:

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 6

un estéril individualismo se convierte en resistencia de nada. Una clase media en expansión condiciona el mercado mundial, imponiendo su mediocridad y el afán de consumo como meta superior de la vida. Hollywood no deja de ganar espacio. Más que nunca cabalgará sobre estos personajes de clase media y hará uso de las nuevas tecnologías para darle más esplendor a la vieja dramaturgia. De los sesenta para acá la gente se fascinará más con las tecnologías que con el arte.⁴³⁸

En efecto para el autor e impulsor, el nuevo cine latinoamericano así como los procesos de liberación, quedaban inconclusos y las aspiraciones de emancipación parecían esfumarse, en medio de la avalancha del fin de las ideologías y de los meta-relatos.⁴³⁹

Lo que se puso en crisis en estas décadas fue la idea misma del concepto de representación, en sus dos significados que operan al mismo tiempo: el de hablar de, en un sentido político y el de volver a presentar, en un sentido mimético y estético. La idea misma de hablar "a favor de" o más radicalmente en "nombre de" se fracturo "puesto que la persona que habla y actúa es siempre una multiplicidad".⁴⁴⁰

Ningún teórico, intelectual, cineasta, partido o unión podía representar a aquellos quienes actúan o luchan, esta terrible contradicción fue nombrada por la filósofa Gayatri Chakravorty Spivak quien al calor de la época se preguntó ¿son mudos quienes actúan y luchan, en oposición a quienes actúan y hablan? Es interesante la crítica de Spivak para tratar de comprender la relación de los intelectuales con los sujetos subalternos, justo porque critica las acciones y teorización en la compleja relación de Foucault con la revolución China y el obrerismo de Deleuze.

⁴³⁸ Julio García Espinosa, "¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!", en *Un largo camino hacia la luz*, p. 239.

⁴³⁹ "El proceso de liberación del cine quedó inconcluso porque inconcluso quedó el de la vida. La aspiración de emancipación social e individual pareció esfumarse." Julio García Espinosa, "¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!", en *Un largo camino hacia la luz*, p. 240.

⁴⁴⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, ¿Puede hablar el subalterno? En *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39, enero-diciembre de 2003, p. 307.

En resumen, Spivak cuestionó la incapacidad de estos dos filósofos por construir una imagen transparente del Tercer Mundo y por no entender el papel de los intelectuales “dentro del capital socializado, esgrimiendo la experiencia concreta” lo que los llevaría, necesariamente a “consolidar la división internacional del trabajo”.⁴⁴¹ Una de las líneas generales del famoso artículo se sintetiza en esta afirmación: “Queda revelada entonces la banalidad de las listas producidas por intelectuales de izquierda nombrando subalternos políticamente astutos que se conocen a sí mismos, representándolos, los intelectuales se representan a sí mismos como transparentes”.⁴⁴² Es uno de los puntos de quiebre de la época, los intelectuales, entre ellos los cineastas, descubrieron la lejanía con los sujetos a los que decían representar, sustentándose así un giro desde las instituciones y las prácticas para general lazos de comunicación. Pero la imagen del oprimido como “ser objeto” (categoría foucoltiana cuestionada por Spivak), no logró superarse.

En esa misma tónica en la base del sistema filosófico de Rancière, en el que también está implicada la *fábula cinematográfica*, se destaca la crítica a “los que saben” y la enajenación de la imagen del pueblo. En términos estrictamente cinematográficos Rancière también cuestionó la pretendida unidad que ha generado o que ha intentado generar el cine político de izquierda, lo que lo ha llevado al fracaso. Esta unidad también ha sido cuestionada en términos políticos, sobre todo las ficciones dominantes construidas desde las imágenes de izquierda, enfatizando que “es la izquierda quien administra el capital, fabricando su hegemonía cultural al interior de la hegemonía política

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 307.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 309.

burguesa y como una pieza más de ella".⁴⁴³ En ese sentido las imágenes de izquierda cumplen funciones hegemónicas, ocultando su participación en la violencia, desplegada de múltiples formas, que culminan en formas de "represión suave" ejercida sobre la cultura popular. Las contradicciones desplegadas en los intentos de figuración del pueblo, emprendidos por la izquierda, solo aparecen en cuadro, según Rancière:

como oposición de la vida y de la pulsión de muerte conspiradora. En esta ficción/conmemoración, el cuerpo, y la voz de los de abajo solo pueden representar el amor plebeyo por la vida, el sufrimiento de los tiempos de mal gobierno y la petición de buen gobierno. **Al contrario de las leyendas de la rebelión (elementos de una cultura autónoma, canto relacionado con su voz, suelo o memoria reinvertidos en una práctica) la hagiografía del pueblo pondrá en gestos, voces y miradas del pueblo, la petición de poder que hacen sus representantes.**⁴⁴⁴

Esa imposición de la representación a las imágenes del pueblo se conecta con la propia idea de vanguardia estética y política que eclipsa constantemente dicha imagen y la convierte en una imagen de poder que beneficia a los intelectuales en detrimento del propio pueblo. La imposición de la imagen del pueblo también tiene una función enajenante en tanto que explicación que anula la acción y la propia subjetividad de los que se movilizan y generan acción política. Con el pretexto que las masas no entienden ciertas sutilezas, solo se confirmó el simplismo de los intelectuales.

La voz y la técnica de los otros: transformaciones del cine político latinoamericano

Algunas vertientes del cine político latinoamericano se fueron transformando, a partir de la década de los años 80, mediante su articulación a la memoria popular y a la emergencia de la voz de los pueblos, transformaciones que estuvieron relacionadas con una apropiación de la técnica cinematográfica, en un sentido benjaminiano. La década de los

⁴⁴³ Rancière, Jacques (entrevista), "La imagen fraternal. La ficción de izquierda: ficción dominante" en ORELLANA, Margarita, *Imágenes del pasado*, , p. 44

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 45. (El énfasis es mío).

años ochenta fue un momento de declive de los paradigmas fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano, tomando matices importantes por una nueva ola de transformaciones a nivel global, tanto en términos tecnológicos, como en términos políticos con la irrupción de nuevas formas de movilización que ampliaban, y muchas veces contradecían, los paradigmas clásicos de las nociones revolucionarias que sustentaron los movimientos de izquierda dos décadas atrás, sin olvidar, el impacto de los nuevos discursos del retorno a las democracias que se fueron imponiendo al sur del continente.

Las problemáticas estéticas y representacionales se desplazaron en el intento de captar el abigarramiento social en toda su complejidad, al tiempo que la propia concepción de los realizadores se transformaba en el contacto con las comunidades. Uno de los problemas más constantes del cine político latinoamericano ha sido la forma cinematográfica que debe adquirir la diversidad, tanto narrativa, como visual y epistemológicamente, ¿cómo *representar* la multiplicidad? La diversidad fue un nudo conceptual y epistemológico que los cineastas y analistas han tenido que sortear al acercarse al espacio simbólico donde se realiza la acción social, ya sea en su forma de rebeldía o como expresión de lo cotidiano. Eso proceso ha quedado plasmado y teorizado, por el Grupo Ukamau, en Bolivia y por Marta Rodríguez y Jorge Silva en Colombia; quienes desde una mirada radicalmente politizada emprendieron la enunciación fílmica de lo múltiple.

Tanto los colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva, como el boliviano Jorge Sanjinés pertenecieron a una de las generaciones más importantes de la cinematografía latinoamericana, que conformó un movimiento continental bajo inéditas formas de mirar

y realizar cine, formaron parte de la producción intelectual y estética de ruptura de una izquierda cifrada en la utopía de la revolución de los años sesenta. El rostro principal de esta utopía se encarnó en las imágenes de los oprimidos, categoría visual que intentó construir la unidad del cine que emergía por esos años. Sin embargo, en aras de construir la unidad se omitieron las diferencias que daban forma a esas imágenes, no era lo mismo un campesino o la imagen de éste, frente a la identidad de un indígena, mucho más lejano estaba aún, en términos indentitarios, la especificidad ontológica de un obrero.

Esta diversidad se haría mucho más latente o emergería con más fuerza en la década de los años ochenta, lo que llevaría a una transformación radical de los ideologemas que dieron forma, veinte años atrás, al surgimiento del movimiento de nuevo cine Latinoamericano. Ese cambio también impactaría las miradas militantes del cine urgente o cine comprometido. Sin embargo, el sustrato político de la producción cinematográfica trazaba aún sus continuidades. Para los años ochenta, las tensiones entre el decir y lo dicho marcaban una unidad; sin embargo las formas de lo decible se llenaban de multiplicidad que comenzaba a cuestionar lo dicho.

Las búsquedas políticas de los cines de intervención establecieron formas novedosas de acercamiento a lo social. Estas formas filmicas politizadas desplegaron cuestionamientos radicales a las prácticas cinematográficas *tradicionales*, poniendo en tensión *el poder de filmar* y el uso de las cámaras como registro. Lo anterior implicó, en la historia del Grupo Ukamau y en el desarrollo cinematográfico de Rodríguez y Silva, búsquedas estéticas que originaron alternativas de enunciación de lo social, relaciones distintas con las personas a las que se retrataba y finalmente búsquedas expresivas y

experimentaciones visuales para la emergencia de los sujetos subalternos en las pantallas de cine. Estos espacios de experimentación se convirtieron en reflexiones de *segundo orden* sobre la sociedad, conformando aportes epistémicos y cinematográficos, como en *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (1976-1981) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, donde se desplegó una “mezcla de mito, poesía, historia y memoria popular”⁴⁴⁵, bajo la figura documental sustentada en una investigación de más de cinco años sobre la fundación del CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca).

Otro importante ejercicio de experimentación cinematográfica con los tiempos históricos de la perspectiva indígena, sobre todo aymara, quedó plasmado en *La nación clandestina* (1989). Desde la década de los años sesenta el Grupo Ukamau realizó imágenes que poco a poco radicalizaron la crítica a un orden social que se hacía cada vez más autoritario. Las varias décadas de producciones de este colectivo expresan los distintos momentos de una relación compleja con los pueblos indígenas del área andina, donde la experimentación formal estuvo marcada por decisiones políticas. Por ejemplo, las disposiciones del montaje llevarían a Sanjinés y su grupo a concretar búsquedas específicas derivadas en el *plano secuencia integral*.

Pensar en el área andina como configuradora de estéticas específicas nos permite cuestionar la pretendida unidad de América Latina que intentó construir el movimiento de nuevo cine Latinoamericano. Aunque existen elementos de unidad en la práctica cinematográfica, es importante destacar las diferencias culturales que operaron por

⁴⁴⁵ Isleni Cruz Carvajal, “Marta Rodríguez y Jorge Silva” en Paranaguá, Paulo Antonio, *Cine documental en América Latina* p. 211.

medio de los referentes contextuales. No se puede dejar de observar la fuerte carga que tienen Los Andes, como un territorio indio en construcción, pero sobre todo en disputa.

Para el caso de Rodríguez y Silva las tradiciones estéticas andinas son reactualizadas en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, por medio de la construcción de la figura del diablo, como ese ser que intermedia las relaciones con la naturaleza, y que puede ser símbolo de la explotación capitalista en Los Andes, tal cual lo teorizo e investigó Michael Taussig en su célebre libro *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*, lo que condujo a elaborar experimentaciones estéticas para narrar las múltiples temporalidades visuales del pasado.

Los cinco años de producción de *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* representan una de las aristas de la transformación del documental latinoamericano, enfatizando la hibridez de esta forma cinematográfica, que desde su resurgimiento, a mediados del siglo XX, enfatizó sus imbricaciones con la ficción. Sin temor alguno Marta Rodríguez y Jorge Silva, superan el simple ejercicio de documentación “objetiva” de la realidad para ejercer una función creadora, en términos estéticos, sobre la representación del mundo campesino. Así recogen la potencia mítica y oral como espacio expresivo y experimental, aunado a una corporalidad construida en la vida y en la lucha. Este ejercicio también significó una transformación de la técnica cinematográfica para lograr el cometido, que desde décadas atrás se habían planteado Marta y Jorge, de “dar voz a quien no la tiene”⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Jorge Rufinelli, p. 87

Hacia finales de la década de los años setenta, después de su exilio en Ecuador y Perú, Sanjinés y su grupo regresaron a Bolivia en un momento de efervescencia política, logrando documentar, en la cinta *Las banderas del amanecer* (1982), los acontecimientos desarrollados entre 1979 y 1982, periodo en el que en Bolivia hubo tres procesos electorales (1978, 1979 y 1980), el intento de golpe de estado de Natush Busch y la masacre de Todos Santos; los asesinatos de Luis Espinal y Marcelo Quiroga Santa Cruz; las grandes movilizaciones obreras, campesinas, estudiantiles, el golpe del García Meza y la lucha por la instauración de la democracia. En un lapso de cuatro años, de 1978 hasta el 10 de octubre de 1982, se contaron en Bolivia con nueve gobiernos, ocho presidentes y una junta militar.⁴⁴⁷



Este proceso fue teorizado, casi al mismo tiempo, por el sociólogo René Zavaleta Mercado y consignado en un texto que contiene muchas similitudes con la cinta, titulado "Las masas en noviembre". En dicho texto Zavaleta mostró que ese periodo fue "crucial en

⁴⁴⁷ En 1979 se creó la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia CSUTCB, bajo el liderazgo de Genaro Flores que era a su vez jefe del partido Movimiento Revolucionario Tupac Katari (MRTK)

la autodeterminación nacional-popular”, porque se articularon las “dificultades de la representación de la democracia en una formación abigarrada”.⁴⁴⁸ Enfatizando que en Bolivia, y tal vez diríamos que en América Latina, “la crisis es la forma clásica de la revelación o reconocimiento de la realidad del todo social.”⁴⁴⁹



El inicio de las transformaciones sociales en Bolivia estuvo acompañado de la movilización social, pero también de las cámaras, como ha sido una constante en ese país. Según Gumucio Dagron, un hecho histórico determinante “fue la huelga de hambre que abrió el año 1978 y como resultado de la cual se conquistó la amnistía general e irrestricta y se recuperaron las garantías individuales,”⁴⁵⁰ situación social detonante fue filmada por Alain Labrousse. A fines de 1978 se fundó el Taller de Cine del Centro de Investigación/Promoción del Campesinado (CIPCA) y Pedro Suzs filma en 8 mm *La palabra*

⁴⁴⁸ René Zavaleta Mercado, “Las masas en noviembre”, p. 13.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 17.

⁴⁵⁰ Gumucio Dagron, *El cine de los trabajadores*, p. 40

es de todos sobre la experiencia de Warizata, en 1980, antes del golpe militar de García Mesa, todos estos elementos se convirtieron en antecedentes de la producción y realización de Las Banderas y no se pueden dejar de mencionar.⁴⁵¹

En *Las banderas del amanecer*, nuevamente se captó la revuelta social de la Bolivia de esos años, que reafirmaba, una vez más, el territorio como espacio de lucha y de memoria, a través del ejercicio de aquellas *costumbres colectivas*, de conjuración ancestral y de la movilización popular.⁴⁵²



Esta síntesis audiovisual también significó una transformación de la técnica cinematográfica, ejercicio que Jorge Sanjinés y su grupo venían teorizando y aplicando a través del empleo del plano secuencia como dispositivo visual para la integración de lo comunitario con el territorio andino en construcción, sobre todo en la lucha indígena. Desde la etapa más radical del grupo que comenzó con la cinta *El coraje del pueblo 1971*, pasando por *Jatun Auka (El enemigo principal, 1974)* y culminando con *Lloksy Kaimanta (Fuera de aquí, 1976)* la experimentación estilística con la no fragmentación reflejaba la necesidad de captar en una sola toma y sin mediación del montaje los ámbitos comunitarios expresados en la lucha y el enfrentamiento.

⁴⁵¹ Alfonso Gumucio, *El cine de los trabajadores*, p. 41.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 20

El turbulento escenario político de fines de los años setenta le permitió a René Zavaleta refinar un concepto central que es el de abigarramiento social, al cual definió de la siguiente manera:

Si se dice que Bolivia es una formación abigarrada es porque en ella no solo se han superpuesto las épocas económicas (las del uso taxonómico común) sin combinarse demasiado, como si el feudalismo perteneciera a una cultura y el capitalismo a otra y ocurrieran sin embargo en el mismo escenario o como si hubiera un país en el feudalismo y otro en el capitalismo, superpuestos y no combinados sino en poco. **Tenemos, por ejemplo, un estrato, el neurálgico, que es el que proviene de la construcción de la agricultura andina o sea de la formación del espacio;** tenemos de otra parte (aun si dejamos de lado la mitimae) el que resulta del epicentro potosino, que es el mayor caso de desplazamiento colonial; verdaderas densidades temporales mezcladas no obstante no sólo entre sí del modo más variado.⁴⁵³

A través de las voces indias, obreras y urbanas, sus estrategias de movilización, las deliberaciones en las asambleas y los mítines captados en planos largos, cuadros colectivos y profundidad de campo, emergió ese espacio (visual, territorial y sobre todo político) donde se expresó la multiplicidad o, en términos de René Zavaleta, el abigarramiento boliviano, caracterizado por la coexistencia de múltiples temporalidades y territorialidades en un momento experiencial, expuesto como crisis y la posibilidad de una intersubjetividad subversiva. La masa diferenciándose de la multitud.



Los trabajos realizados por Silva, Rodríguez y el grupo Ukamau hacia finales de los años setenta e inicios de los años ochenta permiten adentrarse a un momento de

⁴⁵³ Zavaleta, p. 17

transformación del nuevo cine y de lo político latinoamericano que modificaba sus postulados de dar voz a los oprimidos y los convertirá en experimentación formal sobre la oralidad y en crítica a los procedimientos de la vieja izquierda. Estas transformaciones quedarían plasmadas de lleno en los últimos trabajos que estos dos colectivos realizaron a finales de los años ochenta. Después de varias experiencias filmicas con la memoria, el territorio y la subjetividad subalterna, estos dos colectivos produjeron obras descuadrando los espacios y protagonismos que la política de izquierda de esos años había asignado a los sujetos revolucionarios. La respuesta y la crítica fue encontrada en esas voces negadas por la ortodoxia, en la emergencia de nuevos sujetos que cuestionaban las formas clásicas de la movilización o de la sujetidad subversiva enarbolada décadas atrás.

Marta Rodríguez y Jorge Silva se aventuraron a recoger las voces de sujetos marginalizados completamente en el documental *Nacer de nuevo* (1987), donde recogen el testimonio de los damnificados por la erupción del Nevado del Ruíz, a través de la voz y la corporalidad de una anciana singular, María Eugenia Vargas, de la que se destaca una poderosa potencia de vida a pesar del desastre y la pérdida de todo. Este documental es significativo porque durante su rodaje fallece Jorge Silva, hecho que transformara la vida de Marta Rodríguez, no solo por la pérdida, sino por la radical transformación y crítica de la perspectiva política que sustentaron por muchos años. *Nacer de nuevo* representa una transformación precisamente por el cambio de la perspectiva política al no hacer solamente el retrato de la lucha colectiva, sino al voltear los ojos y representar la fragilidad y marginación pero también la potencia de la vida expresada en el personaje de

María Eugenia. Este ejercicio significó un redescubrimiento y desplazamiento radical de las formas subalternas y de desposesión. Sin embargo, María Eugenia Vargas, la anciana protagonista, es también un sujeto político que sintetiza la marginación y el abandono social de ciertos sectores de la población. La protagonista tiene muchos animales a los que cuida y entre los que se encuentra un gallo, que según narra, le regaló el comandante Fidel Castro, elemento que la conecta con la cambiante y frágil vida política de los años ochenta. Lo que alegoriza la figura de esta anciana, muy cercana al protagonismo de Sebastián Mamani en *La nación clandestina*, es la nueva emergencia de *ciudadanos* escindidos y abyectos, cuando los proyectos nacionalistas comienzan a trastocarse.

La nación clandestina de 1989 reflexionó sobre el problema de la nación en un momento de quiebre, como lo significaría la Bolivia de los años del neoliberalismo. A través de la imagen un anti-héroe, Sebastián Mamani, se evidenció que los sujetos nacionales se encontraban más que nunca escindidos, lo mismo que la propia idea de nación. Se estableció una crítica a los propios pueblos indígenas y las formas coloniales que subsisten al interior de las comunidades, Sanjinés y el grupo Ukamau ya no estaban emplazando el retrato de la masa, sino que introducían la noción de una subjetividad en quiebre.

La búsqueda de dar voz a los otros tendría la posibilidad de transformarse en un ejercicio colaborativo a través de la construcción estilística, pero también técnica, como puede verse en la construcción formal y técnica del plano secuencia integral. Recurso logrado gracias a la fuerza e inventiva del actor de la cinta Reynaldo Yujra, quien colaboró en la actuación y en la traducción al aymara del guion y los diálogos, pero sobre todo en

el ensamblaje de la grúa con la que se filmaron los largos planos de la cinta. Uno de los ejemplos más acabados de esa *técnica de los otros* fue el realizado en *La nación clandestina*, donde de alguna manera el *sistema de aparatos* (Benjamin, *La obra de arte*) fue indianizado.

En esta época se puso en práctica una autocrítica al papel del intelectual, las exigencias fueron muchas y variaron de la vanguardia a la conciencia de la distancia con esos grupos oprimidos a los que se creía representar. La escena del estudiante que vaga en el altiplano boliviano, medio desnudo, asediado por los militares e incapaz de comunicarse con los indígenas, es una reflexión posterior de la incapacidad real de los intelectuales de acercarse a ese mundo, de entenderlo y poder construir puentes comunicativos.

A la par de las transformaciones sociales, y el auge del neoliberalismo, se construyó una imagen fílmica de la crisis como espacio de lo colectivo, como lugar del reconocimiento de la comunidad y de la diversidad. La masa, ese viejo sujeto del nuevo cine latinoamericano, comenzó a tomar una dimensión de multiplicidad y se transformaría en lo que Zavaleta teorizó como *multitud*. Nuevos sujetos, contradictorios y fragmentados, complementarían los cuadros cinematográficos.

La modificación del cine por el encuentro con esas otras realidades delineó aquello que Benjamin teorizaría en el texto *El autor como productor*, para quien un autor revolucionario no era aquel que se proletarizaba, sino aquel que revolucionaba la técnica. Para Benjamin, una técnica revolucionaria sería aquella que permitiría que los lectores o

receptores de las obras se transformarían a su vez en productores. El cine político y militante desembocaría en los cines y videos colaborativos de los que Marta Rodríguez sería pionera, junto con los procesos organizativos indígenas del Cauca. Sanjinés no lograría traspasar esa barrera, pero Reynaldo Yujra el actor y técnico de *La Nación Clandestina* (1989), años más tarde se convertiría en pionero del video indígena de Bolivia.

Conclusiones. Imágenes en emergencia

Y sí, es un poco como si en esas imágenes en movimiento de Edison, de 1894, en su kinetoscopio ("Annie Oackley"), nosotros fuéramos la moneda lanzada al aire, mientras la señorita civilización nos dispara una y otra vez (sí, el gobierno sería el empleado servil que lanza la moneda). O como si en "La Llegada del tren" de los Hermanos Lumière, de 1895, nosotros fuéramos quienes permanecen en el andén mientras el tren del progreso llega y se va.

Pero he aquí que el colectivo que somos toma y hace cada fotograma, lo dibuja y lo pinta viendo la realidad que fuimos y somos, muchas veces con los negros de persecuciones y cárceles, con los grises del desprecio, y con el rojo del despojo y la explotación. Pero también con el color marrón y verde que somos de la tierra que somos.

Cuando alguien de fuera se detiene a mirar nuestra "película", por lo regular comenta: "¡qué hábil tiradora!" O "¡qué arriesgado empleado que arroja la moneda al aire sin temor de ser herido!", pero nadie comenta nada de la moneda.

O, en el tren de los Lumière, dicen: "pero qué tontos, ¿por qué siguen en el andén y no se suben al tren?". O "he ahí una muestra más de que los indígenas están como están porque no quieren progresar". Alguno más aventura "¿Viste qué ropa tan ridícula usaban en esa época?". Pero si alguien nos preguntara por qué no subimos a ese tren, nosotros diríamos "porque las estaciones que siguen son "decadencia", "guerra", "destrucción", y el destino final es "catástrofe". **La pregunta pertinente no es por qué no nos subimos nosotros, sino por qué no se bajan ustedes".**

Quienes vienen a estar con nosotros para mirarnos mirándonos, para escucharnos, para aprendernos en la escuelita, **descubren que, en cada fotograma, @s zapatistas hemos agregado una imagen que no es perceptible a simple vista. Como si el movimiento aparente de las imágenes ocultara lo particular que cada fotograma contiene.** Eso que no se ve en el trasiego cotidiano es la historia que seremos. Y no hay esmarfon que capture esas imágenes. **Sólo con un corazón muy grande se pueden apreciar.** EZLN en palabras del Subcomandante Insurgente Marcos, *Rebobinar 3*, 17 de noviembre de 2013.

El origen del cine, además de la revolución técnica y estética que representó, posee una arista que algunos filósofos e historiadores han destacado (Benjamin, Rancière, Didi-Huberman): la posibilidad de hacer entrar en escena a los pueblos, a las masas, a los desposeídos, a los sujetos anónimos de la historia. Desde sus orígenes el cine se vinculó a la imagen de los oprimidos, no es casual que la primera película de la historia tenga como protagonistas a los obreros de París, dentro del primer filme proyectado *La salida de los obreros de la fábrica* (1895) de los hermanos Lumière. Según Didi-Huberman esta sería la primera vez que se desarrolló *la exposición* del pueblo en movimiento.

En la era del cinematógrafo los pueblos entraron a cuadro como sorpresa y como paradoja, en ese momento se conformó el origen de una diferencia fundamental entre “los sujetos representados y el modo de su exposición”.⁴⁵⁴ Esta contradicción contrastará toda la historia del cine en su relación con los pueblos, signada muchas veces por *la violencia reivindicativa*. En uno de sus últimos trabajos *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* el filósofo francés Georges Didi-Huberman se aventura en las formas de representación visual de los pueblos a través de la pintura, la fotografía y el cine; una de las premisas fundamentales es que en la actualidad los pueblos están sobreexpuestos por sus puestas en el espectáculo y aunque veamos sus imágenes constante y repetidamente “los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación-política, estética-e incluso como sucede con demasiada frecuencia en su existencia misma. Los pueblos están siempre *expuestos a desaparecer*”.⁴⁵⁵ Esta afirmación es muy cercana al recuento cinematográfico del epígrafe con que iniciamos, que también

⁴⁵⁴ Georges Didi-Huberman, “Poemas de pueblos” en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, p. 148.

⁴⁵⁵ Georges Didi-Huberman, “Parcelas de humanidades” en *Ibidem*, p. 12.

nos remite a los orígenes del cine, interesante síntesis sobre la posibilidad de aparecer en escena política y visual y a la contradicción fundante entre lo que vemos de los pueblos, su resistencia y la incompreensión de los *espectadores* que subyace en el fondo de esta relación política y visual.

Benjamin insistió en ese vínculo contradictorio entre las imágenes, la historia y los oprimidos, afirmando la necesidad y la exigencia de volver a contar la historia, no desde la tradición de los opresores, sino desde la tradición de los oprimidos. Sin embargo, a lo largo de la historia del cine estas intenciones de exponer a los pueblos aparecen siempre en una constante discordancia entre los sujetos representados y los modos de su exposición. Esa contradicción apareció repetidamente a lo largo de la historia recorrida en estas páginas.

La perspectiva de acercamiento a la historia del cine latinoamericano aquí planteada tuvo como eje articulador un indicio para explicar sus procesos fílmicos y su historicidad. Ese indicio se configuró como un elemento de producción formal y de definición de los nuevos cines, tanto en sus expresiones políticas como en sus formas modernas.

Las renovaciones del cine que acontecieron durante la década de los cincuenta tuvieron en el centro de sus producciones la relación con el pueblo y la construcción de una imagen de la opresión. Si trazamos una línea que conecte las producciones de los años cincuenta y sus formas de renovación observamos cómo esa imagen de los oprimidos eclipsó el panorama cinematográfico. Muy tempranamente irrumpiendo en el

miserabilismo estético del cine mexicano, la cinta *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel cuestionó la propia idea de la pobreza y subvirtió las formas clásicas del cine a través de una imagen compleja de la opresión. También, en México las primeras producciones del CUEC como *La pulquería La Rosita* (1964) abordaron el tema de la miseria de manera diferente a las formas clásicas del cine de la *época de oro*. En otras latitudes como en Chile, donde también se desarrollaron procesos de renovación cinematográfica, emergió con fuerza la tensión de la imagen de lo popular, tal es el caso de las primeras producciones del Centro Experimental de la Universidad de Chile, un pequeño cortometraje sintetizó todo este proceso de renovación, titulado *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo. Pero justamente el caso chileno demuestra que las transiciones y las transformaciones de las formas cinematográficas no son necesariamente lineales; en el proceso de renovación de ese país las imágenes de *Mimbre* coexistieron con otras imágenes de transición como las de Patricio Kaulen. También las influencias del extranjero ponían sobre la mesa la atención sobre la imagen del pueblo, tal fue el caso de la visita de Joris Ivens a Chile y el rodaje de *A Valparaíso* (1963). Dentro de todas estas producciones, una cinta canónica fue *Tire dié* (1958-60) de Fernando Birri, donde emergió una imagen de tránsito entre las formas clásicas y las modernas, entre la nueva emergencia tecnológica del sonido directo y la posibilidad de la escucha de la voz de los otros por medio de la explicación documental.

Siguiendo el trazo de nuestra línea epocal tenemos también que la renovación cinematográfica en Cuba tocó el tema de la opresión y sus imágenes, incluso antes del estallamiento revolucionario, como lo podemos apreciar en la cinta *El mégano* (1955)

donde con tintes neorrealistas se retrató la experiencia de la explotación en la isla. En un horizonte epocal marcado por las movilizaciones y la ruptura, Cuba se configuró en un polo determinante de las producciones de todo el cine latinoamericano, marcando las pautas sobre la política y la estética del movimiento del Nuevo Cine. Sin embargo, este proceso no fue necesariamente homogéneo, y estuvo marcado por rupturas, tensiones y confrontaciones en torno a esas imágenes del pueblo y la opresión. Se abordó someramente el conflicto representacional sobre la imagen del pueblo que emergió en la polémica cinta cubana *PM* (1961). Aunque la discusión, en torno a esa cinta amerita un trabajo más profundo, nuevamente la imagen de los oprimidos aparece como indicio y como forcejeo en una relación política compleja. La polémica desencadenada por la película *PM* revela que en el cine moderno y de renovación la imagen de los oprimidos estará expuesta como relación que involucró a los cineastas-intelectuales que buscaban construir un retrato de lo social.

Otra de las intenciones de este trabajo ha sido la de delinear una cierta cronología o caracterización epocal en torno a la emergencia o silenciamiento de las voces oprimidas. De acuerdo a los parámetros cronológicos es posible encontrar que con la agudización de la violencia política y la radicalización del discurso de los cineastas apareció una singular emergencia de la voz del pueblo, que no había tenido lugar en las producciones anteriores. Si la larga década de los años sesenta fue el momento de *la toma de la palabra* y el espacio de emergencia de los oprimidos o anónimos en los discursos intelectuales, estéticos y cinematográficos, la década siguiente fue determinante para la producción cinematográfica del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y para una

configuración de las imágenes del pueblo, basada en un acercamiento distinto a los sujetos que configuraban esa imagen. Se estableció una discusión historiográfica con quienes encuentran el fin del proceso de renovación cinematográfica con el inicio de los ciclos dictatoriales. La exacerbación política de los años setenta configuró y alimentó los procesos de innovación técnica y estética. Al calor de los quiebres políticos y de la ola represiva se configuraron poderosas imágenes que revolucionaron el cine latinoamericano, tal fue el caso de las cintas *El coraje del pueblo* (1971) o la trilogía de *La batalla de Chile* (1973-79).

Los años setenta son medulares en este análisis porque revelan constantemente la contradicción y los desencuentros de los cineastas-intelectuales con el pueblo y con los sujetos de la opresión, fue un momento de decadencia de discursos políticos que estaban en auge, situaciones límite que produjeron figuraciones fílmicas y momentos de revelación del pueblo, dentro de una profunda auto-crítica.

Retomando las reflexiones de Deleuze sobre la configuración del cine político moderno, el tema de la imagen del pueblo es central para la caracterización de la modernidad fílmica de las formas políticas, la imagen moderna del pueblo no es una imagen que está ahí, sino una imagen que devendrá. En los años setenta, en América Latina y en su cine, apreciamos todo el tiempo esa tensión de un pueblo que no está representado plenamente, sino que anuncia constantemente a los pueblos que vendrán.

Los años setenta fueron un momento de decantación donde terminó de tomar forma una nueva objetividad estética que se fraguó bajo una reapropiación del realismo

en las artes, llevada a cabo desde fines de los años cincuenta. Esa nueva objetividad tenía que ver con una forma politizada de relacionarse con la realidad, por parte de los cineastas y creadores, con una nueva ética en la representación que evocó las formas neorrealistas, desembocando en múltiples prácticas de militancia artística. Es por ello la especial atención en los trabajos de Jorge Sanjinés, Marta Rodríguez y Patricio Guzmán, quienes sintetizaron a nuestro modo de entender la estética militante que daba sentido al Nuevo Cine Latinoamericano. A nivel mundial la emergencia de esa nueva ética representacional, tanto a nivel político como a nivel estético, también desembocó en múltiples emergencias estéticas de lo testimonial.

Los cineastas militantes en los años setenta, como muchos de los intelectuales del momento, construyeron una opción política en las voces de los otros, como formas de resistir a los silenciamientos del estado a través de la escucha y la potencia de la voz. Estilísticamente estas voces también aparecieron articuladas a la imagen del territorio; la emergencia testimonial de los años setenta estuvo vinculada cinematográficamente a los planos generales, a la profundidad de campo donde se desarrolló la acción del pueblo. Las voces populares emergieron y tuvieron un correlato en el uso de los planos secuencia como fundamento de una nueva objetividad que intentaba dejar actuar y hablar a esos sujetos que habían estado *tergiversados* y *manipulados* por medio del montaje de los cines clásicos.

A pesar de los intentos de *dar voz a los que no la tienen*, la palabra y la imagen de los oprimidos siempre apareció como una tensión, como un conflicto de la representación. La propia militancia fílmica, así como la izquierda intelectual, construyó

ficciones dominantes sobre la imagen del pueblo, que mantuvieron y reprodujeron la opresión, como lo reveló la crítica que lanzó Rancière al cine político de esos años. Didi-Huberman nombra a este proceso *violencia reivindicativa*, muy presente en la exposición de los pueblos, que “los encierra, es decir los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer”.⁴⁵⁶

Con una profunda crisis en la representación llegó el Nuevo Cine Latinoamericano a la década de los años ochenta. Mientras las técnicas cinematográficas se transformaban y eran modificadas por otras formas de registro audiovisual comenzaba un proceso de declive de la forma militante de relacionarse audiovisualmente con el mundo de la opresión. Nuevamente sorprende la intermitencia del declive de los preceptos fundamentales del movimiento, pues ahí donde podría observarse la muerte del viejo Nuevo Cine Latinoamericano, hubo un nuevo comienzo que retomó casi íntegros sus preceptos. Este nuevo comienzo lo encontramos en eso que algunos historiadores han denominado *la edad de oro* del cine centroamericano. Episodio que significó un momento de innovación en una región marginada de las formas de renovación cinematográfica anteriores. Los países centroamericanos estuvieron marginados de todo proceso de industrialización cinematográfica, sin embargo durante la emergencia revolucionaria en esa región el cine floreció siguiendo los preceptos canónicos del movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano. Al calor de las insurrecciones populares el cine centroamericano subvirtió y radicalizó los preceptos planteados veinte años antes. La noción de representación quedó cuestionada de la mano de la transformación tecnológica que

⁴⁵⁶ Didi-Huberman, “Poemas de pueblos”, *Ibidem*, p. 150.

permitía nuevos registros por medio de pequeños formatos. El cine de oro centroamericano se presenta también en una contradicción básica, formulada en la propia idea de un cine de la vanguardia. En la cinta *El Salvador. El pueblo vencerá* (1980) hay una reactualización de la lucha por las imágenes de la historia desde la impugnación del pasado, para explicar el presente y una puesta en cuadro de las imágenes populares, sin embargo la idea de vanguardia visual se revela nuevamente como una sombra de la imagen del pueblo. En la cinta aparecen las imágenes de los líderes y siempre en tensión y sombra la imagen de la guardia: la imagen del pueblo.

El cine político latinoamericano de los años ochenta entró en una crisis representacional, muy cercana a la crisis de la izquierda mundial, las imágenes se transformaron, se hicieron plurales y múltiples. La relación con el pueblo fue uno de los ejes de esa crisis, que se sintetizó cinematográficamente en el desvanecimiento del protagonismo colectivo dentro de formas protagónicas individualizadas. No obstante hubo producciones fílmicas que lograron captar estas tensiones y seguir participando en los debates sobre la figuración del pueblo. Por un lado, la cinta *Las banderas del amanecer* (1983) marcó las pautas para la representación de la masa que potencialmente se transformaba en multitud; mientras que en la cinta *Nacer de nuevo* una anciana como María Eugenia Vargas a través de su sobrevivencia abyecta cuestionó la grandilocuencia del discurso de la izquierda. Los dos pilares del Nuevo Cine Latinoamericano, el pueblo y el héroe, que encarnaron la imagen de la opresión, se transformaron y fueron subvertidos por la multitud y la abyección. De la misma forma que el monopolio de la representación de la imagen del pueblo, sustentado en la posesión de las cámaras, fue impugnado y

reapropiado por el manejo del video y la construcción de imágenes propias por parte de los pueblos y las comunidades.

Las primigenias nociones de la idea de vanguardia de inicios del siglo XX se cuestionaron radicalmente, así como la noción de que el artista al igual que el combatiente debía estar en la punta, a la cabeza de los acontecimientos y del combate. Esta noción marcó un punto de inflexión y su contradicción más importante en la imagen de los oprimidos, ya que la idea de filmar a la vanguardia obstaculizó la mirada de la guardia, la mirada del pueblo, configurando y evidenciando un punto ciego de la mirada de la izquierda revolucionaria.

Un elemento que aparece constantemente a lo largo de la investigación fueron las formas en que la imagen de los oprimidos transitaba de los cines clásicos a los cines modernos, proceso que intentó no plantearse de forma lineal sino que emergería de forma aleatoria. La imagen de los oprimidos no transitó de una forma clásica a una forma moderna de manera mecánica o teleológica sino que estuvo siempre en constante tensión y reelaboración. La imagen de los oprimidos fue un destello y el elemento medular que configuró la idea de novedad del cine latinoamericano.

Los oprimidos, dentro de los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana no existieron en sí, fueron una serie de formas múltiples y variables, configurándose fundamentalmente como una imagen-relación. No se pueden enumerar características definidas o tipologías, como en los cines clásicos, sino que aparecen diversos mecanismos que operan dentro del cuadro y dentro de la obra, fundamentados

en las relaciones de los cineastas con los sujetos a los que buscaban retratar. Lo que configuró las imágenes de la opresión en las pantallas de los cines nuevos fue la praxis y los utillajes teóricos de los cineastas desplegados en el trato con las comunidades y los sujetos en resistencia. Así podríamos afirmar que las imágenes de los oprimidos en los cines analizados expresan, de múltiples maneras, las tensiones en la representación, no son delimitables sino en forma de práctica que deviene en imagen.

La tensión básica o fundante de la imagen de los oprimidos en el nuevo cine, y podríamos afirmar que dentro de la mayoría de los cines modernos de América Latina, se encuentra en la confrontación entre la representación de esos sujetos y la imagen en su forma de relación social y estética. En esa tensión también se desplegó la forma misma de lo político, las imágenes de los oprimidos devienen en imágenes políticas precisamente porque revelan una tensión irresuelta, una paradoja. Y como apunta certeramente Didi-Huberman, basándose en Walter Benjamin, las paradojas no se resuelven, se *zanjan* mediante “un *nuevo montaje de los tiempos perdidos* tal como ‘surgen en el instante de peligro’.”⁴⁵⁷ El principio constructivo de la forma plena de la opresión dentro del nuevo cine latinoamericano fue el *destello*, es decir los oprimidos en combate, siempre en riesgo de desaparecer; pero al mismo tiempo, presentes y con una actualidad desgarradora.⁴⁵⁸ Esas imágenes-destello se generaron en el momento en que los oprimidos superaron a sus traductores, los cineastas, y escuchamos su voz y sus demandas plenamente, no existe un

⁴⁵⁷ Georges Didi-Huberman, “Parcelas de humanidades” en *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁵⁸ Las posibilidades del *remontaje* de la opresión y la lucha aparece en la última parte de *La Batalla de Chile*, titulada “El poder popular”, donde encontramos constantemente las voces populares, las imágenes de la resistencia y la rebelión y la apropiación de territorios, superando incluso la intención de los autores, como se puede apreciar en el análisis de la cinta dentro de esta tesis. Cfr. “Voces en emergencia: *La Batalla de Chile*”, p. 255.

filme donde aparezca totalmente esta imagen, solo destellos de voces, imágenes, territorios en lucha.

Las imágenes de los oprimidos fueron básicamente imágenes a la defensiva, tanto política como cinematográficamente. Es por ello que las hemos nombrado *imágenes en emergencia*, aflorando siempre con la urgencia política del momento y acechadas por el riesgo de desaparecer, al igual que los pueblos y comunidades en resistencia que poblaron y continúan habitando los fotogramas, coloreándolos e impugnándolos con la fuerza de su lucha.

APÉNDICES

Fecha	Festivales
1958	I Encuentro de cineastas de América Latina, M Montevideo, Uruguay, en el transcurso del Primer Congreso Latinoamericano de cineastas Independientes organizado por el SODRE. Se crea la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (ALACI).
1967	IV Festival Internacional de Cine Documental SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos) Uruguay
1967 (marzo)	V Festival de Cine de Viña del Mar y 1er Festival de Cine Joven Latinoamericano y 1er Encuentro de Cineastas Latinoamericanos
1968	I Muestra de Cine Documental en Mérida Venezuela
1969	Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar
1972	Sexto Congreso de la Unión de Cinematecas de América Latina realizado en la Ciudad de México el 19 de febrero de 1972
1973	En diciembre, Encuentro de Cine del Tercer Mundo en Argel
1973	Como parte del Encuentro de Cine del Tercer Mundo se funda el Comité de Cine del Tercer Mundo
1974	En mayo, segunda reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo en Buenos Aires
1974	En junio, Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine del 2 AL 8 de junio en Montreal Canadá
1974	V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Caracas del 5 al 11 de septiembre
1974	Como parte del encuentro se crea el Comité de Cineastas Latinoamericanos el 11 de septiembre de 1974

1977	Noveno Congreso de la Unión de Cinematecas de América Latina realizado en Caracas el 2 de mayo
1977	VI Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, Mérida
1979	I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano
1985	Creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

Listado de películas

País	Fecha	Título	Director	Descripción
México	1950	<i>Los olvidados</i>	Luis Buñuel	
	1953	<i>Raíces</i>	Benito Alazraki	Guion: Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, Jomí García Ascot, Fernando Espejo
	1956	<i>Kilómetro trágico</i>	Mateo Ilizaliturri	
	1962	<i>En el balcón vacío</i>	Jomí García Ascot	
	1964	<i>Pulquería La Rosita</i>	Esther Morales	
	1965	<i>La fórmula secreta</i>	Rubén Gámez	
	1968	<i>Mural efímero</i>	Raúl Kamffer	
	1968-1970	<i>El grito</i>	Leobardo López	De forma testimonial y cronológica se narran los dramáticos hechos ocurridos en 1968 en México. Referencias a las contradicciones entre los grupos estudiantiles y el Gobierno, que desembocaron, el 2 de octubre, en la masacre de Tlatelolco.
	1969	<i>Comunicados</i>	CNH	
	1970	<i>Productividad</i>	Cooperativa de Cine Marginal	
	1970	<i>Con la venda en los ojos</i>	Cooperativa de Cine Marginal	
	1970	<i>Comunicados de insurgencia obrera</i>	Cooperativa de Cine Marginal	
	1970	<i>Testimonio de un grupo</i>	Maldonado, Grupo Cine Testimonio	
	1971	<i>El cambio</i>	Alfredo Joskowizz	
	1971	<i>Al descubierto</i>	Mitl Valdés	Filme Sobre el Movimiento Ferrocarrilero
	1971	<i>Ferrocarrilero</i>		
1971	<i>Decadencia</i>	Venceremos		
1971	<i>Un jueves de Corpus</i>	El grupo		
1971	<i>El cambio</i>	Alfredo Joskowicz		

1971	<i>Meridiano 100</i>		
1971	<i>Andar anapu</i>		
1972	<i>Reflexiones</i>	Maldonado, Grupo Cine Testimonio	
1972	<i>Junio 10, Testimonios y Reflexiones</i>	Taller de Cine de la UAP	
1972	<i>Otro país</i>	Cooperativa de Cine Marginal	
1972	<i>Nosotros si existimos</i>	Cooperativa del Cine Marginal (sobre la huelga de Casimires Rivetex)	
1972-1975	<i>Una y otra vez</i>	Eduardo Maldonado, Grupo Cine Testimonio	
1973	<i>Vendedores ambulantes</i>	Colectivo de la Universidad de Puebla	
1973	<i>Atencingo</i>	Grupo Cine Testimonio	
1973	<i>Viva chile cabrones</i>	Alfredo Gurrola y Oscar Menéndez	
1974	<i>Los albañiles</i>	Abel Hustado, José Luis Mariño y Jaime Tello, Taller de Cine Octubre	
1974	<i>Hacia un hombre nuevo</i>	Sergio García	
1974	<i>Explotados y explotadores</i>	Alfonso Graff, José Rodríguez, José Woldenberg, Taller de Cine Octubre	Las condiciones socio-económicas en la sociedad mexicana. El capitalismo como sistema de explotación, los mecanismos de reproducción y las marcadas diferencias de clase.
1974	<i>Chihuahua un pueblo en lucha (1975)</i>	Armando Lazo, Trinidad Langarica, Abel Sánchez, Ángel, Taller de Cine Octubre	La historia de la lucha por las reivindicaciones sociales y laborales en el Estado de Chihuahua, México desde sus inicios hasta el amplio movimiento popular desarrollado durante los años 1972 y 1973.
1974	<i>Eureka</i>	Nicolás Echeverría	
1976	<i>ABC del etnocidio, notas sobre el Mezquital</i>	Paul Leduc	Mediante el testimonio directo de los indios se analiza el fenómeno de aculturación que sufre la minoría otomí del Valle del Mezquital, una de las zonas rurales más pobres del Estado de Hidalgo, en México. Intenta mostrara una problemática más amplia que abarca gran parte del Continente; cómo otros pueblos, otras etnias, son exterminados con todo tipo de mecanismos, desde la represión brutal hasta la más sofisticada penetración cultural.
1976	<i>Poder que mata</i>	Lumet	
1976	<i>En la raya</i>	Héctor Cervera Gómez	La lucha de los campesinos en los campamentos agrarios de Durango, México, por la obtención de tierras. Se muestra un campamento que, después de haber triunfado en su lucha, se organiza para trabajar colectivamente.
1976-1978	<i>Santa Gertrudis, La primera pregunta sobre la felicidad</i>	Guilles Groux	
1977	<i>ABC sobre el etnocidio, notas sobre el Mezquital</i>	Paul Leduc	Caciquismo y poder político en el México Rural, 1975
1977	<i>La experiencia viva (1978)</i>	Gonzalo Infante	Mediante los testimonios de trabajadores y dirigentes, presenta algunos aspectos importantes de la lucha de los obreros de la industria minero-metalúrgica.

1977	<i>Jornaleros</i>	Eduardo Maldonado	Recibió un premio especial en Leipzig y un Ariel especial en México en 1978.
1977	<i>El fusil</i>	Ramón Aupart	Filme experimental en el que, sobre imágenes de las diferentes partes de un fusil, se narra un poema Flores Magón, uno de los precursores de la Revolución de 1910.
1977	<i>La marcha</i>	Taller de Cine Documental (Alberto Cortés, Alejandra Islas, Juan Mora).	Registra la gran manifestación, organizada por los sindicatos independientes, partidos de izquierda y otros grupos, que tuvo lugar el 19 de julio de 1977 en apoyo a la huelga del Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM).
1977-1978	<i>Cañeros (1979)</i>	Bonolla, Carrásco, Rincón, Santiago	La participación de los tres sectores sociales-campesinos productores, jornaleros y obreros-en la producción del azúcar, sus contradicciones, divergencias y unidad en periodos de lucha.
1977-78	<i>Loiza Aldea</i>	Antonio Betancourt, Douglas Sánchez	La problemática a la que se enfrentan los pescadores de Loiza Aldea para poder sobrevivir.
1978	<i>La lucha continua</i>	Héctor Cervera	La solidaridad del pueblo cubano con la lucha de los pueblos de Angola y Etiopía en contra del imperialismo.
1978	<i>Bandera rota</i>	Gabriel Retes	
1978	<i>Yo hablo a Caracas</i>	Carlos Hazpurúa	
1978	<i>Desempleo</i>	María Elena Velasco	
1976-1978	<i>Iztacalco, Campamento 2 de octubre</i>	Alejandra Islas, José Luis González, Jorge Prior	Testimonio de un movimiento de colonos que, asentados en el centro de la ciudad de México, organizan un campamento de lucha por la tierra.
1978	<i>Uruguay testimonio del infierno</i>	Daniel Da Silveira, José Iván Santiago, Douglas Sánchez	
1978-80	<i>Tatlatlatl</i>	Ramón Aupart	
1978	<i>Puebla hoy</i>	Paul Leduc	
1978	<i>Sembrando ideas (ahora si tenemos que ganar)</i>	Raúl Kamffer	El tema es la gesta victoriosa de los mineros de Real del Monte en lucha contra el ejército del dictador Porfirio Díaz, a principios del siglo XX en México. Argumento basado en textos de Ricardo Flores Magón. Producción Dirección de Actividades Cinematográficas.
1978	<i>Somos testigos</i>	Salomón Zetune, CUEC	Denuncia la represión a libre pensamiento y ejercicio de ideas revolucionarias. Un relato articulado en torno a una obrera que se enfrenta a la explotación en el trabajo, su toma de conciencia, participación, militancia y finalmente su encarcelamiento.
1978	<i>Amnistía</i>	Carlos Mendoza	La situación de los presos, perseguidos, desaparecidos y exiliados políticos en México, mediante entrevistas, fotos y carteles. Testimonio de un ex-presos político del Movimiento Estudiantil de 1968, quien analiza este problema a nivel nacional.
1978	<i>Así nomás es la vida</i>	Javier Ortiz, Sergio Román	Las contradicciones en el orden familiar y laboral de un campesino de Oaxaca que emigra a la capital en busca de mejores condiciones de vida y trabajo.
1978	<i>Desempleo</i>	María Elena Velasco	El fenómeno del desempleo en el campo y la ciudad y su extensión a los sectores profesionales.

	1978	<i>Los desocupados</i>	Jorge Amézquita	Análisis del desempleo, uno de los problemas más graves de México, mediante la vida cotidiana de dos familias de desocupados. Sus opiniones acerca de este fenómeno, la educación y la seguridad social.
	1979	<i>La madre</i>	Felipe Casanova y Ángel Madrigal	Producción del cine colectivo y teatro AC. El tema de la película es sobre la toma de conciencia política e incorporación a las luchas sociales de una campesina mexicana, madre de un joven obrero
	1979	<i>Cosas de mujeres</i>	Rosa Marta Fernández	El aborto clandestino en México y su incidencia en las mujeres de las clases populares.
	1979	<i>Primer cuadro</i>	Oscar Menéndez	
	1979	<i>Esta voz entre muchas</i>	Humberto Ríos	Los testimonios de tres argentinos: Laura Bonaparte, Carlos Gonzáles Gartland y Raúl Fonseca, sobre la representación y la tortura en Argentina en el periodo comprendido entre 1973 y 1979.
	1975-1980	<i>Mujer así es la vida</i>	Taller de Cine Octubre	
	1976-1982	<i>Tierra y libertad</i>	Mauricie Balbulian, sobre el campamento de Tierra y Libertad en Monterrey	
	1979	<i>San Ignacio, río muerto</i>	Jorge Rodríguez, Jorge Sánchez	
	1980	<i>Cualquier cosa</i>	Douglas Sánchez	
	1981-1982	<i>Chapopote</i>		
	1981	<i>El chahuistle</i>		
	1981	<i>El Edén bajo el fusil</i>	Díaz-Reygadas	
	1982	<i>Charrotilán</i>		
	1982	<i>Laguna de dos tiempos</i>	Eduardo Maldonado	Documental que muestra la lucha de la tenencia de la tierra del Ostión Y Minatitlán, Veracruz en donde las comunidades Nahuas luchan por conservar sus tradiciones al verse impactadas por la industrialización. Fue seleccionada para el Foro de Cine Joven en Berling en 1983 y también recibió un Ariel y un premio especial en Yugoslavia.
	1987	<i>Xochimilco</i>	Eduardo Maldonado	
Argentina	1952	<i>Las aguas bajan turbias</i>	Hugo del Carril	
	1956	<i>Horizontes de piedra</i>	Román Viñoli Barreto	En este filme participa Atahualpa Yupanky y es sobre los zafreros Jujuy.
	1958-60	<i>Tire dié</i>	Escuela de Cine de Sta. Fe y Fernando Birri	
	1959	<i>Zafra</i>	Lucas Demare	Sobre los zafreros de Jujuy
	1962	<i>Los inundados</i>	Fernando Birri	
	1962	<i>Azúcar</i>	Gerardo Vallejo	
	1964	<i>La tierra quema</i>	Raymundo Gleyzer	
	1965	<i>Las cosas ciertas</i>	Gerardo Vallejo	
	1966	<i>Hachero no más</i>	J. Goldemberg P. Coll. L. Zanger, H. Sonomo	
	1966	<i>Olla popular</i>	Gerardo Vallejo	<i>Olla popular</i> gana el gran premio del Festival Internacional de Oberhausen (Alemania) y Mención Especial en la I Muestra del Cine Documental de Mérida Venezuela.
	1966	<i>La primera fundación de Buenos Aires</i>	Fernando Birri	

	1966	<i>Buenos días, Buenos Aires</i>	Fernando Birri	
	1968	<i>El camino hacia la muerte del Viejo Reales</i>	Gerardo Vallejo, Cine Liberación	
	1968	<i>La hora de los hornos</i>	Fernando Solanas y Octavio Getino	
	1969	<i>Cine informe de la CGT de los argentinos</i>	Cine Liberación	
	1969	<i>Hermógenes Cayo</i>	Jorge Preloran	
	1969	<i>Ya es tiempo de violencia</i>	Enrique Juárez	
	1969	<i>Los caminos de la liberación</i>	Realizadores de mayo	
	1970	<i>México, La revolución congelada</i>	Raymundo Gleyzer	
	1971	<i>Actualización política y doctrinaria para la toma del poder</i>	Cine Liberación	
	1971-1976	<i>Comunicados cinematográficos</i>	ERP	
	1971	<i>La revolución justicialista</i>	Cine Liberación	
	1972	<i>Operación masacre</i>	Jorge Cedrón	
	1972-1976	<i>La tortura política en Argentina</i>	Carlos Vallina	
	1972-1976	<i>Los hijos del fierro</i>	Fernando Solanas	
	1972	<i>Al grito de este pueblo</i>	Humberto Ríos	Sobre la experiencia boliviana
	1973	<i>Los traidores</i>	Raymundo Gleyzer	
	1973	<i>Ni olvidó, ni perdón</i>	Raymundo Gleyzer	
	1974	<i>Me matan sino trabajo, si trabajo me matan</i>	Cine de la Base	
	1974	<i>Quebracho</i>	Ricardo Wullicher	
	1974	<i>La Patagonia rebelde</i>	Héctor Olivera	
	1977	<i>Las AAA son las tres armas</i>	Cine de la Base	Exilio en Perú, Jorge Dentti
	1978	<i>Las vacas sagradas</i>	Jorge Giannoni	
	1978	<i>Resistir</i>	Jorge Cedrón	
	1978	<i>Org</i>	Fernando Birri	
	1983	<i>Un retrato del poeta</i>	Rafael Alberti	
	1984	<i>Rte: Nicaragua (Carta al mundo)</i>	Fernando Birri	Es una producción del INCINE Instituto Nicaragüense de Cine y Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográfica.
	1984-1985	<i>Las madres de la Plaza de Mayo</i>	Susana Muñoz y Lourdes Portillo	Producción Argentino- Británica
	1985	<i>Mi hijo el Che - Un retrato de familia de don Ernesto Guevara</i>	Fernando Birri	
	1985	<i>El rigor del destino</i>	Gerardo Vallejo	
	1987	<i>Juan como si nada</i>	Carlos Echeverría	
	1988	<i>Un Señor muy viejo con unas alas enormes</i>	Fernando Birri	
Venezuela	1966	<i>Pozo muerto</i>	Carlos Rebolledo	
	1969	<i>Caracas: dos o tres cosas</i>	Hugo Ulive	

	1973	<i>Venezuela en tres tiempos, (fragmentos del anti-desarrollo)</i>	Carlos Rebolledo	
	1977	<i>Compañero de viaje</i>	Clemente de la Cerda	Relata violentos dramas de caudillismo y odio en un pueblo de los Andes Venezolanos. Se expresan los conflictos y pasiones de aquellos que viven encerrados entre las altas montañas, donde la violencia es como un destino inevitable.
	1977	<i>Tiempo colonial</i>	Mario Handler, Coordinación de Cine y Fotografía del CONAC	Resume tres siglos de la historia de Venezuela como colonia española desde el punto de vista político y social.
	1978	<i>Yo hablo a Caracas</i>	Carlos Azpurúa	
	1978	<i>Juan Topocho</i>	César Bolívar	Las vicisitudes de un campesino de una aldea venezolana que marcha a Caracas en busca de fortuna. Poco a poco lo convierten en <anima en pena> que hace milagros. Una serie de situaciones marcan el desarrollo de la historia, exponiendo las contradicciones en las concepciones religiosas y santeras imperantes y las propias del personaje central.
	1978	<i>País Portátil</i>	Iván Feo, Antonio Llerandi	A través de la historia de Andrés Barazarte, comprometido con una misión del movimiento guerrillero y heredero de una vieja familia de guerreros y terratenientes, se recorren ochenta años de la historia de Venezuela; desde los pioneros que rechazaron el autoritarismo de las dictaduras hasta los jóvenes involucrados en la lucha armada contemporánea.
	1978	<i>El rebaño de los Ángeles</i>	Román Chalbaud	Aborda y enlaza dos temas presentes en la sociedad venezolana la crisis del sistema educacional, representada en la vida cotidiana de un liceo, y los conflictos de la población marginal ubicada en el embrión de miseria de Caracas.
	1978	<i>La empresa perdona un momento de locura</i>	Mauricio Walerstein	La lucha de clases entre la burguesía y el proletariado, expresada en los conflictos de un obrero especializado, quien sufre súbitamente una crisis nerviosa en la fábrica donde trabaja hace veinte años en su proceso de recuperación es sometida a una terapia que lo enfrenta a la realidad. Deberá escoger entre la solidaridad con sus compañeros o la aceptación y adaptación al medio.
	1979	<i>La rosa de los vientos</i>	Michael New	La crisis de identidad y de relación con el medio que experimenta un campesino que abandona su casa.
Perú	1978	<i>El Juansito</i>	Nora Izcue	Es una producción de Kinoks Producciones y la Universidad de Lima. El tema es sobre uno de los principales problemas económicos que afronta el campesino: la dominación y explotación apoyadas en formas comerciales, cuyo el primer eslabón en la cadena de intermediarios es el regatón.
	1979	<i>Laulico</i>	Federico García	Los comuneros de Fuerabamba (comunidad indígena de los Andes Peruanos) se han vuelto bandidos porque el Apu Wamani, dios tutelar andino, está preso en las haciendas. Por generaciones han tratado

				de liberarlo para recobrar su condición de agricultores. Laulico, jefe comunero lo logra, pero, después de acciones violentas que lo llevan a la cárcel, comprende que el Apu Wamani son todos y junto a su pueblo inicia el cambio de la liberación.
Bolivia	1950	<i>Noticieros y filmes de propaganda política</i>	MNR	
	1953	<i>Vuelve Sebastiana</i>	Jorge Ruíz	
	1956	<i>Voces de la tierra</i>	Jorge Ruíz	
	1958	<i>La vertiente</i>	Jorge Ruíz	
	1961	<i>Sueños y realidades</i>	Jorge Sanjinés	
	1962	<i>Las montañas no cambian</i>	Jorge Ruíz	
	1962	<i>Un día Paulino</i>	Jorge Sanjinés	
	1963	<i>Revolución</i>	Jorge Sanjinés	Galardonado en el Festival de Leipzig
	1963	<i>Una jornada difícil</i>	Jorge Sanjinés	
	1965	<i>Bolivia avanza</i>	Jorge Sanjinés	
	1965	<i>Aysa</i>	Jorge Sanjinés	
	1965	<i>El mariscal de Zepita</i>	Jorge Sanjinés	
	1966	<i>Ukamau/Así es</i>	Grupo Ukamau	
	1966	<i>Inundación</i>	Jorge Sanjinés	
	1965-1967	<i>Aquí Bolivia</i>	(Veintisiete noticieros)	
	1969	<i>Yawar Mallkú/ Sangre de cóndor</i>	Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau	
	1970	<i>Los caminos de la muerte</i>	Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau	Inacabado (inacabado), Bolivia
	1971	<i>El coraje del pueblo</i>	Bolivia, Grupo Ukamau	
	1973	<i>Jatun auka/El enemigo principal</i>	Bolivia-Perú; Bolivia Grupo Ukamau	
	1974	<i>Pueblo chico</i>	Antonio Eugino	
1976	<i>Lloksy kaymanta/¡Fuera de aquí!</i>	Bolivia-Ecuador-Venezuela; Bolivia; Grupo Ukamau		
1976	<i>Señores coroneles , señores generales</i>	Alfonso Gumusio Dagrón		
1977	<i>Chuquiago</i>	Antonio Eugino	Ukamau productora cinematográfica	
1980	<i>Hilario Condori campesino</i>	Paolo Agazzi		
1983	<i>Las banderas del amanecer</i>	Bolivia; Grupo Ukamau		
1984	<i>Amargo amar</i>	Antonio Eugino		
1989	<i>La nación clandestina</i>	Bolivia; Grupo Ukamau		
Cuba	1955	<i>El Mégano</i>	Tomas Gutiérrez Alea Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, José Massi	
	1959	<i>Esta tierra es nuestra</i>	Tomas Gutiérrez Alea	
	1960	<i>Historias de la revolución</i>	Tomas Gutiérrez Alea	
	1961	<i>P.M (Pasado Meridiano)</i>	Orlando Jiménez Leald y Sabad Cabrera Infante	
	1961	<i>Muerte al invasor</i>	Tomás Gutiérrez Alea	

	1961	<i>Cuba 58</i>	Jomi García Ascot y Jorge Fraga	
	1961	<i>Cuba, pueblo armado</i>	Joris Ivens	
	1961	<i>Cuba, Si!</i>	Chris, Marker	
	1961	<i>El joven rebelde</i>	Julio García Espinosa	
	1965	<i>Now</i>	Santiago Álvarez	
	1966	<i>Manuela</i>	Humberto Solas	
	1968	<i>L.B.J</i>	Santiago Álvarez	
	1968	<i>Memorias del subdesarrollo</i>	Tomás Gutiérrez Alea	
	1971	<i>Una pelea cubana contra los demonios</i>	Tomás Gutiérrez Alea	
	1971	<i>Cómo, por qué y para que se asesina un general</i>	Santiago Álvarez	
	1972	<i>Viva la República</i>	Pastor Vega	
	1973	<i>El hombre de maisinicú</i>	Manuel Pérez	
	1973	<i>El tigre saltó y mató</i>	Santiago Álvarez	
	1975	<i>Cantata de Chile</i>	Humberto Solás	
	1977	<i>De cierta manera</i>	Tomás Gutiérrez Alea y Sara Gómez	
	1977	<i>El brigadista</i>	Octavio Cortázar	Cuba, 1961. Un joven alfabetizador de procedencia urbana llega a un poblado cercano a la Bahía de Cochinos (Playa Girón). Deberá vencer la resistencia inicial de algunos pobladores debido a su juventud, habituarse a un medio totalmente desconocido y enfrentar a los bandidos que apoyan la invasión mercenaria. Estas experiencias contribuyen a su madurez.
	1979	<i>Maluala</i>	Sergio Giral	
	1979	<i>Prisioneros desaparecidos Chile-cuba</i>	Sergio Castilla, Producción del ICAI	
	1979	<i>La infancia de Marisol</i>	Bernabé Hernández	Testimonio de una niña nicaragüense de catorce años, participante en la lucha contra la dictadura de Anastasio Somoza. Su captura por la guardia nacional y las torturas a que fue sometida.
	1980	<i>Tierra de Sandino</i>	Jesús Díaz	
Haití	1974	<i>Ayiti, min chamin libete Aiti, El camino de la libertad</i>	Arnold Antonin	La historia de Haití desde su descubrimiento. La lucha del pueblo contra las clases explotadas, extranjeras o haitianas. Se recogen entrevistas a destacados intelectuales, como Luis Britto García, Julio Cortázar, Mario Benedetti, Rene Audain y Manuel Scorza.
Chile	1957	<i>Mimbre</i>	Sergio Bravo	
	1964	<i>Banderas del pueblo</i>	Sergio Bravo	
	1967	<i>Largo viaje</i>	Patricio Kaulen	
	1967	<i>Erase un niño, un guerrillero, un caballo...</i>	Elvio Soto	Película compuesta de tres cortometrajes filmados entre 1965 y 1967. "Yo tenía un camarada" relata el recorrido de un niño que busca flores para llevar a la tumba de su amigo; "El analfabeto" es una metáfora sobre la condición del Tercer Mundo frente al gran imperio por medio de un guerrillero que no sabe leer; "La muerte de un caballo" narra los últimos días de un equino que tira de un carretón, que al morir es enviado como carne de leones al zoológico. Filmado en pleno auge del cine social de los años sesenta, la

				<p>película es una lectura de la posición de América latina frente al mundo. Helvio Soto, en su afán por imprimir un discurso a sus films, aúna tres cortometrajes de similar temática para estrenarlo como largometraje y poder difundir más su imaginario sociopolítico. La película fue realizada bajo el alero de cine Experimental de la Universidad de Chile, cuna de cineastas importantes del periodo como Miguel Littín, Álvaro Ramírez o Sergio Bravo por nombrar solo algunos. Incluso varios integrantes del equipo realizador participarían años más tarde en el film "El chacal de Nahueltoro", como el fotógrafo Héctor Ríos, el montajista Pedro Chaskel, el productor Luis Cornejo o el mismo Miguel Littín, que actúa en uno de estos cortometrajes. "Érase un niño, un guerrillero, un caballo" fue un film criticado en su época, pero a la vez ampliamente premiado en el exterior, siendo seleccionado en festivales tan importantes como Cannes, Leipzig, Venecia y La Plata.</p>
1969	<i>Chacal de Nahuel toro</i>	Miguel Littín		
1969	<i>El paraíso ortopédico</i>	Patricio Guzmán		
1969	<i>Testimonio</i>	Pedro Chaskel		
1969	<i>Caliche sangriento</i>	Helvio Soto		
1969	<i>Nutuyayin Mapu. Recuperemos nuestra tierra</i>	Carlos Flores		
1969	<i>Valparaíso mi amor</i>	Aldo Francia		<p>Historias inspiradas en hechos reales que ocurrieron en el puerto de Valparaíso. Cuatro niños de escasos recursos han quedado abandonados porque el padre, cesante, roba ganado para alimentarlos y la policía lo ha detenido. Enfrentados en forma brutal a la vida, desde su problemática situación social, se encaminan a una marginalidad difícil de eludir. Inspirada en la obra de Alain Resnais (<i>Hiroshima Mon Amour</i>, 1959) y en el neorrealismo italiano, muestra una historia rescatada de la crónica roja, la cual Aldo Francia y José Román llevaron al guion cinematográfico. Recorrió con éxito la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, la Semana Internacional del Cine de Barcelona y el Fórum de Berlín en el año 1970.</p>
1970	<i>¿Qué hacer?</i>	Raúl Ruiz		
1970	<i>Venceremos</i>	Pedro Chaskel y Héctor Ríos		
1970	<i>Mijita</i>	Sergio Castilla		
1971	<i>Pintando con el pueblo</i>	Céspedes		
1971	<i>Voto más fusil</i>	Helvio Soto		<p>En 1970, Soto encara derechamente en <i>Voto más fusil</i>, el tema político, que había sido desde siempre una preocupación fundamental suya. El film se entiende mejor visto en el clima de ardorosa y apasionada discusión que se vive en Chile en el año en que Salvador Allende es elegido presidente del país. A los partidarios del paso al socialismo por la vía pacífica, llamados por sus adversarios la "izquierda tradicional", se oponen los que propugnan la vía armada, que se autodenominan "izquierda revolucionaria". El film cuenta una historia que ilustra esta controversia, mostrando una clara simpatía por la segunda opción. Más allá del esquematismo que esto pueda dañar al film, éste transmite fielmente las crispaciones sociales y el dramatismo de los acontecimientos que el país vivió en los dos alucinantes meses que transcurrieron entre la elección de Allende y su toma final de posesión de la presidencia. (Jacqueline Mouesca, extraído del "Diccionario del Cine Iberoamericano"; SGAE, 2011)</p>

1971	<i>Recuperemos nuestra tierra</i>	Carlos Flores y Guillermo Cahn	
1971	<i>Compañero presidente</i>	Miguel Littin	
1971	<i>Santa María de Iquique</i>	Claudio Sapiapín	
1971	<i>Ahora te vamos a llamar hermano</i>	Raúl Ruíz, Mario Handler y Pepe de la Vega	Filmado en el contexto de la firma de lo que se conoce como la "ley macuche". Los personajes macuche aparecen hablando directamente a la cámara en Mapudungún, la cámara hace un papel de cámara-interlocutor como medida de desestabilización y distanciamiento el montaje es veloz y libre incorporando secuencias de shock. El texto de los mapuches se entremezcla con imágenes de la pobreza sin mayor misericordia, no sólo económica sino social. el distanciamiento con films del periodo, como "nutuayin mapu (Flores 1969) es notorio no sólo por prescindir del texto en off sino que por poner un relato basado en el montaje, de la misma manera que opera y con mayor éxito en el documental "Venceremos" (Chaskel, Ríos, 1970) donde prescinden de los arquetipos del noticiero para adentrarse en campos exploratorios de las posibilidades del lenguaje audiovisual en relación a una realidad específica y en ciertos casos subjetiva, pero también acorde a ciertas limitantes técnicas del cine independiente del periodo. No es tampoco tan distinto a las estrategias que plantea otro film militante como "Pintando con el pueblo" (Céspedes, 1971) que también se vale de un discurso de Allende para instalar la retórica marxista -propia de aquel periodo- como articulador del relato, sumando a ello la música de Inti Illimani. Ruíz plantea la utilización de la cámara como el "huinca", situando al espectador en la condición de extranjero que se ve remarcada por el uso del mapudungún como única voz. "Ahora te vamos a llamar hermano" trabaja la ironía por medio de la yuxtaposición de imágenes: el asentamiento mapuche cobija personas en condiciones de pobreza que agudizan la brecha al enfrentarlas con un muy compuesto discurso de Allende pensado para las masas. Sin embargo, se nota que es un film mixto, carente de la profundidad propia del tratamiento que realiza Ruíz en sus otros films del periodo, y disperejo en cuanto a propósito. Aparentemente el nuevo diálogo entre cineastas resulta pantanoso en torno a una realidad demasiado específica y difícil de abordar sin el conocimiento pertinente.
1972	<i>Ya no basta con rezar</i>	Aldo Francia	
1972-1975	<i>Los puños frente al cañón</i>	Orlando Lübbert, Gastón Ancelovici (concluida en la RFA)	El desarrollo del movimiento obrero y sindical en Chile desde principios del ciclo hasta 1933. Montaje de materiales gráficos, foto y documentales de la época.
1973	<i>Palomita blanca</i>	Raúl Ruíz	
1974	<i>La tierra prometida</i>	Miguel Littin (Cuba)	
1975	<i>Los puños frente al cañón</i>	Gastón Ancelovig y Orlando Lüver (Alemania)	
1973-79	<i>La batalla de Chile</i>	Patricio Guzmán	
1973	<i>La expropiación</i>	Raúl Ruíz	
1975	<i>Llueve sobre Santiago</i>	Helvio Soto (Aldo Francia)	Realizado en 1975, el film contó con importantes ayudas, entre las cuales no fue la menor el contar con un elenco de actrices y actores franceses de primer plano: Jean-Louis Trintignant, Laurent Terzieff, Annie Girardot y otros. La música, un ingrediente notable de la película, la hizo Astor Piazzola, residente entonces en París. Aunque un tanto

				débil por su esquematismo y lo estereotipado de algunos personajes, el film cumplió, según su realizador, la finalidad que se había propuesto: concitar el repudio a la dictadura de Pinochet. De hecho, se exhibió en una cincuentena de países, con buena acogida de público en algunos de ellos.
	1976	<i>La espiral</i>	Matelart	
	1978	<i>Queridos compañeros</i>	Pablo de la Barra	Es una producción de Chile y Venezuela
	1978	<i>El evangelio de Solentiname</i>	Marilú Mallet	Ernesto Cardenal, sacerdote y actual Ministro de Cultura de Nicaragua, relata su trayectoria como cristiano y militante.
	1978-79	<i>Recado de Chile</i>	Autor anónimo	Recoge el trabajo de la agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en el propósito de denunciar la violación sistemática de los derechos humanos en Chile. (Filmado en Chile en 1978).
	1979	<i>La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas. III Parte : El poder popular</i>	Patricio Guzmán	Análisis y descripción de todas las organizaciones de las que nacieron al calor de la lucha de clases durante el último año de gobierno del presidente Salvador Allende.
	1979	<i>Matan a mi mañungo</i>	Jorge Fajardo	Una huelga de hambre realizada en mayo de 1978 por los chilenos exiliados en Canadá con el propósito de dar a conocer la situación de los desaparecidos en Chile.
	1979	<i>Prisioneros desaparecidos</i>	Sergio Castilla	
Brasil	1953	<i>Kangaseiro</i>	Lima Barreto	
	1955	<i>Rio 40 grados</i>	Nelson Pereira dos Santos	
	1962	<i>Barravento</i>	Glouber Rocha	
	1963	<i>Vidas secas</i>	Nelson Pereira dos Santos	
	1964	<i>Mayoría absoluta</i>	León Hirszman	
	1964	<i>Viramundo</i>	Geraldo Sarno	
	1964	<i>Dios y el diablo en tierra del sol</i>	Glouber Rocha	
	1967	<i>Tierra en trance</i>	Glouber Rocha	
	1968	<i>Antonio das mortes</i>	Glouber Rocha	
	1974	<i>Triste trópico</i>	Artur Omar	
	1978	<i>Coronel Delmiro Gouveia</i>	Geraldo Sarno	
	1981	<i>Ellos no usan smoking</i>	León Hirszman	
	1984	<i>Cabra, marcada para morir</i>	Eduardo Cohutino	
Uruguay	1968	<i>Me gustan los estudiantes</i>	Mario Handler	
	1968	<i>La marcha de los cañeros</i>	Marcos Banchemo	
	1969	<i>Líber, Arce, liberarse</i>	Mario Handler	
	1967	<i>Elecciones</i>	Mario Handler y Ugo Olive	
	1979	<i>País verde y herido</i>	Jorge Denti, Grupo Cine de la Base	Uruguay- Argentina
El Salvador	1975	<i>Topiltzin</i>	Balthazar Polío	Un día en la vida de un niño pobre. Se ofrecen diversas imágenes de la ciudad y las zonas rurales, así como los barrios marginales.
	1977	<i>El negro, el indio</i>	Balthazar Polío	Paralelismo entre dos razas igualmente explotadas: el negro y el indio.
	1980	<i>Morazán</i>	Grupo Cero a la Izquierda	Gano el 1er Premio Coral de la 2da Edición del Festival Internacional del Nuevo cine Latinoamericano.

	1980	<i>Zona intertidal</i>	Una producción del taller de los vagos	Gano mención especial en la categoría de ficción de la 2da Edición del Festival Internacional del Nuevo cine Latinoamericano. Fotografía e idea original de Guillermo Escalón. Edición y actuación principal de Manuel Sorto. Asistentes: Marie Nöelle Fontan y Lyn Sorto. Actuaciones especiales de Jorge Cañénguez (el estudiante), Aparicio (niño en la playa). Dirección: colectivos. - See more at: http://lacinerata.blogspot.mx/2011/12/la-zona-intertidal-un-cortometraje-del.html#sthash.e4ljZuNY.dpuf
	1980	<i>El Salvador: el pueblo vencerá</i>	Diego de la Texera	Gana el gran premio Coral en la categoría documental del Festival Internacional del Nuevo cine Latinoamericano. Instituto Cinematográfico de El salvador revolucionario.
	1980	<i>Historias de Pulgarcito</i>	Paúl Leduc	Un largometraje documental financiado por la resistencia nacional basado en el texto homónimo del poeta Roque Dalton y que contó con una importante participación salvadoreña.
	1980	<i>El caimán barbudo fue El salvador: el pueblo vencerá</i>	Saul Yelin	
	1981	<i>La decisión de vencer</i>	Sistema Radio Venceremos	
	1982	<i>Carta de Morazán</i>	Sistema Radio Venceremos	
	1983	<i>Tiempo de Audacia</i>	Sistema Radio Venceremos	
	1989	<i>Tiempo de Victoria</i>	Sistema Radio Venceremos	
	1989	<i>Diez Años Tomando el Cielo</i>	Sistema Radio Venceremos	
Colombia	1966-68	<i>Chircales</i>	Marta Rodríguez y Jorge Silva	
	1970	<i>Planas, testimonio de un etnocidio</i>	Marta Rodríguez y Jorge Silva	
	1974-75	<i>Hijos del subdesarrollo</i>	Carlos Álvarez	
	1975	<i>Campesinos</i>	Marta Rodríguez y Jorge Silva	
	1976	<i>Escarabajos Humanos,</i>	Umberto Coral	Una familia integrada por hombres, mujeres y especialmente niños, que trabaja en los basureros ubicados alrededor de Bogotá. Reúne papeles, cartón, botellas y huesos con el propósito de obtener un salario mínimo que les permita sobrevivir.
	1976-1981	<i>Nuestra voz de tierra, memoria y futuro</i>	Marta Rodríguez y Jorge Silva	
	1977	<i>Agarrando pueblo</i>	Luis Ospina y Carlos Mayolo	
	1977-78	<i>Gamin</i>	Ciro Durán	Sobre los gaminés, niños que han roto todo lazo familiar. Reagrupados en bandas tratan de sobrevivir en las calles de Bogotá gracias a la mendicidad, el robo y a la prostitución.

	1978	<i>Desencuentros</i>	Carlos Álvarez	La situación de la Iglesia latinoamericana entre 1968 y 1978, en particular la colombiana, en vísperas de la reunión de obispos celebrada en 1979 en el estado de Puebla, México.
	1987	<i>Nacer de Nuevo</i>	Marta Rodríguez	
Nicaragua	1977	<i>Patria libre o morir</i>	Víctor Vega y Antonio Yglesias	Realizada a petición del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN).
	1979	<i>En las montañas enterraremos el corazón del enemigo</i>	Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) Adrián Carrasco y Leo Gabriel	www.cedema.org En las montañas enterraremos el corazón del enemigo.
	1979	<i>Nicaragua los que harán la libertad</i>	Bertha Navarro	Primer noticiero INCINE
	1980	<i>Victoria de un pueblo en armas</i>	Bertha Navarro, Jorge Dentti, Carlos Vicente Ibarra Juan pineda y ramiro lacaya	Se ganó el 3er Premio Coral de la segunda Edición del Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano.
	1982	<i>Alsino y el cóndor</i>	Miguel Littin	
	1986	<i>Mujeres de la frontera</i>	Iván Argüello	Es una producción de INCINE y el ICAC. Narra la problemática de las mujeres en zonas fronterizas cuando resolvían su sobrevivencia y la de sus hijos sin la ayuda de los hombres, que permanecían en los campos de batalla. Película ambientada en los años 80, con todo su movimiento social, su guerra y su organización social.
	1987	<i>Wanki lupia nani (Los hijos del río)</i>	Fernando Somarriba	
Cine Chicano	1972	<i>Yo soy Chicano</i>	Jesús Treviño	La experiencia chicana desde sus raíces en la historia pre-colombiana. Los comienzos de la civilización azteca, la conquista española, el nacimiento de la nación mexicana, la guerra mexicano-norteamericana y la Revolución de 1910. Testimonios de líderes chicanos que expresan sus criterios sobre los problemas actuales de los mexicanos norteamericanos.
	1976	<i>Raíces de sangre</i>	Jesús Salvador Treviño	México en 1976, los conflictos de los trabajadores mexicanos y chicanos que laboran en las maquiladoras situadas a lo largo de la frontera entre México y los Estados Unidos, por crear un sindicato internacional.
	1979	<i>Chicana</i>	Sylvia Morales	Acerca de la histórica discriminación que padecen las chicanas y cómo se han visto regaladas en su rol sexual, exclusivamente a actividades reproductivas y a realizar servicios que apoyan el desarrollo de los hombres.

BIBLIOGRAFÍA

- AIMARETTI, María Gabriela, *Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en "El coraje del pueblo" (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)* Revista Afuera, N° 12, Año VII, Junio 2012.
- ÁLVAREZ, Luis Alberto, "Cine colombiano mágico" [1982], en *Páginas de cine*, vol.1, Medellín, Universidad de Antioquia, 2005, pp.19-22. Disponible en línea: <http://maderasalvaje.blogspot.mx/2013/05/andar-la-palabra-el-mes-de-marta.html>
- AMADO, Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, pp. 9-53.
- ANTEZANA, Luis H., "Sistema y proceso ideológico en Bolivia (1935-1979)", en René Zavaleta Mercado (comp.), *Bolivia hoy*. México: Siglo XXI, 1983. 60-84.
- ARAYA RIVERA, Carlos, "Un cine para América Latina" en *Comunica. Revista de la universidad católica de Costa Rica*, <http://cariari.ucr.ac.cr/~comunica/publica.html>.
- ARENDR HANNAH, "Comprensión y política, (Las dificultades de la comprensión)", en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- BAJO HERRERAS, Ricardo, "El tiempo circular de Jorge Sanjinés" en *El ojo que piensa. Revista virtual del Nuevo Cine Latinoamericano*. Número 0, agosto 2003, Guadalajara, Jalisco, México.
- BALDELLI, Pio, El "cine político" y el mito de las superestructuras, en DELLA VOLPE, et. al., *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial. Madrid. (1971)
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [URTEXT]*, Trad. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003, 128 pp.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [URTEXT]*, Trad. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003, 128 pp.
- BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Trad. Bolívar Echeverría, México, Contrahistorias. La otra mirada de Clio, 2005.
- BERGER, John, et. al., *Modos de ver*, Trad. Justo G. Beramendi, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 180 pp.
- BEVERLEY, John, "Lo subalterno como interrupción" en *Miradas. Revista del audiovisual*, consultado en <http://www.eictv.co.cu/miradas>, consultado 5 de noviembre de 2008.

- BIRRI, Fernando, *La escuela documental de Santa Fe. Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*, Santa Fe, Argentina, Editorial Documento de la Universidad Nacional del Litoral, Consejo Latinoamericano Cinematográfico para la documentación, análisis y planificación, 1964.
- BORDWELL, David y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, David, *El cine de Eisenstein*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 21-60
- BRESCHAND, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Paidós.
- BUCK-MORSS, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas entre el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- BURTON, Julianne, ed., *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- BURTON, Julianne, *Cine y Cambio Social en América Latina. Imágenes de un Continente*, México, Diana, 1991.
- CALDERÓN, Fernando, *Movimientos sociales y política. La década de los ochenta en Latinoamérica*, México, UNAM, Siglo XXI, 1995.
- CALVO, Gaudi, "Cine guerrillero Centroamericano", en *Archipiélago*, Vol. 11, no. 44, <http://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/viewFile/19700/18691>
- CAMARERO, Gloria (ed), *La mirada que habla. Cine e ideología*, Madrid, Akal, 2002.
- CHANAN, Michael, "Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality" [1985], en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema, vol.1, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp.201-217.
- CHANAN, Michael, *Cuban cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, pp.184-217.
- CHANAN, Michael, *Twenty-five Years of The New Latin American Cinema*, London, British Film Institute and Channel Four Television, 1983.
- CINEMATECA BOLIVIANA, *Cronología del cine boliviano (1897-1997)*, Notas críticas 61, La Paz, Bolivia, Ediciones de la cinemateca boliviana, noviembre de 1997.
- CINEMATECA DEL TERCER MUNDO, *Cine del Tercer Mundo*, no. 2, noviembre de 1970. Publicación de la cinemateca del Tercer Mundo, Montevideo, Uruguay.
- COMOLLI, Jean-Louis, "Malas compañías: documento y espectáculo", en *Cuadernos de cine documental*, nº 3, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- CÓRDOVA, Verónica, "Cinema and Revolution in Latin America" tesis para obtener el PHD en The Department of Media Studies, University of Bergen, 2002.

- CORTÉS, María Lourdes, *La Pantalla Rota. Cien años de cine en Centroamérica*, México, Santillana Ediciones, Col. Taurus Historia, 2005, 614 pp.
- CORTÉS, María Lourdes. "Centroamérica en celuloide. Mirada a un cine oculto". Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos 13, julio-diciembre 2006 en <http://collaborations.denison.edu/istmo/n13/articulos/celuloide.html>
- CRAVEN, David, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- Cine Cubano*, No. 73-74-75, La Habana, 1972
- DAICICH, Osvaldo, *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*, La Habana, Escuela internacional de cine y televisión, Diputación de Córdoba, 2004.
- DELLA VOLPE, et. al., *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- DEL RÍO, J. y M. CUMANÁ (2008), *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*, La Habana, ICAIC.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio, *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014.
- ECHVERRIA, Bolívar, et. al., *Sociedades icónicas*, México, Siglo XXI, 2007, 92 p.
- El cine de Jorge Sanjinés*, Santa Cruz, Bolivia, Fundación para la Educación y el Desarrollo de las Artes y las Media, Festival Iberoamericano de cine de Santa Cruz, 1999.
- Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Solidaridad con el Pueblo y los Cineastas de Chile. Por un cine latinoamericano*, Caracas, Fondo editorial Salvador de la Plaza, 1974.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David y María Dolores Murillo (comp.), *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*, Madrid, IEPALA, 2002. (Colección: Problemas Internacionales).
- FRANCO, Jean "Si me permiten hablar. La lucha por el poder interpretativo", *Revista Casa de las Américas*, 1988.
- FORNET, Ambrosio, *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*, La Habana Ediciones ICAIC.
- GABRIEL Teshome H., "Towards a Critical Theory of Third World Films" en Robert Stam y Toby Miller, *Film and Theory: an antology*, Malden, Massachusetts, Blackwell, 2000.

- GALENAO, Jaime, "Raymundo Gleyzer: cine y revolución" en *Sudestada*, consultado en: http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=300
- GARCIA ESPINOSA, Julio, *Por un cine imperfecto*, Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1973. Biblioteca CUEC PN1994 G373
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, "Lo nuevo del Nuevo Cine Latinoamericano", en *El ojo que piensa. Revista virtual del Nuevo Cine Latinoamericano*. Número 0, agosto 2003, Guadalajara, Jalisco, México.
- GARCÍA PAVÓN, Leonardo, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, Centro de Estudios Superiores Universitarios, Universidad Mayor de San Simón, Editorial Plural, La Paz, 1998.
- Getino Octavio y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*.
- GETINO, Octavio y Fernando Solanas, "Apuntes para un juicio crítico des colonizado", en *Cinemateca del Tercer Mundo, Cine del Tercer Mundo*, No. 2, noviembre de 1970. Publicación de la cinemateca del Tercer Mundo, Montevideo/Uruguay.
- GETINO, Octavio y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución. Aproximaciones teóricas y prácticas del cine político en América Latina (1996-1997)*.
- GETTINO, Octavio, *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Mérida, Venezuela, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Departamento de cine, Universidad de los Andes, 1987.
- GINZBURG, Carlo, "Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer" en *El hilo y las huellas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GODARD, Jean-Luc, "Arqueología del cine y memoria del siglo" en *Pensamiento de los confines*, no. 7, segundo semestre de 1999, Buenos Aires, p. 173-184.
- GODARD, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Tomo 1, Madrid, Ediciones Alfabeta, 2003.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Cine y revolución en Latinoamérica. Las décadas 60 y 70: El enemigo principal como paradigma", en CALVO PÉREZ, Julio y JORQUES JIMÉNEZ, Daniel (editores), *Estudios de Lengua y Cultura Amerindias II - Lenguas, literaturas y medios -*, Actas de las IV Jornadas Internacionales de Lengua y Cultura Amerindias (Valencia, 17-20 de noviembre de 1997), Universidad de Valencia. Departamento de Teoría de los Lenguajes, Valencia, 1998. Págs. 343-350.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico" en PÉREZ PERUCHA, Julio

- (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Ediciones Textos Fílmoteca, Fílmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.
- GUEVARA, Alfredo y GARCÉS, *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, La Habana, Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, "Jorge Ruiz", en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine Documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, pp.141-149.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *Cine, censura y exilio en América Latina*, 2° ed, México, Centro de Investigación de Medios Alternativos de Comunicación (CIMAC), STUNAM, federación Editorial Mexicana, 1984.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *El cine de los trabajadores. Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de cine súper 8*, Managua, Colección Textos, Edición del Taller de cine Súper 8, Central Sandinista de Trabajadores, 1981.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, México, Fílmoteca de la UNAM, 1983.
- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, *Historia del cine en Bolivia*, Oruro, Bolivia, Editorial Los amigos del libro, 1982.
- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, *Luis Espinal y el cine*, Centro de documentación de medios de comunicación alternativa, La Paz, Bolivia, 1985.
- GUZMÁN, Patricio y Pedro Sempere, *Chile. El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- GUZMÁN, Patricio, *La insurrección de la burguesía*, Caracas, Rocinante, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1975.
- HENNEBELLE, Guy y Alfonso Gumucio-Dagron, *Les Cinémas de l'Amérique latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*, Paris, Nouvelles Editions Pierre Lherminier, CinémAction, 1981.
- HEREDERO, Carlos F. y Casimiro Torreiro (comp.), *Historia general del cine*, Volumen X. Estados Unidos (1955-1975) América Latina
- HÍJAR, Alberto, *Hacia un tercer cine*, México, UNAM (Cuadernos de cine número 20), 1972.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, 2° ed., Barcelona, Crítica, 2001.
- ICAIC, "El nuevo cine latinoamericano", Apéndice de Puesta al día en SADOUL, Georges, *Historia del cine Mundial*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1972.
- Imagen. La revista boliviana de cine y video*, Publicación bimestral del movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, año 1, número 1, noviembre-diciembre de 1986.

JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

JAMESON, Fredric, *Estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995.

JOHNSON, Randal y Stam, Robert, (eds.), *Brazilian Cinema*, Toronto: Associated University Presses, 1982.

Julio García Espinosa, "Por un cine imperfecto" (1969), en *Un largo camino hacia la luz*, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

JUMP CUT, dossier sobre Jorge Sanjinés:
<http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/index.html>

KING, John, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer Mundo editores, 1994.

KRACAUER, Siegfried, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, con introducción de Miguel Vedda, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica 1*, Madrid, Editorial Fundamento, 1981.

LEDO ANDIÓN, Margarita, *Del cine-ojo a dogma95*, Barcelona-México, Paidós, 2004. Biblioteca Entral, CUEC, DAC PN1995.9D6 L43

LENNE, Gérard, *La muerte del cine (film/revolución)*, Barcelona, Anagrama, 1974.

LEON FRIAS, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013, pp.37-82.

León Frías, Isaac, *Los años de la conmoción, 1969-1973. Entre vistas con realizadores sudamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos de Cine, 28), 1979.

LEON, Christian, "Cultura y subalternidad. Entrevista con John Beverley" en *Cuadernos de la cinemateca*, no. 5, Quito, 2004.

LINARES, Andres, *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976.

MAHIEU, José Agustín, *Panorama del cine Iberoamericano*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1990.

MARROSU, Ambretta, *Cine e ideología: La conciencia latinoamericana de la década del sesenta*, Caracas, Ediciones de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos, 1985.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto y Manuel Pérez Estremera, *Nuevo cine latinoamericano*, Barcelona, Anagrama, 1971.

MATÍN PEÑA, Fernando, *El cine quema: Jorge Cedrón*, Buenos Aires, Editorial Altamira, 2003.

- MARTIN, MICHAEL T, *New latin american cinema*, vol. 1, Theory Practices, and Transcontinental Articulations, Detroit, Wayne State University Press, 1977.
- MEDINA, Cuauhtémoc y Oliver de Broice, *La era de la discrepancia*, Arte y Cultura Visual en México, 1968-1967
- MESA GISBERT, Carlos de, *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*, La Paz, Bolivia, Editorial Gisbert, 1985.
- MESTMAN, Mariano y Fernando Peña, "Una imagen recurrente. La representación del 'Cordobazo' en el cine argentino de intervención política" en *Filmhistoria*, vol. XII, N° 3, 2002, consultado en <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2002/elcordobazocd.htm>
- MESTMAN, Mariano, "Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)", en: Susana Sel (comp.), *Cine y fotografía como intervención política*, UBA-Museo del Cine-Ed. Prometeo, 2007.
- MESTMAN, Mariano, "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina", en Mestman, Mariano y Mirta Varela (coords), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos aires, Eudeba, 2013, pp. 179-215.
- METZ, Christian, El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosímil?, en DELLA VOLPE, et. al., *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- MILLAN, Francisco Javier, *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*, Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, Librería Ocho y medio, Huelva, 2001.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ORELLANA, Margarita de, *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, México, CUEC, Material didáctico de uso interno, no. 7, (s/f).
- ORQUERA, Fabiola, "Intelectuales, trabajadores y censura política: El camino hacia la muerte del viejo reales (1968-1971) de Gerardo Vallejo" en:
- PALACIOS MORÉ, Rene y Daniel Pires Mateus, *El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*, Madrid, Sedmay Ediciones, 1976.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, "Cambio de enfoque la búsqueda de una visión latinoamericana" en Heredero, Carlos F. y Casimiro Torreiro (coomp.), *Historia general del cine*, Volumen X. Estados Unidos (1955-1975) América Latina, pp. 281-335.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, Tradición y modernidad en el cine de América Latina, España, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PASTOR, Brígida, "Del Margen al Centro: Cuba y el Nuevo Cine Latinoamericano" en *Razón y palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación*. México, Número 46, Miradas desde el margen. El cine y sus discursos, año 10, agosto - septiembre 2005.
- PEÑA, Fernando Martin, *El cine quema*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

- PEREDO CASTRO, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, 2004.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Ediciones Textos Filmoteca, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.
- PICK, Zuzana, "'¿Usted sabe lo que es un sarape?' Intercambios culturales y los debates en torno a lo mexicano en el proyecto inconcluso de Eisenstein" en Takwá, núm. 8, Otoño 2005, pp. 137-153.
- PICK, Zuzana, *Latin American film makers and the third cinema*, Films Studies Program, Carleton University, Ottawa, 1978.
- PICK, Zuzana, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Austin: University of Texas Press, 1993
- RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier, "Medio siglo del CUEC, primera escuela de cine en México (en prensa)
- RANCIÈRE, Jacques (entrevista), "La imagen fraternal. La ficción de izquierda: ficción dominante" en ORELLANA, Margarita, *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, México, CUEC, Material didáctico de uso interno, no. 7, (s/f).
- RANCIÈRE, Jacques, *Breves viajes al país del pueblo*, Nueva Visión, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Cali-Colombia, Lugar a Dudas, Fotocopioteca, No. 8, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005.
- RICH, Ruby, "Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano" en *Debate Feminista*, año 3., Vol. 5., Marzo 1992 en <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/haciau1027.pdf>
- RÍO, Joel del, "Precusores, nacimiento y plenitud del Nuevo Cine Latinoamericano" en *Miradas*, número 8, 2005, en http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id_articulo=296
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia "Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52. El miserabilismo en el *Álbum de la Revolución*", *Tinkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, (2005) 133-156.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, "El mito de la pertenencia de Bolivia al 'mundo occidental'. Réquiem para un nacionalismo", *Temas Sociales*, 24, (2003), 64-100.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, "El potencial epistemológico de la historia oral. De la lógica instrumental a la descolonización de la historia", *Temas Sociales*. 11 (s. f.) 49-75.

- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*. Amsterdam: South Exchange Program for Research on the History of Development/Southeast Asian Studies Regional Exchange Program, 2005.
- ROCHA, Glauber, "El 'Cinema Nôvo' y la aventura de la creación", en DELLA VOLPE, *et. al.*, *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- ROCHA, Glauber, *La revolución es una eztétyka: por un cine tropicalista*, presentación, Ismail Xavier, Buenos Aires, Argentina, Caja Negra, 2011.
- RODRÍGEZ, Israel, "*Mujer, así es la vida (1975-1980)*". Cine militante y feminismo en el México de los años setenta", Conferencia presentada en el Coloquio Internacional de Cine Etnográfico, actualmente en prensa.
- RODRÍGEZ, Israel, "El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta", Tesis para optar por el grado de Maestro en Historia, FFyL, UNAM.
- RODRÍGUEZ, Mikel Luis, "ICB: El primero organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952- 1967)" en *Secuencias. Revista de historia del cine*, no. 10, segunda época, Madrid, julio de 1999.
- RODRÍGUEZ, Mikel Luis, "ICB: El primero organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952- 1967)" en *Secuencia. Revista de historia del cine*, no. 10, segunda época, Madrid, julio de 1999.
- RUFFINELLI, Jorge, "Marta Rodríguez: El documental vivo vuelve a vivir" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, ISSN 1134-6795, N° 18, 2003 , págs. 84-99.
- RUFFINELLI, Jorge, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*, Santiago, Uqbar Editores, 2008, pp.49-133.
- SALAZKINA, Masha, *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*, Chicago: The University of Chicago, 2009.
- SALINAS MUÑOZ, Claudio y Hans Stange Marcus, *Historia del cine experimental en la universidad de Chile. 1957-1973*, Santiago, Uqbar Editores, 2007, pp. 13-75.
- SÁNCHEZ, Isabel (comp.), *Cine de la violencia*, Centro editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1987.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 229-247.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, "En torno a algunos problemas de historiografía del cine" en *Archivos de la filmoteca*, no. 29, junio de 1998, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 88-115.
- SÁNCHEZ-PAGÁN, Maribel, "Charla con el cineasta Diego de la Texera", *Revista Surco Sur*, Vol. 1, 65-69, 2010, <http://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol1/iss2/18>
- SANJINÉS, Javier, "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano", en Alejandro Bruzual (coord.), *Cine, política y memoria. Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, año XII, núm. 10, diciembre de 2004, pp. 11-29.

- SANJINÉS, Javier, *El espejismo del mestizaje*, La Paz: Bolivia: Embajada de Francia/Instituto Francés de Estudios Andinos/Fundación Programa de Investigación Estratégica en Bolivia. 2005.
- SANJINÉS, Javier, *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Bolivia: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales/Fundación Banco Hipotecario Nacional, 1992.
- SANJINÉS, Jorge "Seminario de dramaturgia cinematográfica". La Paz, Inédito, s/f. (Fondo Cinemateca Boliviana)
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 3a ed., México, Siglo XXI, 1987.
- SANJINÉS, JORGE, "El perfil imborrable" en *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy. Memoria del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, UNAM, 1988.
- SANJINÉS, Jorge, "Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias", en *El ojo que piensa. Revista virtual del Nuevo Cine Latinoamericano*. Número 0, agosto 2003, Guadalajara, Jalisco, México.
- SCHUMANN, Peter, *Historia del cine Latinoamericano*, Trad. Oscar Sambrano, Buenos Aires, Cine Libre-Legasa, 1987.
- SCHUMANN, Peter, *Film und Revolution in Lateinamerika (Cine y revolución en América Latina)* Oberhausen: Laufen 1972.
- SHOHAT, Ella y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Trad. Ignacio Rodríguez Sánchez, Barcelona, Paidós, 2002 (Paidós comunicación, Cine 130).
- SOLANAS y GETINO, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina editores, 1973.
- SOLANAS, Fernando y Octavio Getino, *Hacia un tercer cine (1969)*, en *Hojas de Cine. Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. III vols.
- STAM, Robert y Ella Shohat, "Las estéticas de las resistencias", en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 249-315.
- SUSZ, Pedro, *La pantalla ajena*, La Paz, Editorial Gisbert, 1985.
- TAL, Tzvi, "Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov. Los traidores y Los hijos del fierro" en *FilmHistoria*, vol. XII, n° 3, 2002, consultado en: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/eisensteinyvertovcd.htm>

- TALLER DE CINE OCTUBRE, *Octubre 5*, Publicación del Taller de Cine Octubre, México, enero de 1979.
- TOLEDO, Teresa (dir.), *Made in Spanish 2002. Construyendo el cine (latinoamericano)*, Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastian, 2002.
- TOLEDO, Teresa, *10 años del Nuevo Cine Latinoamericano*, Madrid, Verdoux, Cinemateca de Cuba, Quinto Centenario, 1990.
- TZVI TAL "Del cine-guerrilla a lo 'grotético'. La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: La hora de los hornos y El viaje" en *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe. Cultura visual en América Latina*, volumen 9, N° 1, Editor invitado: John Mraz, enero - junio 1998.
- TZVI TAL, *Cine y Revolución en la Suiza de América. La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo*, Araucaria, vol. 5, núm. 9, primer semestre, 2003, Universidad de Sevilla, España.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *El cine super 8 en México (1970-1989)*, Filmoteca de la UNAM, México, 2013.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, "El 68 cinematográfico mexicano", (en prensa).
- VELLEGGIA, Susana, *De la cámara ametralladora a la nostalgia de Hollyworld*, México, Entremedios, 1983.
- VELLEGGIA, Susana, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira, 2009, 416 p.
- WOOD, David, "Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento fílmico" en *Secuencia*, no. 75, pp.147-170.
- WOOD, David, "Film And The Archive: Nation, Heritage, Resistance" en *Poetics of Resistance, Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 6, no. 2, 2010, p. 162-174. (consultado en <http://cosmosandhistory.org/index.php/journal/issue/view/10>)
- WOOD, David, "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjine's' Early Films and the National Project" en *Bulletin of Latin American research*, no. 25, 2006.
- WHITE, Hayden (1988), "Historiography and Historiophoty", en *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1193-1199
- XAVIER, Ismail, "Historical Allegory" en Toby Miller y Robert Stam (ed.), *A Companion to film theory*, Malden, Massashusetts, Blackwell, 1999.
- ZAMBRA, Alejandro, *Formas de volver a casa*, Barcelona Anagrama, 2011, p. 168.
- ZAVALETA, René, "Las masas en noviembre" en *Bolivia hoy*, 2ª ed. México, Siglo XXI, 1987, p. 11-63.
- ZIMMER, Christian, *Cine y política*, México, UNAM, CUEC (Material didáctico de uso interno, no. 18), 1987.