

IDEOLOGÍA Y CINE: EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO, 1954-1973

POR RAMÓN GIL OLIVO

La noción de América Latina supera la noción de nacionalismo. Existe un problema común: la miseria. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino. Un cine empeñado, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes. GLAUBER ROCHA

RAMÓN GIL OLIVO es licenciado en Literatura por la Universidad de Guadalajara (México) y doctor por el Instituto de Teoría Literaria, Teatral y Cinematográfica de la Universidad de Lodz (Polonia). Actualmente es investigador en el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara (México) y profesor en la Licenciatura de Artes Audiovisuales de la misma Universidad. Autor, entre otras muchas publicaciones, de los libros *Cine y lenguaje, televisión y cultura: hacia el caos sensorial, El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): fuentes para un lenguaje* y el volumen de relatos *Dientes de perro*, coordina asimismo el grupo Kinesis, dedicado a la producción de cortos de cine y video.

Los años que van de 1955, con *Río, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, a 1973, con *La tierra prometida*, de Miguel Littin, demarcaron un movimiento conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano, el cual demostró la viabilidad de un lenguaje cinematográfico que expresara verazmente la violenta realidad latinoamericana. De la fructífera búsqueda que esta generación de cineastas llevó a cabo en sus respectivos países se originaron propuestas que pusieron de manifiesto un cine con identidad propia y con gran potencialidad en el tratamiento de la inmensa variedad de temas que brinda América Latina. Por un lado, el *Cinema Novo* brasileño se planteaba aspiraciones que iban desde un crudo realismo con *Vidas secas* (1963), de Pereira Dos Santos, hasta un barroquismo simbólico con *Antonio das Mortes* (1968), de Glauber Rocha, y *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Por su parte, en Bolivia Jorge Sanjinés violentaría las formas tradicionales del lenguaje cinematográfico para reencontrar uno propio, estrechamente vinculado a la realidad indígena, en *Yawar Malku* (1969) y en *El coraje del pueblo* (1971). Fernando Solanas y Octavio Getino representarían en Argentina —con *La hora de los hominos* (1968) y sus tesis sobre el llamado *Tercer Cine*— una de las posiciones más radicales de esta búsqueda, pregonando un cine militante y de confrontación con el imperialismo y las burguesías criollas. Por otro lado, los tres años que permaneció en el poder la Unidad Popular en Chile (1970-73), con Salvador Allende como presidente, fueron suficientes para demostrar la validez que habían tenido los esfuerzos del Nuevo Cine por acompañar en sus derrotas y sus triunfos los procesos de liberación, así como la certeza de que había que transitar por un cine vinculado a la realidad latinoamericana. Esta certeza se había visto ya apuntalada por el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y, como consecuencia, por una generación de cineastas que experimentarían con formas que iban desde el documental, con Santiago Álvarez, hasta un cine de ficción insertado en la realidad histórica de la isla antillana, como es el caso de Humberto Solás con *Lucía* (1968) y Tomás Gutiérrez Alea con *Memorias del subdesarrollo* (1968), entre otros.

Realizado fuera y en oposición a los sistemas de producción existentes, el Nuevo Cine Latinoamericano fue, de hecho, compañero de viaje de movimientos sociales que buscaban la transformación radical de las estructuras económicas y sociales. En gran medida, para el Nuevo Cine «la renovación vino de afuera, estimulada por factores extracinematográficos, a través de una ruptura más que de una inaccesible continuidad (...) Fue de cierta manera el fruto de una radicalización o por lo menos de un movimiento político»¹. Por ello no es circunstancial que, paralelamente al desarrollo de estos movimientos y de este Nuevo Cine, se presentaran procesos de violencia institucional que buscaron mantener

1. Paulo Antonio Paranaguá, *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood* (Porto Alegre, L & PM Editores, 1984), p. 67.

2. Noam Chomsky y Edward S. Herman, *Washington y el fascismo en el tercer mundo* (México, Siglo XXI, 1981), p. 11.

3. Alfonso Gumucio Dagron, *Cine, censura y exilio en América Latina* (México / La Paz, Stunam / Federación Editorial Mexicana / Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa, 1984), p. 7.

4. A pesar de todos los bloqueos implementados por la burguesía y los Estados Unidos durante esos tres años, "los cineastas chilenos, que en su mayoría son militantes o simpatizantes de algún partido de la Unidad Popular y del MIR (...) desencadenan una producción cinematográfica sin precedentes en Chile (...) Y surge una producción desbordante por lo menos en cantidad: 13 largometrajes de ficción, 71 documentales de corto y largometraje, 41 informes y noticieros"; véase Patricio Guzmán, "Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (México, Fundación Mexicana de Cineastas / Secretaría de Educación Pública / Universidad Nacional Autónoma de México, 1988), pp. 336-337.

5. Así, Nelson Pereira dos Santos continuó con una prolífica actividad con films como *Tenda dos milagres* (1975) y *Memórias do cárcere* (1983), obteniendo con ésta el Premio FIPRESCI en el Festival de Cannes en 1984. Ruy Guerra tuvo en su haber *A queda* (1976) y *Eréndira* (1982). Fernando Solanas *Tangos, el exilio de Gardel* (1985), *Sur* (1988) y *El viaje* (1992). En el exilio, los realizadores chilenos produjeron de 1973 a 1983 56 largometrajes, 34 medimetrajes y 86 cortometrajes, entre ficciones, documentales y animación; véase Zuzana M. Pick, "Cronología del cine chileno en el exilio", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, p. 341. Véase también René Naranjo

a toda costa un *status quo* que favorecía a las clases en el poder y las metrópolis dominantes. Del derrocamiento de Arbenz en Guatemala en 1954 al sangriento golpe militar de Pinochet contra Salvador Allende en 1973 se manifiesta en toda su crueldad el sometimiento al que el neoperperialismo norteamericano condenaba para su propio beneficio a los pueblos de Latinoamérica. El hecho básico del que se tenía conciencia es que los Estados Unidos han organizado, bajo su patrocinio y protección, un sistema neocolonial de Estados clientes gobernados principalmente mediante el terror y al servicio de los intereses de una reducida élite local y extranjera negociante y militar². Al mismo tiempo que se impedía la evolución de un cine revolucionario e independiente, se importaban de Estados Unidos agujas y picanas eléctricas para perfeccionar la tortura. Al tiempo que se impedía el surgimiento de escuelas de cine y se clausuraba la Cinemateca del Tercer Mundo —una de las más importantes de América Latina—, se inauguraban en Panamá y en Brasil escuelas para adiestrar a batallones de la muerte bajo instructores norteamericanos. A las limitaciones materiales que marcaron al Nuevo Cine desde su origen habría que añadir la censura y la represión. En Brasil el golpe militar de 1964 no logró acallar a un cine ya prestigiado a escala mundial, aunque la censura le fue imponiendo sus límites y sus principales representantes enviados al exilio³. Un inusitado resurgimiento del cine fue cortado de raíz en Chile con el golpe fascista de 1973 y durante todo el período de Pinochet fue condenado a una dilatada diáspora⁴. En Argentina, Bolivia y Uruguay mediante exilio, tortura o el asesinato de cineastas se impidió el avance de un cine militante. Sin embargo, el Nuevo Cine se resistió a perecer. Sus sobrevivientes —entre ellos algunos de sus iniciadores—, así como los que heredaron sus enseñanzas, son los que en la actualidad continúan haciendo el cine más representativo de América Latina⁵.

EL CINE DOMINANTE Y EL NUEVO CINE

De ahí que al surgir el Nuevo Cine Latinoamericano se colocaran frente a frente dos formas de hacer cine, pero también dos formas de pensamiento radicalmente opuestas: por un lado, estaba el cine que llegaba desde las metrópolis dominantes, realizado con tecnología de primer orden y con un alto costo económico, acompañado en algunos casos por el cine realizado por las burguesías criollas, copia y a veces caricatura de aquel⁶. Y, por el otro, un cine realizado por directores independientes, sin infraestructura industrial, con grandes barreras para su realización y distribución, enfrentados al subdesarrollo económico, al analfabetismo, a golpes de estado y dictaduras feroces.

Estos dos cines representaban dos corrientes sociales: una, al poder político, económico y militar de la metrópoli, así como los intereses de las élites del país satélite; la otra, a movimientos de carácter popular que buscaban cambios sustanciales en las estructuras económicas y sociales de América Latina. Estas dos fuerzas opuestas eran el resultado de relaciones contrapuestas generadas desde la colonia y reforzadas por el ascenso del capitalismo en sus distintas fases evolutivas, acentuándose en su etapa imperialista. Por ello, bajo condiciones coloniales la actividad cinematográfica fue también sometida a políticas coloniales. Como afirma César A. Bermeo: «Las industrias cinematográficas de todos los países de América Latina, con excepción de la Cuba posterior a 1959, han sido y continúan siendo parte de las relaciones económicas de cada país en particular con el capitalismo internacional. Cada uno de estos países se halla dominado por gobernantes con estrechas ligas

Sotomayor, "Cinema Novo, le retour", *Cahiers du cinéma*, n° 526 (julio-agosto de 1998), pp. 48-54.

6. Únicamente en Brasil, México y Argentina se creó una cinematografía nacional con cierta continuidad en su producción, distribución y exhibición. De tal manera que si en 1920 se producían entre 10 y 15 films en cada uno de estos tres países, en 1950 se producían 20, 125 y 56 respectivamente, y para 1970, 83, 90 y 30 films. Es decir, de todos los países latinoamericanos, apenas en tres se ha concentrado la producción cinematográfica, añadiendo a ello que la distribución y, por lo mismo, su consumo se hallan restringidos prácticamente hacia el interior de cada una de sus fronteras.

7. César A. Bermeo, *The Political Cinema of Latin America: the Dialectic of Dependency and Revolution* (Nueva York, 1986), p. 25.

8. Estos modelos cinematográficos que se expresaban en decorados, géneros, narrativa, actuación y vestuarios, se daban al parejo de los modelos económicos: ese cine "nacional" preparaba las masas campesinas para su inserción en los procesos de industrialización, su abandono de la parcela, su emigración hacia los cinturones de miseria urbanos, en donde otro tipo de salas de exhibición se encargaba de modificar sus gustos mediante un cine venido directamente de Hollywood. Así, la formación de una clase proletaria urbana y de una clase media amplió el mercado para el cine norteamericano y lo fue empujando para el cine nativo, el cual se centró siempre en un falso costumbrismo: los *gauchos* en Argentina, los *huasos* en Chile, los *chamos* en México y los indios en Brasil, envueltos en formas y estructuras copiadas del exterior: *drama*, *western*, *cine negro*, *comedia*, etc., de cuya mezcla surgían algunos subgéneros que tendrían mayor éxito, como es el caso del melodrama y la *chanchada*.

con los Estados Unidos»⁷. Este es el motivo básico por el cual el modelo de hacer cine que se nos impuso representaba a su vez un modelo tecnológico, un modelo económico y, como resultante de todo ello, un modelo cultural y social⁸. El cine de ellos, los colonizadores, responde a su capacidad de impulsar su propio proyecto tecnológico, social y económico; el cine —o la falta de cine— de nosotros, los colonizados, responde a nuestra incapacidad para generar proyectos tecnológicos propios, que respondan a nuestras necesidades reales en términos sociales e individuales. Como acertadamente señalaban Octavio Getino y Fernando Solanas en *Hacia un tercer cine*: «La cultura de un país neocolonizado, al igual que el cine, son sólo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de la expansión imperialista»⁹. Se nos enseñó a hablar y pensar a la manera de nuestros opresores. La tecnología era el intermediario entre naturaleza y mente; entre mundo real y mundo ficcional. «Las neocolonias que somos no podíamos hacer otra cosa que recibir y aceptar junto al *objeto filme de consumo*, la interpretación, la sustentación analítica y crítica de aquel, *también para el consumo*»¹⁰. Así, de manera inevitable, el cine latinoamericano está atado a los procesos de desarrollo o subdesarrollo económico y al pasado, presente y futuro del capitalismo, a su tecnología y a sus propuestas de vida y de sociedad. En este sentido, como afirma Pastor Vega: «En América Latina el dominio y control ejercido por el imperialismo norteamericano en todo aquello que tuviera alguna significación o importancia para la existencia del continente como tal impedía el surgimiento, no ya de un movimiento cinematográfico autónomo, sino de la cultura en general. Por consecuencia, el único cine que se producía en algunas regiones del continente, México, Argentina, Brasil, era aquel que permitía mantener a las grandes masas de latinoamericanos sumidos en la inconsciencia de su propia realidad y por tanto desinformados en grado máximo»¹¹.

Por otro lado, el hecho de que dos o tres países latinoamericanos hayan logrado desarrollar una industria cinematográfica con cierto grado de eficiencia técnica y alto índice de productividad no significa ningún avance real en términos de lenguaje ni de cultura cinematográfica. Por el contrario, al ser copia mediocre del cine dominante, se institucionalizaron un pseudolenguaje y una pseudocultura cuya representación real es la de las masas despojadas de su propia imagen; es una retórica que mediante el maquillaje de una estética extraña busca avalar las miserias del subdesarrollo. Sin embargo, ese cine, el creado por las burguesías nativas, desde muy temprano había establecido su código de conducta, producto de una visión del mundo de espaldas a la realidad nativa: «un cine que enseña al débil a no respetar al fuerte —manifestaban los voceros del cine ya en los años treinta—, al siervo a no respetar al patrón, que muestra rostros sucios, barbas no rasuradas, lugares sin higiene, cosas sórdidas y un realismo llevado al extremo, no es cine. Hacer cine (...) debe ser un acto de purificación de nuestra realidad, a través de la selección de lo que merece figurar en la pantalla: nuestro progreso, las obras del genio moderno, nuestros bellos (hombres) blancos, nuestra naturaleza. Nada de documental, porque en él no hay ningún control sobre lo que se muestra y los elementos indeseables pueden colarse. Es necesario un cine de estudio, como el americano, con interiores bien decorados y habitados por gente simpática»¹².

Fue, y continúa siendo, un cine que se mantiene ajeno a las realidades geográficas, sociales e históricas de América Latina, y sólo sabe copiar y repetir —tartamudeante, pero servil los modelos llegados del exterior. A una manera de pensar colonizada

9. Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", en *A diez años de "Hacia un tercer cine"* (México, FilMOTECA de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1981), p. 40.

10. Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", p. 40.

11. Pastor Vega, "El Nuevo Cine Latinoamericano: algunas características de su estilo" en *Cine Cubano* n° 73-75 (1972), p. 29.

12. *Cinearte* (Brasil), 18 de junio de 1930.

13. Paulo Antonio Paranaguá, *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*, p. 9.

14. René Palacios More y Daniel Pires Mateus, *El cine latinoamericano. O por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia* (Madrid, Sedmay, 1976), p. 15.

15. Jorge Sanjinés, "Cine revolucionario: la experiencia boliviana", en René Palacios More y Daniel Pires Mateus, *El cine latinoamericano. O por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*, p. 105.

corresponde a su vez una manera de hacer cine también colonizada. Esta es la razón de que con el cine ocurriera lo que siempre había ocurrido con las demás industrias. Éstas llegaron siempre como un fenómeno extranjero al que sólo algunos sectores con capacidad económica podían tener acceso, los cuales crearon la estructura adecuada para desarrollar un mercado eficaz y extraer los beneficios correspondientes. Así había ocurrido con la minería, la producción de azúcar, la industria textil, etc., por lo cual al cine se le dio un trato semejante, insertándolo en la red de empresas con intereses comunes, como señala Paulo Paranaguá: «la industria del cinematógrafo en la América Latina confirma que el continente se encuentra integrado al sistema capitalista internacional, en forma subordinada, dependiente, como importador de manufacturas y exportador de materia prima y productos agrícolas»¹³.

El férreo control que el Estado ha ejercido sobre esta actividad refleja a su vez el férreo control que las metrópolis imperiales —con Estados Unidos a la cabeza— ejercen sobre todos los ámbitos de nuestra actividad económica, política y mental. «En ningún momento el cine latinoamericano (...) aspira a una revaloración de sus constantes nacionales o a un redescubrimiento de las mismas, sino que los films por entonces producidos sólo sirven para reafirmar los valores que aseguren la dominación, el control cultural, el de la educación, la ideología capitalista en suma, valores que conforman la base en que ese cine se nutrió»¹⁴. Frente a este tipo de cine que oculta y miente acerca de las condiciones de la sobreexplotación, es necesario un cine que se sumerja en la realidad misma, exprese las miserias del hombre real y que, en fin, le hable con su mismo lenguaje, comenzando, como exige Jorge Sanjinés, por denunciar los mecanismos de su opresión: «El pueblo quiere conocer los rostros y los nombres de los esbirros, de los asesinos y de los explotadores, los sistemas de explotación, la verdadera historia y el rostro oculto de la verdad que le fue rehusada sistemáticamente. En definitiva, el pueblo quiere conocer las causas y no los efectos. Por ello, contribuir, mediante el conocimiento liberador, a la formación de una conciencia revolucionaria era la primera tarea en que debía empeñarse el cine revolucionario»¹⁵.



Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1962).

Por ese motivo, desde *Ukamau* hasta *El coraje del pueblo* Jorge Sanjinés hace a un lado el lenguaje académico aprendido en las escuelas de cine y acepta y pone en práctica el lenguaje de quienes son objeto y sujeto de su cine: los indígenas aymaras. Bajo esta narrativa anula una estética preconcebida, pero de ella nace otra estética más auténtica, propia a la realidad que la burguesía y la dictadura han negado. Por su lado, Nelson Pereira dos Santos, en *Vidas secas*, a través de su visión de la aridez del nordeste brasileño propone

una estética que surge desde la miseria misma. Es la misma preocupación en la obra de Glauber Rocha y de Ruy Guerra. Como lo es también en Argentina con Fernando Solanas y Octavio Getino. Es el hombre real el objeto de esa inquietud.

De ahí que bajo esa concepción se afirme que *un cine que se inserta como un instrumento más del subdesarrollo*

es también un cine subdesarrollado. O como lo planteó, más concluyente, Fernando Birri: «El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine»¹⁶. Como sostiene Paulo Emilio Salles en un lúcido ensayo, «en materia de cine el subdesarrollo no es una etapa, un estadio, sino un estado: las películas de los países desarrollados jamás han pasado por este estado; las de los otros (los países subdesarrollados) tienen tendencia a instalarse en él. No es en sí mismo que el cine pueda encontrar las energías que le permitirían escapar a la condena del subdesarrollo, aun cuando una coyuntura particularmente favorable permita realizar ventajosamente películas», ya que una producción masiva, como en la India y Egipto, Brasil o México, «aparentemente tan estimulante, en realidad refuerza y profundiza un estado de subdesarrollo cruel»¹⁷.

Hacer «hablar» al cine con el lenguaje del pueblo es darle a este un instrumento más para que combata por su liberación. Por ello en el congreso realizado en Viña del Mar en 1967 se hizo la declaración definitoria de que el auténtico Nuevo Cine Latinoamericano «sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia; el que participa con línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista (...); y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la transformación de nuestra patria»¹⁸.

Tomar conciencia de la presencia de las estructuras de dominio que imponían el subdesarrollo en todos los órdenes de la vida, tanto en la material como en la espiritual, fue lo que permitió a los realizadores del cine latinoamericano oponerse a un cine tradicional, aliado a los intereses de los sectores dominantes, e iniciar la búsqueda de un método y de una práctica que se sumara a los movimientos de liberación del continente. Teóricos marxistas venidos de las ciencias sociales —quienes generaron la llamada *teoría*

Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968).



16. Fernando Birri, *Tire Dié* (Santa Fe, 1960).

17. Paulo Emilio Sales Gomes, «Trajectoire dans le sous-développement», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.) *Le cinéma brésilien* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1987), p. 11. «Así ocurre —como señala Guy Hennebelle— en una amplia medida con el cine mejicano en América Latina y entre los chicanos de los Estados Unidos, con los cines egipcio y libanés en los países árabes, con el cine indio en el subcontinente asiático, con el cine farsi-irani y con el cine turco» (*Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977; p. 45).

18. Citado en «Constitución del Comité de Cineastas de América Latina», *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, p. 546.

de la dependencia—, como Paul Baran, André Gunder Frank, Theotonio Dos Santos, Ruy Mauro Marini, entre otros, colocaron el sustento analítico que permitió interpretar los mecanismos en que se sustenta la dependencia. De ahí que fuera preciso no olvidar la advertencia de Mauro Marini: «sólo la comprensión segura de la evolución y de los mecanismos que caracterizan a la economía capitalista mundial proporciona el marco adecuado para ubicar y analizar la problemática de América Latina»¹⁹. Al respecto, César Bermeo afirma: «Al igual que los *teóricos de la dependencia*, los nuevos realizadores (del Nuevo Cine Latinoamericano) creían que el subdesarrollo es causado por las relaciones históricas de América Latina con una serie de poderes extranjeros. Su cine es tanto anti-capitalista como anti-imperialista, caracterizado por una posición ideológica particular y con el compromiso de modificar revolucionariamente las estructuras institucionales establecidas de Latinoamérica. Viendo la solución de la dependencia y el subdesarrollo en la reconstrucción socialista de la sociedad, los nuevos directores de cine, y sus films, son producto de un tiempo y espacios concretos»²⁰.

Ese tiempo y espacio concretos están dados por las relaciones de explotación respecto de los países capitalistas más desarrollados, relaciones que no son propias a una fase específica, sino que existen desde la conquista y continúan profundizándose a partir de una premisa —eje metodológico de los exponentes de la *teoría de la dependencia*— que exhibe todas las contradicciones contenidas en nuestras relaciones de subordinación: «La historia del subdesarrollo latinoamericano es la historia del desarrollo del capitalismo mundial»²¹. O mejor dicho, a mayor desarrollo de las metrópolis capitalistas mayor subdesarrollo para los satélites subdesarrollados: «El desarrollo y el subdesarrollo económico —como afirma André Gunder Frank— son las caras opuestas de la misma moneda. Ambos son el resultado necesario y la manifestación contemporánea de las contradicciones internas del sistema capitalista mundial. El desarrollo y el subdesarrollo económico no son simplemente relativos y cuantitativos porque uno representa más desarrollo que el otro; están relacionados y son cualitativos por cuanto cada uno es estructuralmente diferente del otro, pero uno y otro son causados por su mutua relación. No obstante, desarrollo y subdesarrollo representan lo mismo, porque son producidos por una sola estructura económica y un proceso capitalista dialécticamente contradictorios»²².

La hora de los hornos (1968), el film que expresa plenamente las tesis del *Tercer Cine* en Argentina, es el mejor ejemplo de la exitosa puesta en práctica de esa interpretación. Desde sus primeras imágenes describe las estructuras de dominio: «La independencia de los pueblos latinoamericanos fue traicionada en sus orígenes. La traición corrió por cuenta de las élites exportadoras de las ciudades puerto (...) Inglaterra,

desde entonces, sustituiría a España en el dominio de casi todo el continente. Lo que no habían conseguido sus ejércitos lo conseguían sus empréstitos. A cambio de lana se recibían tejidos; a cambio de carne y cueros, pianos de cola. La burguesía agroexportadora se convertía en el apéndice agrario de la industria europea. Por primera vez en la historia aquí en Latinoamérica comenzaba a



19. Ruy Mauro Marini, *Subdesarrollo y revolución* (México, Siglo XXI, 1980), p. 3.

20. César A. Bermeo, *The Political Cinema of Latin America. The Dialectic of Dependency and Revolution*, p. 1.

21. Ruy Mauro Marini, *Subdesarrollo y revolución*, p. 3.

22. André Gunder Frank, *Desarrollo del subdesarrollo* (México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1971), p. 21.



Ukamau (Jorge Sanjines, 1966).

aplicarse una nueva forma de dominio: la exportación del negocio colonial a través de las burguesías nativas. Nació el neocolonialismo...».

Por esta razón, realizar un cine en Latinoamérica exigía sumarse a la lucha contra las condiciones adversas del subdesarrollo, significaba a su vez esforzarse por comprender los mecanismos que lo generaban. La clave era sumergirse a fondo en la realidad social,

económica y geográfica del continente bajo un compromiso moral e ideológico. «Los cineastas latinoamericanos, nosotros, los “nativos” —afirmaba Alfredo Guevara, director del ICAIC—, los colonizados o neo-colonizados, los que a brazo partido, como parte de nuestros pueblos, protagonizamos el combate contra el subdesarrollo (...) hemos encontrado el modo de insertarnos, de ser cultura viva, historia real, contemporánea, válida, de nuestros pueblos y de sus tensiones, de sus luchas, de sus triunfos. Pero esa autenticidad, esa inserción (...) no puede darse sino a partir del hecho cultural por excelencia: la liberación.»²³

Era así una idea general que el cine debe ser un arma que acompañe a los movimientos de liberación en América Latina, desde sus bases campesinas u obreras, hasta sus vanguardias armadas. Se compara la cámara con el fusil, pero puede ser igual o más poderosa que éste: dispara veinticuatro fotogramas por segundo, los cuales se insertarán en la conciencia de cientos, de miles, quizás millones de espectadores. Pero los objetivos y la responsabilidad es la misma: combatir por la liberación. «Son los guerrilleros, los combatientes urbanos, es la insurrección popular y el nivel de conciencia que la insurrección armada hace posible el germen, la clave, la base, del surgimiento de toda una serie de movimientos que se plantean *enfrentarse a la dominación* (...) el germen de un nuevo cine tercermundista, de un cine revolucionario y anti-imperialista. Es en esos combates en los que se ha hecho posible para América Latina, para sus vanguardias, y en este caso para sus cineastas, reencontrar la conciencia de sí, de su autonomía cultural, sus posibilidades reales y de sus derechos y de sus deberes, el primero de ellos: combatir. También con la cámara mientras sea posible y eficaz. Y en un más alto nivel de conciencia, y de urgencia, *con el fusil.*»²⁴

CINE Y REALIDAD

El *Cinema Novo* brasileño es el que por primera vez se aproximó a la realidad latinoamericana con un proyecto que se oponía al cine dominante, al subdesarrollo social y a la mentalidad que lo avalaba. Y si bien se considera *Río, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, como la película que le da inicio, este de hecho se vino gestando desde varios años atrás en torno a una generación con intereses comunes. «Mi generación estaba profundamente ligada a los problemas del país —afirma Pereira dos Santos—, preocupada en estudiar al Brasil, leer a los autores brasileños, a los sociólogos,

23. Alfredo Guevara, "Entrevista", *Cine Cubano*, n° 60-62, p. 1.

24. Alfredo Guevara, "Entrevista", *Cine Cubano*, n° 60-62, p. 9.

y buscando una participación política muy acentuada, participación en el sentido de transformar esa realidad.»²⁵

25. Nelson Pereira Dos Santos, «Manifiesto por un cinema popular», en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine latinoamericano*, p. 142.

26. Nelson Pereira Dos Santos, «Entrevista», en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), pp. 147-148.

27. Nelson Pereira Dos Santos, «Entrevista», en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, p. 148.

En el Congreso del Cine Brasileño de 1952 se defendía el reencuentro del cine como expresión artística con la cultura brasileña, «porque en aquella época el cine que se hacía estaba totalmente desligado de nuestra realidad. Era un cine que procuraba imitar al cine extranjero, un cine destinado a comercializarse de cualquier manera»²⁶. Este sería el punto de partida del *Cinema Novo* brasileño y de las tesis que servirían de eje al Nuevo Cine Latinoamericano. «Nosotros teníamos la certeza de que si el cine alcanzaba una posición de instrumento cultural se volvería más comunicativo, sedimentado en bases de un cine brasileño, tanto como expresión de cultura cuanto como expresión económica. Esa fue nuestra posición teórica y *Río, 40 graus* una especie de trabajo práctico de expresión de lo que defendíamos.»²⁷

Primera entrega de una trilogía inconclusa sobre Río de Janeiro, en *Río, 40 graus* Pereira dos Santos nos introduce en la vida urbana a través de cinco niños que viven en las *favelas*, cada uno de los cuales nos lleva por diferentes espacios de la ciudad. Expone así, desde el punto de vista de los pobres, pero huyendo del miserabilismo, las posibilidades que les depara su propio destino, comparándolas con las de la clase media y las de la burguesía. Utilizando el modelo narrativo clásico del *viaje*, caro al neorrealismo, Pereira dos Santos reafirmará esta posición en sus trabajos posteriores, como ocurrirá en *Río, zona norte*, y en *Vidas secas*, el mejor film brasileño contemporáneo, como el mismo Glauber Rocha manifestara. Si los dos primeros indagaban la realidad urbana bajo una nueva perspectiva, en *Vidas secas* penetraba en una realidad jamás mostrada al espectador latinoamericano, la del nordeste brasileño. Este hecho ponía en evidencia la capacidad de la imagen para ir más allá del simple muestreo documental de la realidad y describir e interpretar lo que siempre había estado oculto a la mirada del espectador. La naturaleza de las cosas como base de sustentación, pero también como nutriente para la creación narrativa y dramática. El *Cinema Novo* nació de «una voluntad documental, de un deseo de revelar el país y discutir sobre él, deseo que derivó en una forma de narración determinada por lo real –como diría Carlos Cuéllar durante el VII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano–, pero no exactamente por el fragmento de realidad observado y registrado por la cámara (...). El director trabajaba con materiales cedidos por lo real, por la gente común. Pero trabajaba no para reproducir la realidad tal como aparece de inmediato, sino para mostrarla como es, la parte como posible representación del todo, el todo como parte susceptible de ser transformada por la visión y la acción de los hombres. En otras palabras, se trataba de montar una ficción, una representación de la realidad obtenida a través del montaje de fragmentos de la realidad, una imagen del país como un todo»²⁸.

28. José Carlos Avellar, «Brasil: conversación indisciplinada», en *Memorias del VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), pp. 119-120.

En este sentido, Glauber Rocha, uno de los más importantes realizadores del *Cinema Novo*, afirmaba que este era «un movimiento que tiene como principal característica la producción de films relacionados directamente con los problemas actuales del Brasil y de América Latina, o sea: la mayor preocupación de nuestro cinema es interpretar y discutir los problemas de nuestra realidad»²⁹. En esta realidad lo que impera es la miseria y el hambre, las masas desposeídas e indefensas. Por ello sobre esta realidad tiene que generarse una estética diametralmente distinta a la impuesta por las clases dominantes. Glauber Rocha puso en práctica un doble esfuerzo: combatir al subcine y la cultura generados por la burguesía criolla, y descubrir una nueva estética a partir de los horrores del subdesarrollo. Era necesario poner al descubierto el carácter del cine contra el que

29. Glauber Rocha, «Entrevista», en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, p. 163.

Vidas secas (Nelson Pereira Dos Santos, 1962).



30. Glauber Rocha, «El *Cinema Novo* y la aventura de la creación», en *Hablemos de cine*, n.º 47 (mayo/junio de 1969), p. 23.

31. Glauber Rocha, «Estética del sueño», en *Glauber Rocha. Retrospectiva* (São Paulo, 1987), p.8.

32. Glauber Rocha, «Estética del sueño», p. 3.

33. Glauber Rocha, «Estética del sueño», p. 13.

34. Glauber Rocha, «Entrevista», en Isaac León Frias, *Los años de la conmoción*, p. 167.

se combatía. «El cine es una industria que genera cultura —comenzaba afirmando—. El cine americano ha creado un típico gusto, y si el cine brasileño, para desarrollarse, quiere seguir el camino fácil, no tiene más que utilizar las fórmulas americanas, pero de esta manera el cine industrial brasileño será únicamente un creador de mayor potencia de la cultura dominante. Esta cultura podrá ser indiferentemente francesa, rusa o belga; no tiene importancia; pero en un país subdesarrollado es fundamental que la sociedad alcance un comportamiento general engendrado por las condiciones de su específica estructura social y económica.»³⁰

Es a partir de esta conciencia de la realidad que Glauber Rocha plantearía, durante el Seminario del Tercer Mundo realizado en Génova en 1965, su tesis acerca de una *estética del hambre*: «El hambre latina no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del *Cinema Novo* frente al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida, no es comprendida. De *Aruanda* hasta *Vidas secas*, el *Cinema Novo* narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descartados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras»³¹.

Esta *estética del hambre* y de la *fealdad* se oponía rotunda y militantemente a la estética implementada por el cine industrial producido por la burguesía nativa, que no era otra cosa que «films de gente rica, de casas bonitas, de automóviles de lujo, films alegres, cómicos, rápidos, sin mensaje, de objetivos puramente industriales. Estos son los films que se oponen al hambre, como si, en la estufa y en los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o como si los propios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizada en la propia incivilización. Como si, sobre todo, con este aparato de paisajes tropicales pudiera ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de cine»³².

Otro de los problemas más acuciantes es el de la alienación de las masas, su pérdida de identidad y de conciencia social. Y ésa es la preocupación de los primeros films de Glauber Rocha. En *Barravento* (1961) trataría el problema de la alienación religiosa africana sobre los negros, la fuga hacia los ritos africanos como evasión de la realidad, de los problemas sociales, pero a la vez es la «afirmación de una raza esclava y víctima de racistas, antropólogos, sociólogos y artistas, el sentimiento negro es el mayor del mundo y es él quien hace al brasileño vibrar en el carnaval y en el fútbol, dos manifestaciones peligrosas para los industriales del hambre»³³; *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) es la crítica del misticismo como evasión ante las operaciones del latifundio; *Terra em transe* (1967), de la alienación de las élites políticas latinoamericanas. Según Glauber Rocha, el desconocimiento de la realidad por parte de esas élites y una pseudomística «genera las formas más violentas de arbitrariedad política, de militarismo, de fascismo, y en suma de actividades políticas retrógradas que impiden el desarrollo en profundidad de nuestras sociedades»³⁴.

Para transformar la conciencia de las masas a través de la imagen era preciso implementar los mecanismos que se adecuen a las condiciones objetivas de las mismas. En este sentido, el *Cinema Novo* también fue una propuesta de lenguaje cinematográfico, planteándose como uno de sus objetivos «llegar a un lenguaje propio, particular, brasileño o latinoamericano, no imitando los films europeos o americanos, sino usando la influencia extranjera sólo cuando es necesario en el plano de la técnica»³⁵. Este nuevo lenguaje rechazaba mostrar las cosas como siempre se habían mostrado, utilizando como vehículo los modelos extranjeros; proponía pensar y filmar acerca de lo que hay de «grotesco, horroroso y podrido en América Latina», tal y como lo hace Glauber Rocha en *Terra em transe*, porque «nuestro subdesarrollo, además de las fiebres ideológicas, lo es de civilización, provocado por una opresión económica enorme»³⁶. Este nuevo lenguaje —como herramienta de indagación— no solamente descubre la realidad con todas sus injusticias y crímenes, sino que denuncia el papel alienante y colonizador del pseudolenguaje utilizado por la clase dominante. De allí que todas las películas del *Cinema Novo* compartan «la misma violencia con la que son decapitados los opresores, ajusticiados los culpables y violados los inocentes», y de que los realizadores de esa corriente sólo encuentren «soluciones radicales para la injusticia imperante en el país. No asumen una actitud resignada, sino que más bien dan la señal de alarma para movilizar las fuerzas liberadoras»³⁷.

Al igual que en Brasil, en Argentina se presenta en la década de los cincuenta un proceso de toma de conciencia cuya puesta en práctica mejor documentada se plasmó en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe y en varios de sus productos, como *Tire Dié* (1956-58), de Fernando Birri, «el primer aporte argentino al cine político latinoamericano y la denuncia más descarnada que se hiciera, hasta entonces, de la lucha de las masas»³⁸, y *Los inundados* (1961), del mismo director, en donde mezcla un estilo neorrealista

35. Glauber Rocha, «Entrevista», en Isaac León Fírias, *Los años de la conmoción*, p. 163.

36. Glauber Rocha, «Entrevista», en Isaac León Fírias, *Los años de la conmoción*, p. 176.

37. Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano* (Buenos Aires, Legasa, 1987), p.36.

38. Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, p. 24.



Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964).

con elementos picarescos, haciendo más factible la confrontación del espectador con la miseria masiva y aumentando la eficacia de la denuncia. Paralelamente a lo que ocurría con el *Cinema Novo* brasileño, aquí también se presenta la búsqueda de un lenguaje propio, que indague y denuncie la realidad opresiva, porque, en su opinión, el otro cine, el de las clases dominantes y el que llega de afuera «participa de las características generales de la superestructura de la sociedad y la expresa con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo». Mostrarla sería función del documental, lo que a su vez representa un esfuerzo por construir un léxico visual propio, comenzar a hablar con categorías propias, no llegadas desde afuera. «¿Cómo da esa imagen el cine documental? —se interroga Birri—. La da como la realidad y no puede darla de otra manera. Esta es la función extraordinaria del documental social en Latinoamérica. Y al testimoniar cómo es esta realidad —esta subrealidad, esa infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran. O como nos quieren hacer creer de buena o de mala fe que son». Pero el documental no solamente muestra y denuncia a los promotores de esa realidad, sino que también actúa como un instrumento del pueblo. «Como equilibrio a esta función de negación, el documental cum-



Terra em transe
(Glauber Rocha,
1967).

39. Fernando Birri, «Cine y subdesarrollo», en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, p. 16.

ple otra de afirmación de los valores positivos de esta sociedad; de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños...»³⁹.

De esta toma de conciencia se pasaría a una fase mucho más plena con el movimiento conocido como Cine Liberación, aglutinado en torno a Fernando Solanas y Octavio Getino, y su propuesta de un *Tercer Cine* que proclamaba la urgencia de trabajar visualmente sobre la realidad con una mentalidad revolucionaria, porque solamente de esta manera se podrá utilizar el cine como un instrumento de conocimiento y de liberación de nuestro continente. «Lo que nos interesa —afirmaban— es el momento presente, vivo, en el cual la obra se desarrolla. Este es el momento de la liberación. Así pretendemos acabar con el arte burgués, ochocentista, que tiene la contemplación como suprema categoría estética, arte cerrado en el cual el que recibe no cuenta. A nosotros lo que nos interesa es el debate, la contestación»⁴⁰. Estos conceptos están cabalmente llevados a la práctica en *La hora de los hornos*. Es el lenguaje

40. Fernando Solanas, «Entrevista», en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, p. 47.

El chagal de Nahuelito (Miguel Littín, 1969).



cinematográfico reinventado. De hecho, es volver a los orígenes, afrontar lo desconocido, pasar por sobre todas las hipótesis y teorías estéticas e ideológicas. «Nuestro film —declaraba Fernando Solanas— está concebido como cine-acto cine-acción, más que de espectación. Es un cine que sale a negar al público la categoría de espectáculo. Has-

ta ahora el cine ha sido concebido como acto cerrado en el cual el público es sólo espectador, no tiene ningún compromiso para con lo que se le muestra. Es decir, un público anónimo compuesto por individuos de diferentes clases sociales, nosotros elegimos un público que puede tener matices ideológicos, pero que tiene el común denominador de estar de acuerdo con la liberación nacional y social»⁴¹.

Ukamau (Jorge Sanjinés, 1966).



POR UN LENGUAJE PROPIO

Sin embargo, ninguna de estas ideas ni búsquedas pueden llevar al conocimiento profundo y auténtico de las constantes nacionales y sociales si no hay un esfuerzo por construir un nuevo cuerpo metodológico sustentado en teorías que surjan de su comientización. El comienzo es redescubrir el mundo mediante la imagen, darles un nuevo nombre a las cosas, pues «una de las formas del mal llamado subdesarrollo cultural o artístico es la imposibilidad de nuestras 'masas intelectuales' de crear categorías propias». De ahí que sea imprescindible que «empecemos nosotros a definir los colores, los objetos, las categorías», ya que «el cine ofrece posibilidades infinitas y debemos tener el suficiente coraje y libertad para crear categorías nuevas y rescatar al cine para

41. Fernando Solanas, «Entrevista», en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, pp. 45-66.



42. Fernando Solanas, «Entrevista», en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción* p. 46.

43. Octavio Getino, «La cultura nacional, el cine y la hora de los hombres», *Cine Cubano*, nº 56/57 (marzo de 1969), p. 28.

44. Jorge Sanjinés, «Entrevista», en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, p. 80.

45. Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979), p. 32.

46. Jorge Sanjinés, «Cine revolucionario: La experiencia boliviana», en René Palacios More y Daniel Pires Mateus, *El cine latinoamericano. O por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*.

los fines que determina nuestra liberación definitiva»⁴². Es preciso, pues, reinventar los códigos que nos permitan mostrarlo: «Es este cine, por conciencia y esencia revolucionaria, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad»⁴³.

Estas concepciones de lo que es el cine serían retomadas en Bolivia por el grupo *Ukamau*, integrado por Jorge Sanjinés, Óscar Soria y otros, quienes desde su primer cortometraje, *Revolución* (1963), se interesaban «por hacer un cine de denuncia, de testimonio de la realidad social, aunque no teníamos muy clara todavía la idea de que era importante no sólo testimoniar, sino denunciar las estructuras de la opresión»⁴⁴. Para lograr que esa denuncia sea comprendida es preciso que se halle expresada con el lenguaje adecuado; pero es sólo descendiendo a ese mundo vivencial como se puede tener acceso a él. Es por esta razón que Sanjinés afirma que «es justo pensar que la consecución de un lenguaje nuevo, liberado y liberador, no puede nacer sino de la penetración, de la investigación y de la integración a la cultura popular que está viva y es dinámica»⁴⁵. Estas ideas alcanzarían su máxima plenitud en *El coraje del pueblo*, pues es en este film en donde la estructura narrativa y dramática es resultado de la puesta en práctica de un lenguaje situado en el nivel de comprensión del espectador al que está dirigido, el boliviano, el *indio* —las raíces—, pero que lo trasciende y adquiere universalidad, porque universales son la opresión, la miseria y la crueldad. El cine no puede darse de espaldas a sus circunstancias históricas: debe darse como parte de la realización colectiva. «No hay fenómenos aislados —afirma Sanjinés—: la búsqueda de un cine popular es también la búsqueda de una actitud social más coherente. Puesto que, si se admite que es justo y necesario que cada hombre pueda realizarse, debe comprenderse que esta realización armoniosa de los individuos sólo será posible cuando la sociedad entera se haya realizado.»⁴⁶

No cabe la menor duda de que las últimas tres décadas han demostrado plenamente la validez de los planteamientos que llevó a cabo el Nuevo Cine a lo largo de su accidentada existencia. La metrópoli colonial, reciclando sus viejos métodos —empréstitos impagables, imposición de dictaduras y democracias a la americana— consolidó su dominio sobre América Latina. A un mayor desarrollo de aquella ha correspondido un mayor subdesarrollo de ésta. El saqueo de sus recursos, el desempleo, la fuerza de trabajo como mano de obra esclava, se han profundizado y expandido a grados no alcan-

zados con anterioridad. En cuanto a los cines nacionales, al no serle ya útiles, Estados Unidos llevó al colapso sus raquíticas estructuras de producción, al tiempo que consolidaba su presencia con cadenas de distribución y exhibición de las que ningún país del área ha quedado exento.

Sin embargo, el Nuevo Cine dejó una herencia expresada en documentos, «voces, teorías, manifiestos, proyectos, acuerdos y desacuerdos,



El coraje del pueblo
(Jorge Sanjinés,
1971).

Macunaíma (Joaquín Pedro de Andrade, 1969).



47 «Presentación» a Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, p. 13.

perdidos a veces en las gavetas del continente»⁴⁷, de la cual se desprenden varias tesis que es ineludible reconsiderar:

- 1) para la creación de un cine auténtico, con su propio lenguaje, es imprescindible poner al descubierto los mecanismos que generaron y fomentan nuestro subdesarrollo;
- 2) es necesario combatir el modelo cinematográfico dominante y plantearse un modelo propio;
- 3) el cine es un lenguaje y por ello un instrumento de conocimiento;
- 4) la construcción de ese lenguaje debe de partir de los datos proporcionados por la realidad latinoamericana;
- 5) el cine, como lenguaje y como herramienta para acceder al conocimiento, es a la vez un instrumento de liberación.

ABSTRACT. Taking a wide panoramic view, the author ranges through the rise of the New Latin American Cinema. The film-makers' engagement in politics, that started in the mid-fifties, made them seek after a different narrative and thematic film model. Their aim was to show a reality of poverty that bound all those countries in a struggle for social change. Film production became therefore a political weapon that, within the parameters of the Theory of Dependence, encouraged a search of identity and activated social conscience. Using the theoretical sources of the directors themselves (Glauber Rocha, Fernando Birri, and so on), this article achieves a programmatic balance that guided the creative activity in Latin American cinema up to 1973. ■