

**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras.
Colegio de Estudios Latinoamericanos.**

**Encuentro de estudiantes del Colegio de Estudios
Latinoamericanos. Ponencia.**

Cine político en América Latina, 1960/1970.

Autor: Víctor Hugo López Mohedano

Introducción.

Para la década de los 60's las condiciones políticas, económicas y culturales de la región latinoamericana permitieron la emergencia de movimientos sociales comprometidos con el cambio. Dentro de estos movimientos, el cine de acuerdo con sus potencialidades siempre señalas, encontró en América Latina novedades en cuanto a la teoría como en la práctica. Esta manera de hacer cine estaba igualmente comprometida con el cambio, y respondía a las condiciones sociales de cada país, las mismas que delimitaban sus especificidades.

Este cine se proponía actuar como fermento para el cambio, los temas y los cineastas pretendían dar cuenta de la historia, así como hacer del cine una intervención política. Algo que permitió que las propuestas teórico-prácticas se nutrieran, además de dar unión a los distintos movimientos y cineastas, fueron los encuentros de este nuevo cine. Estos permitieron el debate de las distintas propuestas, y el contacto entre los distintos actores en los diferentes países. El primero fue realizado en Viña del Mar, Chile en 1967 y al año siguiente en Mérida, Venezuela.

Este cine de intervención política, o también llamado cine político, esta estrechamente ligado con la historia y con la vida de los pueblos. Este debe ser entendido en relación con el contexto histórico del país en donde se realiza, y de la misma manera se debe entender en relación con los distintos movimientos cinematográficos que se inscribieron a estos puros a nivel mundial. Es decir que aunque la propuesta no sea la misma, los distintos movimientos cinematográficos de este momento se deben entender en relación de las distintas experiencias mundiales, como son el documentalismo inglés, el expresionismo alemán, el neorrealismo italiano, el cine soviético del periodo clásico, el cine de autor francés, el llamado cine independiente y los nuevos cines.

De estos antecedentes, los cineastas latinoamericanos del cine político, intentaron la intervención propuesta, trastocando la dramaturgia y la estética cinematográfica predominante. Que en este caso sería la establecida por Estados Unidos mediante Hollywood, aunque de igual manera se buscaba radicalizar la postura del llamado cine de autor y el cine independiente.

Estos movimientos entendían que como toda expresión en este caso cinematográfica, lleva de manera implícita o explícita una particular forma de ver el

mundo, la del autor o realizador, por este motivo estas expresiones son políticas y buscan comunicar una determinada ideología, en este sentido se entiende no la política en abstracto sino mas bien las distintas políticas que responden a distintas maneras de ver el mundo. Esto pone de manifiesto la subjetividad de las creaciones humanas, no solo del cine, sino de la historia, la literatura, etc. al igual que la utilidad social y política de dichas expresiones.

El potencial alcanzado por la industria audiovisual norteamericana se deriva de haber sido –y ser- históricamente concebida como una herramienta estratégica de poder, al servicio de la política del *establishment* de esa nación, del cual, obviamente, forma parte.¹

Las cinematografías europeas entendieron muy bien esta postura y reaccionaron con medidas proteccionistas por parte de los gobiernos hacia sus industrias y movimientos artísticos innovadores con una carga política muy fuerte.

Características generales de los distintos cines políticos latinoamericanos.

El cine político como movimiento cinematográfico se desarrollo no solo en el campo teórico, también busco reformular la estética del cine, desarrollar un programa comunicacional y artístico completo. Esto tenía como objetivo fundir en la dimensión social a: la política y la cultura, el arte y la vida, la ética y la estética, utilizando el cine como fermento de la historia.

Esto se representaba en los filmes a partir de los temas y en la forma en como estos eran abordados, los cineastas salían a filmar la realidad histórica de sus países. Esta realidad que mostraban en sus películas no solo se utilizaba como tema, sino también como materia prima de la nueva poética que se pretendía realizar, así los cineastas salían a filmar lo que pasaba en sus países, pero el tratamiento no era mostrar la realidad tal cual es, mas bien la realidad tal como debería de ser.

Esta postura de los cineastas pone en cuestión y revaloriza la relación entre obra-espectador, y entre el cine y la sociedad. Este debate se ha venido desarrollando

¹Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y practicas del cine de “intervención politica” en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.15

desde el comienzo del cine sonoro, cuando este buscaba su autonomía como espacio y expresión artística, además de ir construyendo un lenguaje propio. En Europa se da con distintos movimientos y autores entre los más conocidos está el cine de Vertov, Eisenstein y el cine clásico soviético, el expresionismo alemán, la *Nouvelle Vague*, además de las distintas vanguardias.

En América Latina el cine busca su autonomía y sus propias formas de expresión con estas vanguardias que manejaron el cine político como lenguaje. Las intenciones de los distintos grupos de los países latinoamericanos, era la creación de una cultura nacional propia y descolonizada, que sirviera como fermento para movimientos revolucionarios que rompieran los lazos de dependencia y colonización, no solo políticos y sociales, sino también culturales.

Nosotros no queremos ser Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, nadie, nuestro cine es nuevo porque el hombre brasileño es nuevo y la problemática de Brasil es nueva y nuestra luz es nueva, por esto nuestras películas ya nacen diferentes de los cines de Europa. Glauber Rocha, 1961.²

Estas experiencias y reflexiones cinematográficas están marcadas por condiciones que iban más allá de la creación cinematográfica, el contexto histórico-social mundial y local determinaba sus características. Aunque se pueden reconocer rasgos comunes en los distintos movimientos:

- * Un descentramiento en cuanto a las opciones cinematográficas y extracinematográficas. Es decir el respeto y reconocimiento a las diferentes técnicas e ideologías que intervenían en la creación cinematográfica.
- * Toman a la realidad social no como objeto de representación, sino como objeto productor de sentidos.
- * Se plantean romper con la búsqueda subjetividad del cine-espectáculo, proponiendo un cine activo, donde la cámara se haga explícita, así como la ideología y el tratamiento de los autor(es) de la realidad mostrada.

²Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.18

Esto replantea la posición del cine frente al espectador y frente al creador, la subjetividad se vuelve evidente y con esto también el proceso comunicativo que se pretende llevar a cabo. Por la parte del autor mostrar su ideología y por parte del espectador se reclama una participación activa en la construcción de significados. Esto obedece a un objetivo común en todos los movimientos de cine político en América Latina, que es la intención de liberar al espectador, por medio de la construcción de significados y sacándolo de la apatía y la magia del cine-espectáculo.

- * Su relación con los movimientos cinematográficos europeos en cuanto a influencia de dio de manera selectiva, se pueden reconocer tres movimientos o momentos de ruptura de la historia del cine: a) el cine soviético clásico, (Eisenstein y Pudovkin en el plano de la ficción y Vertov y Medevkin por la parte del documental). b) el neorrealismo italiano de al postguerra (Rosellini, De Sica, Germi, Visconti). c) el cine de autor francés que da comienzo a la *Nouvelle Vague* con Truffaut y Godard como representantes.
- * La intención de destruir la hegemonía del cine espectáculo de Hollywood, a veces con al plan de crear otra institucionalidad como en el caso cubano y brasileño, y otros al margen institucional y de manera clandestina como en el caso boliviano y argentino.

Este cine político se debe de analizar y comprender en relación con las condiciones históricas en la que fue creado. Estas relaciones establecidas entre el cine y la historia es lo que le da la carga simbólica a los filmes, el cual entra en contacto con los espectadores para la construcción de significados. La intención primordial de la creación cinematográfica de estos movimientos es servir como fermento para la liberación. Esto plantea como la destrucción total de una tradición anterior de colonización, y al mismo tiempo la creación de una cultura y tradición nueva.

En este momento de choque ninguna de las dos tradiciones y formas creativas pueden sobrevivir, si es que el proceso se lleva a cabo de manera completa y sin corrupciones. Es la destrucción del colonizado y del colono, para la creación del hombre

nuevo, el hombre revolucionario. La creación de la cultura nueva y revolucionaria es la intención del este cine político latinoamericano.

Características:

Para su práctica se tuvo que revalorar todos los elementos que se deben de tomar en cuenta para la creación cinematográfica y artística, estos son: los objetivos, el modo de producción, los destinatarios, los emisores, el modo de difusión y apropiación, el discurso fílmico, la relación obra-espectador.

- * **Objetivos:** dependiendo de los objetivos del film, es decir de los que se quiere comunicar, se realiza la selección de temas. En este caso son explícitamente políticos, y responden a la ideología del autor o del grupo que se propone realizar el film. Para esto se plantean las interrogantes sobre ¿Qué filmar? Y ¿para qué filmar?
- * **El modo de producción:** este se diferencia del cine industrial, en primer lugar por que se realiza fuera de la industria, por lo cual no responde a la división de trabajo con el cual se trabaja en al cine institucionalizado. Por este motivo se gana mayor libertad de acción, y de tratamiento de los temas. Aunque también por este motivo los recursos para realizar los documentos fílmicos son por lo regular escasos.
- * **Los destinatarios:** acá se plantea la pregunta ¿Para quién?, esta pregunta determina la elección y el tratamiento del tema, en el caso del cine político, por lo general el público al que se quería llegar en ese momento era muy acotado. Ya sea por lo que se quería decir o también por las pocas posibilidades de distribución de los grupos de cine. Por lo general los filmes eran dirigidos a sindicatos, organizaciones sociales, estudiantiles o políticas.
- * **Los emisores:** en este caso a diferencia del cine institucionalizado que por lo general habla a nombre de autores específicos o habla por la cinematografía, el cine político pone como emisor a la misma política, siendo el discurso lo más importante y no el autor, ni la producción.

- * El modo de difusión y apropiación: en cuanto a la difusión los distintos grupos fueron creando circuitos cinematográficos fuera de la industria institucionalizada, utilizaron el cine cubismo entre otras cosas para darle difusión a sus obras. En cuanto a la apropiación, como ya se dijo antes este cine pretendía trascender la relación de espectador, es decir que la creación de sentido, traspasara las salas de proyección, para poder liberar al que veía el filme.
- * El discurso fílmico: este se condiciona por el objetivo a seguir, pero tiene como característica trabajar con un guión abierto, para así descubrir los aspectos imprevisibles de la realidad. También el sentido de apertura favorece la discusión *a posteriori* de la obra. Además que favorece el enriquecimiento de la misma obra, al ir modificándola con forme se va enfrentando a distintos debates.
- * La relación obra-espectador: esta relación no es un fin sino un medio, como se menciona con anterioridad el fin último de este cine es la liberación, y en el proceso inmediato es politizar a los espectadores. Pero pretende que el proceso de politización sea de manera conjunta, al proponer una posición activa tanto de la obra como del espectador. Confrontándose en un dialogo-debate para la creación colectiva de significados. Esto pone énfasis en la capacidad de comunicación de la obra, más que en sus alcances artísticos.

Principales aportes estéticos.

Lo abordado en este trabajo fue la intención de mostrar las generalidades del cine político en América Latina, tratando de mostrar las propuestas de estos movimientos de manera general, aunque se debe aclarar que cada país mostraba sus particularidades muy importantes para el tratamiento de este cine de manera particular.

Los movimientos más importantes son los que se dan en Bolivia con el Grupo Ukamau, con Jorge Sanjinés como cineasta mas reconocido, manejando la tesis del cine como arma de combate; en Cuba la producción que se hace después de la revolución del '59, con ICAIC como institución coordinadora de la nueva industria

cinematográfica, su tesis era la de un cine imperfecto, de Julio García Espinosa; la experiencia Argentina se da con el grupo cine de liberación, de Octavio Getino y Fernando Solanas, al igual que con el Grupo cine de la base, de Fernando Birri, mientras que en Brasil se forja el *Cinema Novo*, con Glauber Rocha como máximo creador.

Así la década de los '60's del siglo XX representa un momento de ruptura no solo en lo que respecta a los movimientos sociales, sino también en la cultura y en el arte en América Latina, en específico en el cine se buscaron nuevas formas, que se adecuaron a las condiciones nacionales y en donde los pueblos se pudieran identificarse y tomar una posición activa con respecto a su realidad.

Cuba y el cine imperfecto.

El arte de la inconclusión es el del cuestionamiento por excelencia.³

Esta experiencia gira alrededor de las reflexiones de Julio García Espinosa, y sus ejes principales son: la relación cine-sociedad, la creación cinematográfica en los países subdesarrollados, el papel del cineasta revolucionario, es espacio receptor del nuevo cine y una nueva poética y estética.

Esta necesidad en la reflexión surge a partir del triunfo de la revolución cubana en 1959, es ahí donde se comienza a reflexionar el lugar del cine en el proceso revolucionario y de liberación. Se plantea la necesidad de romper con los cánones establecidos por la tradición burguesa, el cine debe de dejar de subordinarse a las contradicciones de dicha clase, dejar de dialogar con la burguesía para comenzar a dialogar con las masas revolucionarias. Planteándose a su vez como primordial objetivo la creación de una nueva cultura, la cual se logra con una lucha no solo en el campo cultural y de creación, sino también en el cambio política. Apelando también al cambio ideológico de los artistas, dejando de lado la pasividad de su creación y el dialogo elitista, para tomar una posición activa de dialogo constante con las masas. A los siguientes planteamientos surge la pregunta de por que es el cine una de los principales herramientas políticas del movimiento.

³Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y practicas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.159

Esto debido que la fundación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico) fue tan solo 83 días después del comienzo de la revolución cubana. Los motivos por los cuales se tomó al cine como una de las principales herramientas fue: que la población en su mayoría era analfabeta y pobre, y un gran sector se encontraba en sectores marginados en donde los valores practicados representaban un obstáculo para la inclusión de esa población al proceso revolucionario. La ubicación geográfica de la isla, que de insular se desfavoreció por el bloqueo estadounidense llevándola al aislamiento, la inexistencia de una industria que sirviera de antecedente, (esto a diferencia de otros países de la región como en Brasil y Argentina que desarrollaron una industria que permitió consolidar una cinematografía en la primera mitad del siglo XX). Debido a esto la utilización del cine como herramienta política de la revolución para dar presencia al interior y al exterior de la isla, así como para dar difusión de los principios de la revolución por medio del cine.

Aunque la actividad artística de García Espinoza fue principalmente en el cine, sus reflexiones teóricas las hizo en relación al arte en general. Su objetivo era una revolución cultural, y al arte como un actividad esencialmente desinteresada del ser humano. Estas reflexiones ven encaminadas a señalar una crisis del arte contemporáneo dentro de la contradicción entre el ideal –“deber ser”- y del arte como actividad desinteresada del ser humano, es decir, al arte ejercida no solo por especialistas. Y por que esta actividad desinteresada no se puede realizar.

El placer estético que nos produce la creación artística, la funcionalidad de nuestra inteligencia y sensibilidad sin un fin en específico, puede actuar como excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero los resultados de dicha excitación no son específicos, no se puede aplicar a una función particular. De ahí que se diga que el arte es una actividad desinteresada, que no representa un “trabajo”. Ahora la imposibilidad de realizar esta actividad como algo desinteresado se da por la contradicción entre actividad artística y sociedad de clases. Esta contradicción representa la imposibilidad de la realización del arte desinteresado, el cine imperfecto se realiza dentro de estas limitaciones y encuentra la explicación a su categorización de imperfecto.

El cine imperfecto lejos de aludir a un “cine mal hecho”, alude al planteamiento de Marx sobre la imposibilidad de realizar la utopía de un arte no elitario, advirtiendo que el arte perfecto, desinteresado, el arte no de las elites sino de los hombres, se dará

con la realización de esa utopía. El arte perfecto se dará cuando se rompa con la sociedad de clases, el cine imperfecto se dentro de esta sociedad. García Espinoza reconoce tres factores que favorecen la posibilidad de que el arte se convierta en algo desinteresado: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas y la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo.

A diferencia de los demás teóricos de los distintos países latinoamericanos que buscaban los mismo objetivos a nivel general, García Espinoza no buscaba ir en contra de una industria institucionalizada, mas bien sus reflexiones estaban encaminadas a políticas culturales que permitieran la transformación desde el poder, no desde la clandestinidad. Es por eso que sus reflexiones no se limitan al cine únicamente, él reflexiona sobre el arte en general y sobre la creación de una nueva cultura. García Espinoza en su reflexión incursiona en el debate abierto por la Escuela de Frankfurt, retomado a lo largo del siglo XX por los neomarxistas y los funcionalistas estadounidenses, acerca de la división en la cultura artística: alta cultura, cultura de masas y cultura popular.

Sobre la alta cultura dice que es en definitiva un arte parasitario, una espiral de autofagocitación, en tanto se ejerce desde los especialistas para los especialistas, así plantea la superación de las concepciones y modos de producción minoritarios como practica revolucionaria. En ves de perseguir únicamente la calidad artística de la obra, para que todos tengan el gusto de unos cuantos, sin romper con el rol de consumidores-espectadores, es preciso que todos tengas la oportunidad de ser creadores de cultura artística.

Después traza una línea divisoria entre cultura de masas y cultura popular, dice al respecto:

El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido es una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular. El arte popular nada tiene que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario,

*necesita que el pueblo no tenga gusto. (...) Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas.*⁴

El arte popular para García Espinoza tiene dos premisas básica, es en esencia antidogmática y antielitista. En este sentido el arte popular en tanto creación colectiva, la línea democrática entre creadores y receptores se diluye y se convierten en roles intercambiables. Otra característica señalada es que el arte popular logra hacer de esta actividad una mas de las que conforman la vida humana, así el arte esta dentro de la vida de los hombres y estos no se realizan como artistas sino como hombres.

Pero en el proceso de estos objetivos el cine imperfecto cumple con la democratización de la actividad artística que dará pie a la creación de un arte popular, cuando las condiciones tecnológicas, sociales, políticas y económica lo permitan. Encontrando en la imperfección, en la inconclusión en el terreno artístico el constante cuestionamiento y denuncia de las estructuras de la sociedad de clases. Sin embargo reconoce que en cada lugar deben encontrarse los caminos que mas se adecuen para llegar a este fin, encontrar una poética propia, reconociendo la diversidad cultural existente no solo en América Latina sino en el mundo entero.

En cuanto a la poética del cine imperfecto se dirige a cumplir las siguientes funciones básicas:

- Encontrar un nuevo interlocutor, que se encuentra en las masas que luchan y que piensan y sienten que pueden cambiar, pese a las dificultades, esto no se trata de crear o restringir al publico, sino de atender a esas necesidades especificas.
- Este cine no busca respuestas concluyentes o la mera descripción de los problemas, este cine se plantea la necesidad de conocer los problemas tratados en las obras. Aunque abre una dificultad ya que, mostrar un proceso no es precisamente analizarlo, y analizar en el sentido tradicional implica un enjuiciamiento *a priori* de lo que se analiza. Así analizar el problema es impregnarlo de juicios y cerrar las posibilidad de análisis del interlocutor, y mostrar el proceso es someterlo a juicio sin emitir un fallo.

⁴ Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y practicas del cine de "intervención politica" en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.150

- Esto plantea la necesidad de crear obras abiertas, el cine imperfecto procura un cine de preguntas, antes que de respuestas concluyentes; y a la vez es una respuesta transformadora a una situación dada y una pregunta que abra de encontrar respuestas a lo largo de su desarrollo.
- De esta manera se busca introducir el cine en la corriente humana, como parte activa y no solo como contemplación-espectáculo.

El cine imperfecto se propone un cambio en todas las estructuras, romper con la industria dada, con las formas exhibitivas, con el papel del autor y del espectador, así como de los temas tratados y la forma de tratarlos.

Bolivia y El cine como arma de combate.

El cine como arma de combate se da en Bolivia, y gira alrededor de las reflexiones de Jorge Sanjines, y su tesis sobre la creación del cine junto al pueblo, su planeamiento es muy radical debido a la realidad social de Bolivia, *... en Bolivia la muerte y la miseria golpean los ojos y los oídos minuto a minuto, y los hombres inquietos que lanzan una pregunta reciben a gritos una respuesta.*⁵

Sanjines hace una revisión histórica de la incipiente historia del cine boliviano dividiéndola en dos vertientes: un cine hecho en contra del pueblo y otro hecho junto al pueblo, en este último es donde ubica su práctica artística y reconoce a Jorge Ruiz y a Oscar Soria como antecedentes inmediatos de este tipo de cine. Sanjines junto con los realizadores antes mencionados entre otros formas el *Grupo Ukamau* en aymará significa “así es”.

Este grupo está signado por la militancia política de sus integrantes y por la creciente participación de los destinatarios de sus obras es la producción de las mismas. Este grupo busca la creación de un nuevo cine acorde a las peculiaridades de la realidad histórica boliviana. Busca responder una cuestión en específico: *Al pueblo le interesa conocer cómo y por qué se produce la miseria; le interesa conocer quiénes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesa conocer*

⁵ Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.161

*las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesa conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo finalmente le interesa conocer las causas no los efectos.*⁶

Esto pone de manifiesto la necesidad de ofrecer al pueblo un cine que le sirva de arma para la lucha. Esto demanda atender la comunicabilidad de la obra, atender los contenidos, además de cómo de se transmiten. Sanjines en este sentido vislumbra las siguientes dificultades:

- El problema de abordar los temas por medio de la ficción, debido a la barrera de la comunicabilidad preconcebida e impuesta por el cine clásico. Debido a un serio obstáculo en la credibilidad del argumento, debido a la utilización de actores y al antecedente de la dramaturgia clásica.
- El papel de la emotividad en un cine que busca estimular la reflexión, el análisis y la acción transformadora.
- El problema de la utilización de un personaje protagónico como base de la identificación, que contradice los valores de colectividad de los pueblos indígenas.

Esto impone la necesidad de la creación de una nueva estética, así como la reformulación del lenguaje cinematográfico y la invención de nuevos códigos. Estos códigos deben corresponder a la realidad histórica boliviana, es por eso que Sanjines encuentra que la creación de estos nuevos códigos debe de nacer de la penetración, investigación e integración de la cultura popular que esta viva y dinámica.

Es por eso que el artista comprometido con el pueblo debe reconocer que el “ser nacional” es además de un sector social, un sector ético-cultural con una identidad propia. Esto entra en contradicción con la creación de la nacionalidad boliviana, que se contraponen al “ser nacional” referido por Sanjines, este “ser nacional” se descubre a si mismo a través de su cultura y su colectividad, mientras que la nacionalidad impuesta individualiza y segrega la colectividad.

⁶ Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y practicas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.162

Así el cine propuesto por el *Grupo Ukamau*, debe tomar partido con respecto a esta dicotomía, si se decide a realizar un cine al servicio del pueblo debe de encontrar en él no una realización personal, si ésta no esta planteada en términos de una realización colectiva. Sanjines va a encontrar ciertas correlaciones entre esta cosmogonía y practica cultural propia de la cultura andina y los postulados colectivistas del marxismo.

En un intento de conjugar estas dos vertientes define al cine revolucionario como: *...aquél 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 hasta la liberación.*⁷ Y debido a que la colonización de los pueblos latinoamericanos logro desarticular y aniquilar la organización política de los pueblos indios, mas no pudieron hacer desaparecer las concepciones culturales profundas de esos pueblos, Sanjines encuentra una segunda función del cine revolucionario:

*El cine revolucionaria antiimperialista debe jugar una importante labor de clarificación, rescate, exaltación y contribuir a tomar conciencia de la validez de las culturas nacionales y participar de ellas contribuyendo a su desarrollo(...) La mortífera campaña del imperialismo dirigida a aniquilarlos (física y espiritualmente) cosecha mas rápidamente frutos en aquellos países con menor resistencia cultural: me refiero a aquellos países a los que se privó radicalmente de las raíces aborígenes por el método brutal del exterminio físico de sus habitantes originales.*⁸

Las respuestas que da Sanjines a las dificultades antes señaladas son las siguientes:

- El carácter ficcional de la obras es superado mediante la recreación de hechos reales sucedidos en determinada zona. Incorporando elementos de documental en la ficción.

⁷ Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y practicas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.163

⁸ Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y practicas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.164

- Suprime casi totalmente la utilización de actores, incluyendo a los mismos protagonistas de la historia real, facilitando la comunicabilidad buscada, superando así los obstáculos de los esquemas tradicionales de ficción.
- Con respecto a la emotividad, Sanjines se apoya en Eisenstein (teórico soviético), y resuelve en utilizar el poder de la excitación afectiva que puede producir el cine para despertar una preocupación profunda, partiendo de choques emotivos, y que este se prolongue hacia un estado de reflexión, el cual no se abandone al terminar la proyección de la obra, obligando al espectador al análisis y la autocrítica.
- Respondiendo a la cosmogonía de identificación de los pueblos indígenas, Sanjines elimina de sus películas el personaje protagonista y pone en su lugar a la masa, a la colectividad como protagonista de las obras.

Argentina y el “Tercer cine”

Esta experiencia se dio a partir del *Grupo Cine de Liberación* y a las reflexiones de Octavio Getino y Fernando Solanas, y sus postulados abordan cuatro puntos esenciales: el problema de la cultura en un país dependiente, el rol de los artistas e intelectuales, los objetivos del cine y el concepto del público receptor y la nueva estética cinematográfica.

La reflexión de los autores parte del arte en general y de la cinematografía en particular y su relación con el contexto histórico cuyo rasgo principal es la dependencia. De esta manera aludan también al compromiso del quehacer artístico con lo que constituye el imperativo de la época: la liberación. De ahí parten para realizar una construcción de categorías de análisis propias, y una formulación estética de índole ético-ideológica.

Para tal formulación el *grupo cine de liberación* tomo como fuentes de inspiración autores de diversos orígenes y vertientes, como: Bertolt Brecht, Joris Ivens, Frantz Fanon, J.C. Mariátegui, Gramsci, Jean-Luc Godard y Fernando Birri (precursor argentino) entre otros.

Con respecto al problema de la cultura, los autores reconocen una división entre los colonizadores y los colonizados, la cultura dominante y la cultura nacional. La

primera representa a los dominadores, mientras que la segunda representa a los oprimidos en marcha a su liberación. La cultura nacional se entiende como cultura popular, cuya identidad contiene el germen liberador con respecto a la cultura dominante.

Sobre esta distinción se advierten las diferencias entre las culturas contrapuestas: la cultura dominante es una cultura de copia que pretende ser igual a las culturas de las metrópolis, además de tener como objetivo, negar lo nacional y ocultar la sobreexplotación haciendo de la dependencia algo común y sin posibilidad de cambio. Mientras que la cultura nacional busca una identificación nacional, además de romper con las estructuras impuestas por la cultura dominante en busca de la liberación, por eso esta cultura es de naturaleza subversiva.

Al oponer estética y política se busca la despolitización de las masas para imponer el sistema sin ninguna denuncia, ni respuesta. Sobre esta conceptualización de cultura, Getino y Solanas, distinguen una distinción importante entre cultura de masas y cultura popular. Mientras que la cultura de masas trata de hacer hombres mas informados, con la información vertida por las clases dominantes, con el objetivo de hacerlos mas “civilizados”, pero dentro de esta conceptualización, no mas cultos, puesto que la verdadera cultura es la cultura popular, íntimamente ligada a la liberación.

En el plano cinematográfico Getino y Solanas distinguen tres tipos de cine:

- El primer cine: que tiene como objetivo ser un cine-espectáculo, realizado por la industria cinematográfica imperante, el cine de Hollywood. Este cine pretende que el espectador se mantenga pasivo, para cumplir su función de reproducir el sistema, y mantener al espectador en una línea de pasividad y consumo.
- El segundo cine que es representado por las vanguardias europeas, que además de oponer resistencia a la gran industria hollywoodense, apostando por cines nacionales, que las permitieron desarrollar un nuevo lenguaje cinematográfico, también trataron de cambiar el sistema de comunicación desarrollado en el cine, este cine busca un espectador activo, es decir es un cine que invita a la reflexión y a la creación de significaciones conjuntas obra-espectador.

El tercer cine, realizado por el *grupo cine de liberación* busca la creación de una nueva estética rompiendo con las formas de creación y distribución del cine imperante, buscando nuevas opciones. Así como buscar una nueva forma de comunicación entre la obra y el espectador, haciéndolo participe ya no de la obra sino del movimiento de liberación planteado por esta práctica cinematográfica. Puesto que el quehacer cinematográfico y artístico tiene como tema principal la liberación y la política. Esta práctica está encargada de la contrainformación.

Brasil y el “Cinema Novo”.

En el cine la colonización a veces procede recurriendo a ciertos símbolos populares degradándolos en “populistas”, para disfrazar sus intenciones comerciales y su verdadero carácter opresor.⁹

Los dos textos principales escritos por Glauber Rocha, que son el *Manifiesto del Cinema Novo* y *Estética de la violencia*, ambos publicados durante la década de los sesentas, fundamentan las interrogantes del quehacer cinematográfico en el *Cinema Novo*. Estos interrogantes abordan tres temas fundamentales: La relación entre el cine y la identidad cultural nacional; la relación entre el arte cinematográfico y la institucionalidad industrial y la necesidad de una nueva estética cinematográfica.

Estas interrogantes se formulan con la intención de descolonizar el cine brasileño. Tal proceso se debe dar en tres planos: La cultura nacional, el control de las pantallas de exhibición por el nuevo cine y la creación de una nueva estética cinematográfica liberada del neocolonialismo, en términos simbólicos. De esta manera lo propuesto por Rocha, es la lucha de los cineastas desde su propio frente, para abolir las relaciones de dominación del cine imperialista sobre el cine nacional. Para este fin se necesita una gran creatividad y originalidad en el campo de la estética, que pueda responder a la originalidad de la nueva

⁹Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002. p.126

cultura popular y a la política que la acompañe, para que pueda irrumpir en la producción industrial y en la difusión masiva.

La posición del *Cinema Novo* no cree en la marginalidad ni en la practica *underground*, éste no quiere reducir de antemano el tipo y numero de espectadores. Puesto que la única forma concebida de luchas de los cineastas del *Cinema Novo* es producir, la lucha debe de ubicarse en dos frentes principales: en el de las estructuras industriales de producción-distribución-exhibición, además de en la realización del cine.

La nueva estética creada a partir de los postulados del *Cinema Novo* debe de estar enraizada en la propia identidad cultural, sin concesiones folkloristas o populistas de un lado, o vanguardistas europeizadas por el otro. A esto se refiere con la exigencia en la originalidad en la creación de la nueva estética la cual debe responder a la identidad cultural propia, de carácter nacional y popular.

A manera de conclusión:

Lo que este ensayo pretende es dar a conocer las generalidades del cine político en América Latina, así como sus principales aportes estéticos en la teoría cinematográfica. De esta manera podemos vislumbrar los efectos que esta vanguardia cinematográfica tiene en el quehacer cinematográfico actual. Además de ejemplificar como tanto lo político como lo social esta inmerso en todo el quehacer humano, el arte y la estética no están exentas de tratamiento ideológico y así como sirven para la liberación de los pueblos, también para la dominación de estos.

Bibliografía:

- * Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*. FCE, México, 1973. Prologo de Jean-Paul Sartre.
- * Glauber Rocha, *La estética del hambre*. en www.cinemanovo.com.ar/estetica_del_hambre.htm
- * Glauber Rocha, *La estética del sueño*. en www.cinemanovo.com.ar/estetica_del_sueno.htm
- * Octavio Getino, *Cine latinoamericano – Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Trillas, México, 1990.
- * Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y practicas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)*. Altamira, Buenos Aires, Argentina, 2002.
- * Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós, Barcelona, España, 2001.