

CINE Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA: ANDADURAS SIN FIN POR MARINA DÍAZ LÓPEZ

El segundo monográfico de *Secuencias* coincide con el inicio de una *segunda época* de la revista en la que los evidentes cambios en su apariencia no van a ocultar modificaciones en las temáticas e intereses de la misma, que continuará su compromiso con la investigación y divulgación de los trabajos sobre historia del cine. Para ello, este monográfico pretende acercar a nuestros lectores un cine muy querido desde nuestra redacción, como es el latinoamericano, tenido siempre como hermano pequeño, a pesar de su volumen y de su presencia. Estas cinematografías de habla hispana y su consideración historiográfica han planeado sobre la historia institucional del cine y del consumo cinematográfico siempre en mayor medida de lo que pocos se atreven a reconocer más allá de alusiones, más o menos conciliatorias. Por ello este monográfico pretende acercarse al cine latinoamericano desde una de sus infinitas variables de exposición: las relaciones entre cine y política.

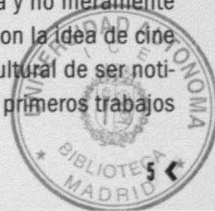
Como apunta el autor del primer artículo que engrosa este número, Héctor R. Kohen, la conexión de cine y política en América Latina se identifica, inmediatamente, con el Nuevo Cine Latinoamericano. Y esto, añadimos nosotros, no sin razón, pues este cine sobrevino a una nueva definición gracias a su conexión con un proyecto ideológico que le excedía y respecto al cual se definía. La aparición en todo el mundo de movimientos políticos de corte transformador o revolucionario supone un espíritu difícil de obviar para entender el advenimiento del final de la guerra fría y su desembocadura en la conformación de nuevas sociedades. Latinoamérica no es inmune a este *espíritu de los tiempos*; más bien es protagonista. La importancia de este fenómeno histórico y cultural en la década de los sesenta —si bien se puede precisar más su extensión hacia delante y hacia atrás— modifica el concepto de producción y exhibición cinematográfica en una forma que singulariza absolutamente su sentido dentro de la incommensurable historia del cine universal: se trata de una respuesta al cine clásico latinoamericano, pero también de una búsqueda transcultural de la conciencia latinoamericana y de su posición en el mundo.

Más allá de la luz que irradian grandes directores como Glauber Rocha o Tomás Gutiérrez Alea —por poner sólo dos ejemplos—, cuya presencia en obras generales remite a una peculiaridad bien entendida que alimenta las *historias* hechas basadas en fenómenos relevantes, no se puede olvidar la sintonía que responde a esta conciencia de diferencia y acción que predica a este cine. La pregunta por la conciencia latinoamericana y su búsqueda de identidad, además del acuerdo sobre una realidad social adversa e inminentemente modificable, impone una producción cinematográfica que se puede englobar bajo los presupuestos de un género transnacional cinematográfico —dicho esto, aquí también, con todos los matices— de acción política y de conformación de un modelo narrativo y estético diferente. El compromiso de transformación social que implica este cine, su conexión institucional, alternativo e internacional, y su eminencia para relatar la historia de su continente apelan a un hecho inusitado para entender su contexto y ejemplificarlo.

Y así y todo, tampoco se puede decir que los trabajos de investigación que se presentan a continuación vayan en una dirección ya hollada, ni sobre el tema, ni sobre el tiempo. Todos los colaboradores del monográfico se han esmerado por encontrar nuevas sendas que expliquen esta peculiaridad, ya sobradamente aludida, y la conformación de una identidad propia dentro del cine latinoamericano.

La conexión explícita entre la producción escrita de los hacedores cinematográficos de esta época con los presupuestos de la *teoría de la dependencia*, que emerge en este mismo momento, alude a una conexión entre estos dos medios que supera el valor cultural general del cine en cualquier época. Este es el planteamiento que rescata el trabajo de Ramón Gil Olivo, que es el más general de los que constituyen el monográfico y cuyo máximo valor radica precisamente en este punto: ofrecer un ajustado panorama general del planteamiento medular y diferenciador de la producción cinematográfica latinoamericana.

A continuación, es pertinente señalar la importancia de un elemento crucial en la producción cinematográfica de todos los tiempos, que se suele arrinconar en introducciones y que, no obstante, ha merecido atención especial para alguno de nuestros autores: la relación con las dependencias institucionales, ya gubernamentales, ya privadas, pero en íntima relación con el poder, que han posibilitado o negado la existencia de este cine. Así, el citado artículo de Héctor R. Kohen recupera la experiencia de producción de Miguel Machinandiarena y sus interesadas relaciones con el poder argentino en la problemática etapa anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial. Su defensa de la necesidad de conocer los entresijos comerciales y de poder para entender el curso de esta productora deja ver cómo el cine oculta un espacio de conexión industrial que se ha olvidado generalmente en las crónicas de lo que la historiografía ha calificado de *épocas de oro* de los cines latinoamericanos. La importancia empresarial en la conformación de los sistemas de estudios en Argentina, que decae estrepitosamente con su alineamiento con el Eje, tiene un sentido de prestigio político que apunta claramente a la naturaleza legitimadora del cine en esta época, cuya configuración necesita una explicación que apoye su mera circunscripción a la creación de una infraestructura cinematográfica. La retórica que acompaña al cine de la época obviaba el uso empresarial que tenía para algunos de sus protagonistas, como es el productor objeto de este artículo. De igual modo, el trabajo de Mikel Luis se adentra en las condiciones políticas posteriores a la revolución boliviana de 1952, que generaron una situación de privilegio para el cine con la formación del ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano) y el compromiso que este organismo mantuvo con la difícil realidad social del país hasta el punto de ser eliminado por las mismas fuerzas gubernamentales que lo vieron nacer. Los antecedentes políticos y cinematográficos que anteceden la obra del conocido grupo Ukamau y su cabeza visible, Jorge Sanjinés, son presentados aquí como un fondo de provisión desde donde opera el germen generativo de compromiso con un pueblo de identidad ausente en los presupuestos del inminente nacionalismo boliviano. La conexión de la producción documental del ICB alude a la importancia política y no meramente cinematográfica que guía sus trabajos. Y, obviamente, la ruptura con la idea de cine como bien de ocio para acometer su inscripción con el sentido cultural de ser noticia, lección y proclama apunta a la conexión que engloba a estos primeros trabajos del cine boliviano.





Este es precisamente el punto de conexión entre los trabajos de Mariano E. Mestman y Eduardo de la Vega. Ambos autores nos presentan de manera más concluyente la faceta de retroalimentación con la realidad política que tuvo este *nuevo* cine. La importancia de la producción y circulación de las películas generadas en este contexto apela directamente a una nueva consideración de su importancia como productos políticos y culturales, pero también como herramientas de trabajo para la configuración del nuevo público y para la interrelación del pueblo americano, más allá de las fronteras tradicionales. El trabajo de Eduardo de la Vega permite constatar el importante papel que tuvo el cine, desde sus distintos ámbitos institucionales y privados, para reseñar y procesar la relevancia que tuvo este medio de cara a los trágicos acontecimientos del otoño del 1968 mexicano. Desde sus distintas posibilidades de producción, el cine *universitario*, de la mano del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) contemporáneamente a los

hechos y, después, desde la iniciativa independiente, así como del cine de producción industrial, la matanza de Tlatelolco ha sido fondo y forma para investigar sobre la condición democrática y la conciencia política de los mexicanos. Por su parte, Mariano E. Mestman dirige su mirada a las peculiaridades de exhibición de *La hora de los hornos* por su uso de una imagen del referente mítico por excelencia de estos años; el «Che» Guevara. La utilización de la película como experimento renovador del cine y como arma política y social, así como el compromiso de su grupo creador, Cine Liberación, con el peronismo y con la explicitación del sentido del *movimiento* del Nuevo Cine Latinoamericano, hacen de esta película un caso imprescindible para entender estos años. Sin embargo, la especial trayectoria que tuvo la película a través de los festivales emergentes de renovación del cine y, muy especialmente, la suerte que corrió la imagen del «Che» en su exhibición en Cuba hacen del artículo un caso de sumo interés para apuntar a la corriente ideológica y su materialización estética que poseían estos activistas fílmicos.

Por último, se debe hacer referencia a dos de los textos que aparecen en otros apartados del monográfico. De una parte, se ha recuperado un encuentro histórico entre Gustavo Dahl, Tomás Gutiérrez Alea y Fernando Solanas en el Festival de Pesaro en 1971, publicada por la revista peruana *Hablemos de cine* en ese mismo año. El valor ilustrativo y documental de semejante evento legitima sobremanera su presencia en este monográfico, además de traer toda la frescura y precisión de sus protagonistas. De otra, Carmen E. Gómez ha reseñado un legendario episodio de secuestro de una película mexicana, *La sombra del caudillo*, del prestigioso director Julio Bracho basada en la obra de Martín Luis Guzmán. La reclusión durante más de treinta años supone un caso nefastamente ejemplar de las motivaciones censoras del gobierno mexicano.

El monográfico no podía haber visto la luz sin la inestimable colaboración de nuestros tres miembros latinoamericanos del Consejo Editorial, Claudio España, Isaac León Frías y Eduardo de la Vega, que no sólo apoyaron la idea desde el primer momento, sino que directa o indirectamente, la han hecho posible. Junto a ellos, cabe también reseñar la colaboración de José Carlos Avellar, Paulo Antonio Paranaguá y Patricia Torres, quienes no escatimaron su colaboración de cara a la elaboración del número. Y, finalmente, seríamos unos ingratos si no agradeciéramos a los autores su celo en responder a nuestra petición de colaboración. Esperamos que esta nueva aportación editorial sobre el cine latinoamericano pueda ir abriendo caminos de interés y estudio a un cine hermoso y crucial para el siglo fílmico. ■