

La experiencia del cine militante latinoamericano en los años 60 y 70

Isaac León Frías

Durante varias décadas el cine hecho en América Latina no se preguntó por la función social que cumplía. Se daba por hecho que el objetivo era ganar un espacio para las pocas cinematografías existentes (hablamos de México y Argentina, ciertamente) y lograr el mayor entretenimiento de un público latinoamericano que veía en sus películas representaciones que les eran próximas y que tocaban esferas de su universo familiar y social, como aquellas que se desenvolvían en las comedias y en los melodramas. Algunos realizadores pudieron intentar visiones críticas o cuestionadoras, pero las características de la industria no les permitieron ir demasiado lejos. Pero ahí están esos pocos filmes que, como *Los olvidados*, de Luis Buñuel, llegaron más lejos de lo que en su momento pudo verse.

En cualquier caso, es recién a fines de los años 50 y comienzos de los 60 cuando se gesta un movimiento de transformación que afecta, de diferentes modos, las industrias existentes y promueve expresiones en países sin pasado fílmico propio o con brotes aislados y sin mayor continuidad. Sin duda este movimiento se nutre de una conciencia política y de una conceptualización estética que si antes pudieron entorse, nunca se manifestaron como a partir de ese momento. Ocurre

que llegan al cine nuevas promociones de realizadores, guionistas, productores y actores. Ocurre, igualmente, que estas promociones aportan ideas políticas, económicas y expresivas renovadas. Y ocurre que las industrias tradicionales entran en una larga crisis, justo en el momento en que la historia viva e inmediata pone a muchos países ante disyuntivas radicales. Reforma vs. revolución es la antítesis que se confronta. La revolución cubana y la llegada de John Kennedy a la Casa Blanca van a contribuir a avivar tal enfrentamiento.

En estos años surge en Argentina la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, capitaneada por Fernando Birri, que con *Tire die* (1958) y, luego, *Los inundados* (1962), señala los derroteros de un cine de vocación social abocado al universo marginal. También en Argentina la llamada «nueva ola» (Murúa, Kuhn, Feldman) reivindica los postulados de un cine europeo marcado por la impronta del neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa entonces emergente.

En Brasil, Nelson Pereira dos Santos divide en *Rio, 40 graus* (1955) un territorio que, luego, va a recorrer conjuntamente con el vehemente grupo del *cinema novo* que integran Glauber Rocha, Carlos Diegues, Leon Hirszman y otros jóvenes que postulan «la idea en la cabeza y la cámara en la mano».

En Cuba, por su parte, se funda una escuela documental que alcanza sus expresiones más elaboradas en la obra de Santiago Alvarez. En esta escuela documental se instaura la denuncia o el apólogo, se instrumentaliza la expresión fílmica sin descuido de la producción estética, se fijan modelos para las tareas de *agit-prop*.

Es la línea establecida por el documental cubano la que va a alimentar, especialmente, al cine que se quiere más radical en los otros países de la América de habla española, aunque hayan otros troncos como los del *cinema vérité* francés o el cine directo de los neoyorquinos, tal como se puede apreciar en los documentales brasileños que produjo Thomas Farkas (*Viramundo, Subterranos do futebol, Memoria do Cangaço...*) Ese documental va a tener dos direcciones diferentes. Por un lado está la que representan los argentinos Fernando E. Solanas y Octavio Getino, quienes en *La hora de los hornos* (1968) sientan las bases de un cine que interpela al espectador y lo llama a la participación

activa, pero que hace un acabado trabajo de asociaciones visuales y sonoras, de paralelismos y oposiciones de montaje. Por otro lado está el cine pobre, el que se realiza en Uruguay, Colombia, Venezuela y fuera de la industria mexicana. Ese cine que encuentra en los cortos del uruguayo Mario Handler y el colombiano Carlos Alvarez sus principales abanderados.

La propuesta del tercer cine, sostenida por Solanas y Getino a propósito de *La hora de los hornos*, coincidió en líneas generales con el trabajo de quienes tomaron distancia frente a lo que se hacía a nivel de la industria establecida, es decir, tanto las cintas llanamente comerciales como aquellas que postulaban un punto de vista personal y de autor, como es el caso de un cineasta como Leopoldo Torre Nilsson en Argentina. El cine militante no quiere ser confundido con cualquier otro que, de algún modo, puede ser recuperado por la institucionalidad. Reniega de los valores estéticos al uso y se sustrae de las connotaciones culturales que no sean las que se atengan a las luchas de las organizaciones populares y la izquierda política.

Incluso este cine se plantea en clara oposición al que se realiza en función de los circuitos comerciales. Con frecuencia, esta oposición transfiere, como nunca antes en la historia de los cines de América Latina, la polémica que las posiciones que se quieren revolucionarias objetan a las que descalifican como reformistas. Todo ello, claro está, dentro del marco de cada país y con variantes y matices diferenciales. Pero ese cine encuentra su legitimación internacional en los Festivales de Viña del Mar realizados en 1967 y 1969 y en el que tuvo lugar en Mérida, Venezuela, en 1968. En estos encuentros se afianza, además, la noción del nuevo cine latinoamericano que agrupa en ese entonces al *cinema novo* brasileño, al cine cubano, a Sanjinés, al cine político chileno y al cine militante de otros países. El alcance del nuevo cine latinoamericano se ha ido ensanchando con el tiempo, pero este es un tema que requeriría una explicación más profusa, que no es posible delinear en los límites de este texto.

Las dos líneas del documental político tienen en común su carácter marginal. A diferencia de los documentales brasileños, no les es posible proyectarse en las salas comerciales y, en la mayor parte de los casos,

ni siquiera aspiran a ello porque apuntan a la concientización o al refuerzo ideológico no del público como una categoría amplia, sino de sectores de población muy precisos: estudiantes, obreros sindicalizados, pobladores marginales, militantes políticos, feministas, etc. Esta es una de las características más acusadas del cine militante que se hace en América Latina durante los años 60 y 70 y es una de las causas de su fragilidad y debilidad. Porque sus canales de distribución y sus espacios de exhibición se encuentran absolutamente expuestos a los avatares de la situación política de cada nación y porque en una gran medida se trata de un cine realizado en función de coyunturas muy precisas y, por tanto, de vida muy corta.

Además, y esto se reveló de forma patente en el documental que hemos llamado pobre, se planteó el serio problema de una comunicación que le pedía al espectador una complicidad previa, desatenta del acabado visual y sonoro y justificadora de los problemas de sintaxis fílmica que comportaban. Este es uno de los desafíos que ese cine no pudo superar, salvo en algunas experiencias. Más aún, las tesis que hacia 1970, y especialmente a partir de *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* (1970) esbozó el cubano Julio García Espinoza, en torno a la noción del cine «imperfecto», ideas que quedaron en el terreno del apunte nunca desarrollado con suficiente claridad, abonaron una errada comprensión del cine imperfecto entendido como el cine mal hecho, idea que nunca estuvo en la propuesta de García Espinoza.

En definitiva, no se puede negar que una parte de ese cine militante tuvo una relativa resonancia como ocurrió con *La hora de los hornos* en Argentina, pero véase que estamos ante una película que no descuidó un palmo de su elaboración fílmica, por lo que obtuvo una enorme fuerza expresiva que es posible que haya perdido parcialmente con el tiempo debido a su coyunturalismo. Pero no sucedió lo mismo con esa franja del cine político que levantó el formato del Super 8 mm. y la duración de 4 minutos, o de lo contrario, los larguísimos metrajes declarativos, de resonancia en festivales o en encuentros de cineastas, pero de muy escasa utilidad política real.

El balance, entonces, a estas alturas de la historia del cine en América Latina, arroja serias dudas sobre el valor de esas propuestas en

los países en que estuvieron relegadas a una inevitable marginalidad dentro de un radicalismo ultra que no indagó en los procesos de comunicación con los sectores sociales a los que querían dirigirse, dejando además totalmente libres las pantallas de las salas de exhibición, donde las películas de las grandes compañías extranjeras seguían monopolizando la atención de la abrumadora mayoría de los espectadores. Por eso una de las lecciones que siguieron a esos años de efervescencia fue la de luchar por ganar y ocupar espacios para el cine del propio país en las grandes salas, lo que suponía modificar el planteamiento de un cine militante y restringido.

Es cierto que, desde finales de la década del 70, en algunos países de América Central, Nicaragua y El Salvador, especialmente, ha habido un rebrote del cine político de acción inmediata, pero hay que tener en cuenta que es el caso de países en guerra y con un grado de movilización política que no tuvo la misma dimensión y características en los países sudamericanos en que la fórmula se ensayó con anterioridad y en los que hoy, como vemos en Chile, el uso del video tiende a cubrir espacios de información alternativa y popular que no encuentran canales de salida ni en el cine ni en la televisión, y cuyos efectos todavía no se han evaluado suficientemente.

Pero, en definitiva, la experiencia de los cineastas brasileños, del boliviano Jorge Sanjinés y de las cinematografías que desde hace quince años pugnan por hacer sentir su presencia en los canales de exhibición abiertos al gran público es lo que constituye el gran reto que hoy en día tienen ante sí los cineastas de América Latina.