

El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje

Ramón Gil Olivo*

Necesidad de un lenguaje

El cine es algo más que una forma de expresión cualquiera. No solamente se diferencia del lenguaje oral en el hecho de que éste tiene que ver con formas de carácter auditivo y aquél con formas de carácter visual, sino que a su vez se diferencia de otras expresiones igualmente visuales, tales como la pintura y la escultura debido a la capacidad que posee el cine para describir acciones en espacios y tiempos supuestos, organizando secuencias y cuerpos narrativos complejos. Esta capacidad es sustancial al concepto de *narratividad*, lo que de hecho vincula el cine más al campo de la literatura que al de otras artes en cuanto a que la capacidad de narrar, independientemente del medio utilizado y de los sentidos que compromete, tiene más que ver con estados mentales adquiridos por la especie a lo largo de su evolución, que con

* Centro de Estudios de la Información y la Comunicación, Universidad de Guadalajara.

poseer o no una tecnología dada, aunque, por supuesto, cada nueva tecnología influye de diversas maneras en esos estados mentales. Esta cuestión nos remite al hecho de que la tecnología antes que nada es el instrumento de esa capacidad de narrar, la cual se halla sustentada en el dominio que el usuario posee sobre el lenguaje. De tal manera, el conocimiento y puesta en práctica de una forma de expresión se fundamentan no en la tecnología que se utiliza, sino en las normas bajo las que se organizan los componentes del lenguaje, el cual a su vez es expresión de la capacidad mental de darle nombre a seres y cosas, así como de registrar el comportamiento de éstos en el mundo. Históricamente, desde el momento en que, en su pasado remoto, el hombre fue capaz de describir una acción, se inició un largo proceso de adquisición de aptitudes mentales que le permitirían cada vez con mayor agudeza diseccionar el espacio físico y relacionar los movimientos acaecidos en él. La aparición de cada nueva tecnología propiciaría una forma más avanzada de acelerar nuestras capacidades para diseccionar el espacio, describirlo y, fundamentalmente, para transmitirlo. El poseer una tecnología —tal como ocurrió 1 700 años a. de C. con el alfabeto, hace 540 con la imprenta y actualmente con el cine— ofrece a quienes la poseen, mayores posibilidades de ejercer esa capacidad de narrar y de interpretar el mundo. Con ello, también posibilita la difusión, si no es que hasta la imposición, de las ideas e intereses de quienes poseen esa tecnología, por lo menos durante el tiempo que tardan los tecnológicamente desposeídos en apropiarse de ella. Y como dichas tecnologías siempre han sido puestas en práctica por las élites cercanas al poder, entonces las ideas e interpretaciones del mundo no están en razón de otra cosa que de la defensa de los intereses de tales élites y de las estructuras sociales sobre las que se sustentan sus privilegios. Apropiarse de esas tecnologías siempre ha sido un reto a la vez que un factor sustancial para los sectores subordinados, dominados y explotados, para adquirir conciencia del mundo, de los otros y de sí mismos. Por supuesto, mientras

más compleja es la tecnología en que se sustenta un medio de expresión, mayores dificultades representa su apropiación para utilizarla como un instrumento de conocimiento y liberación. Y mientras mayor sea la distancia que separa a las élites dominantes de los sectores dominados, más insalvables serán los obstáculos que las mismas élites colocarán frente a dichos sectores en su afán de impedirles el acceso a esas tecnologías.

El cine es un ejemplo palpable de esta forma de actuar, más aún si tomamos en cuenta que este medio —y ahora la TV como su continuidad— ha rebasado todas las expectativas en cuanto a alcance e influencia social, pero también por la complejidad de su tecnología. De ahí que para las clases dominantes sea un instrumento invaluable para perpetuar su dominio y que para las clases oprimidas sea imprescindible utilizarlo como un instrumento de liberación.

Tomar conciencia de esto, fue lo que le permitió al cine latinoamericano la renunciación a una posición tradicional, aliada a los intereses de los sectores dominantes, e iniciar la búsqueda de un método y de una práctica más acordes a las condiciones técnicas de que disponemos. Porque los poseedores de la técnica jamás ofrecerán ésta a aquéllos que interpretan la vida en un sentido diferente, revolucionario.

La derecha piensa según la razón del orden y del desarrollo —afirmaba Glauber Rocha en 1971—. La tecnología es el ideal mediocre de un poder que no tiene otra ideología que el dominio del hombre por el consumo (1987: 8).

Por esta razón, la tecnología, por sus costos y complejidad, es producto y propiedad de los que ejercen el dominio sobre la sociedad, los cuales combatirán todo intento de ésta, o de alguno de sus destacamentos más conscientes, por aplicarla en su real beneficio.

Sin embargo, no basta con poseer la tecnología para llegar a utilizarla como un instrumento emancipador. Es preciso también saber utilizarla como un instrumento para transmitir a otros mediante imágenes nuestra descripción e

interpretación del mundo. El cine es un medio de comunicación, es decir, de traspaso de información de unos individuos a otros. Por ello, así como ocurre en la literatura con las palabras, también aquí es preciso conocer las normas bajo las que se organizan las imágenes para saber transmitir hacia públicos diversos ideas e historias organizadas correctamente. Así como no es suficiente poseer un lápiz, una máquina de escribir, una imprenta, o una computadora para crear y difundir un relato, un poema, una novela o un manifiesto político, tampoco es suficiente el poseer una cámara de cine o de video y su infraestructura correspondiente, para filmar, editar y hacer comprensible un discurso visual. El posesionarse de las normas en que se sustenta la organización de las imágenes es el tránsito obligado para relatar correctamente nuestra versión de lo que acontece en el mundo. La historia del cine ha sido la lucha por armar ese lenguaje, es decir, por saber contar bien las cosas mediante imágenes impresas en una cinta continua de celuloide. Lumière, Méliès, Porter y Griffith representan una primera fase de esta búsqueda, marcada más por su inventiva técnica que por su teorización. Kulechov, Pudovkin y Eisenstein representan una segunda fase, marcada por la experimentación, la práctica y la teoría. Todo esto se expresaría en los diversos tratamientos que se dieron sobre el montaje cinematográfico —a la manera de una sintaxis—, hasta que éste logró integrarse a una semántica fijada en la mente del realizador. Es por esta razón que precisamente

el montaje no dio el primer paso hacia la creación artística hasta el día en que el cineasta, librándose de la óptica tradicional y descubriendo la originalidad de la visión cinematográfica, se arriesgó a encadenar sus fragmentos de *film* en un orden independiente al del acontecimiento filmado, es decir, a dar de este acontecimiento una representación inhabitual (Debrix 1957: 111).

El cine norteamericano estandarizaría estos logros implementando un modelo dominante, haciendo olvidar la búsqueda que cada cinematografía debe realizar para ajustar

dicho lenguaje a su propia realidad. Las características principales de este modelo consisten en la superioridad tecnológica, el control de la distribución mundial de sus productos, así como la difusión de una propuesta sustentada en el lucro económico y en una imaginaria cuya esencia responde a la violencia y la depredación generalizadas. Suspendirse a este modelo y olvidarse de la realidad de que se nutre nuestra propia cultura es malformar los cimientos sobre los que ha de edificarse un lenguaje —sea verbal, cinematográfico o televisivo— que de verdad comparta intereses con los demás miembros de la sociedad.

Más aun de lo que ocurre con la lengua, en el cine no pueden expresarse ideas nativas con las imágenes correspondientes a una realidad y a una cultura distintas a la propia. Para establecer un lenguaje que se adecue a nuestra propia cultura se requiere del registro e indagación de la particular realidad. Desde esta perspectiva, cada director —al igual que cada hablante y que cada escritor— se halla inmerso en un espacio poblado por objetos y acontecimientos a los que enfrenta con su propia sensorialidad y a los cuales ésta en gran medida se debe. Es de la aprehensión de ese espacio de donde se desprende una manera peculiar de narrarlo, es decir, de diseccionarlo y describirlo. Dicha cualidad, Vertov ya la señalaba en su *Manifiesto de las variantes*:

La obra cinematográfica es el arte de organizar inevitables movimientos de objetos dentro de un espacio de acuerdo —al lado de la conducta artística del ritmo en la totalidad— con las propiedades de la materia y el ritmo interno de cada objeto. La materia —como elementales componentes de la obra de arte en movimiento— son intervalos (el paso del primer movimiento al segundo), y no únicamente el movimiento en sí. Justamente los intervalos conducen la acción a su cinematográfico desenvolvimiento,

estableciendo una relación directa entre lengua e imagen, entre narrativa cinematográfica y narrativa verbal, al afirmar que

la organización del movimiento es la organización de sus elementos —intervalos— en frases. En cada frase diferenciamos la intensificación, la culminación y el debilitamiento del movimiento (mostrado con tal o cual intensidad). La obra se construye de frases, como la frase de intervalos en movimiento (Vertov 1929: 19-20).

Esta necesidad quedó establecida con el neorrealismo italiano, el cual se planteó este principio como fundamento para establecer su propio lenguaje. No cabe duda de que el aporte del neorrealismo se centra en un retorno a lo real, en una clara intención por diseñarse su particular léxico visual, por desentrañar la lógica de los acontecimientos acaecidos en espacios geográficos y sociales concretos, armando una gramática implícita sobre la cual se consolidaría toda una corriente cinematográfica. Desde *La terra trema* (1948), de Visconti, hasta *La strada* (1953), de Fellini, pasando por *Ladrón de bicicletas* (1949), de De Sica, y *Roma, ciudad abierta* (1945), de Rossellini, se manifiesta un solo propósito: utilizar la imagen como un medio para reconocerse a sí mismos, relatando los acontecimientos que se suscitan en el mundo real. Transformar la imagen en un instrumento que permita la indagación del mundo significa saber organizarla y sistematizarla en estructuras regidas por normas. Pero al ser no solamente un instrumento de conocimiento sino también una herramienta de creación, esas normas, al igual de como ocurre en la lengua, no actúan como camisa de fuerza, sino como liberadores de nuestros sentidos y, como consecuencia, como impulsores de nuestra inventiva. Partiendo de la realidad, el realizador no se halla atado a ella, como tampoco lo está al lenguaje con que la interpreta.

La materia prima del realizador cinematográfico no son procesos que ocurren en un espacio real y en un tiempo real, sino precisamente trozos de celuloide en los cuales estos procesos quedaron fijados. Este celuloide es ordenado completamente de acuerdo a la voluntad del realizador, el montador del *film* (Reisz 1956:23).

Conciencia, realidad y método

No cabe duda de que el neorrealismo italiano ofreció un modelo invaluable para otras cinematografías, entre ellas las latinoamericanas. No se trataba de apropiarse de él, sino de reconocer en él sus métodos y formas de intervenir la realidad. Despojándose de la compleja tecnología impuesta por el cine norteamericano, éste era un modelo que permitía moverse con mayor soltura en las dimensiones físicas del espacio, permitiendo diseccionar los movimientos acaecidos en él, con base en nuestra propia sensorialidad y no de una sensorialidad prestada. El Nuevo Cine Latinoamericano, al nutrirse de este modelo, demostró la viabilidad de una nueva forma de hacer cine, así como la posibilidad de escapar a un cine industrial alejado de los intereses sociales.

Es claro —afirmaba Pereira Dos Santos—. Sin el neorrealismo no habiéramos comenzado, y creo que ningún país con economía de cine débil podría —sin este precedente— haberse realizado en relación al cine. Porque la gran lección del neorrealismo fue la de producir *films* sin tener que contar con todo el aparato material, económico, de la gran industria que dominaba en la época, especialmente la americana. Nosotros en Brasil procuramos aprender inmediatamente esta enseñanza: o sea, hacer cine sin estudio con “una cámara en la mano y una buena idea en la cabeza”, volcados sobre nuestra realidad, encontrando en ella nuestros temas más importantes, que si nos motivaban como hombres, también nos debían motivar como creadores cinematográficos (1979: 148).

Esto conduciría a una aproximación más estrecha con la realidad y, por lo mismo, sería el reencuentro con un nuevo léxico, con una nueva sintaxis y una nueva temporalidad. Todo esto llevaría a dos enseñanzas fundamentales que marcarían profundamente al Nuevo Cine Latinoamericano:

- La fuerza del cine está en las imágenes, no en la técnica, pero es preciso apropiarse de ésta, simpli-

ficándola, no buscando alcanzar la perfección formal del modelo dominante, pero sí creando nuestra propia estética, nuestro propio cuadro de valores en cuanto a lo que es correcto o incorrecto, adecuado o inadecuado.

La realidad es la fuente básica de las imágenes y de su gramática interna. Es preciso hacerla explícita, diseñando un léxico visual que tenga como fuente nuestra realidad y desentrañando la lógica de los acontecimientos acaecidos en los espacios que habitamos a fin de establecer la sintaxis orgánica de este lenguaje.

El tomar conciencia de esta doble necesidad, era un paso previo imprescindible no sólo para incidir en los temas de interés colectivo, sino también para armarnos de un instrumento liberador: de una teoría que permitiera a los creadores descubrir para sí y para los otros nuestro propio mundo. Es por ello que Fernando Solanas se oponía a

la pretensión de organizar en Latinoamérica un cine que continúe imitando el modelo ideal, la belleza de las obras perfectas, de las obras acabadas, utilizando siempre un lenguaje y una temática importadas de aquellos países cuyo desarrollo cultural e industrial no se equiparan en lo más mínimo con el miserable subdesarrollo de nuestras culturas y de nuestras industrias.

Esta misma actitud manifestaba Julio García Espinosa:

El cine comercial hace descansar su interés en índices como son los altos costos o la grandilocuencia, los 'grandes' actores, los grandes movimientos de extras. Nosotros no podemos disponer de semejantes recursos. Por razones ideológicas y por razones de la realidad más evidente. Lo cual demuestra que nunca es más convincente la ideología

que cuando está enraizada en las realidades concretas (1982: 45).¹

En una realidad caracterizada por su complejidad geográfica, étnica y cultural, el cine latinoamericano desplegó importantes esfuerzos por concretizar y llevar a la práctica un modelo propio que permitiera intervenir sobre esa realidad como instrumento de análisis y de concientización. Pero la realidad latinoamericana se revelaba más compleja por el hecho de que sobre sus estructuras económicas y sociales heredadas por una primera colonización, se sobreimponían nuevas estructuras de dominio, igualmente férreas, pero aún más complejas, tanto por las tecnologías comprometidas en su aplicación, como por los sectores sociales atraídos a la esfera de su dominio.

América Latina permanece colonia —como afirmaba Glauber Rocha— y lo que diferencia el colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más perfecta del colonizador; y además de los colonizadores, las formas sutiles de aquellos que también, sobre nosotros, arman futuros golpes (1987: 8).

De ahí que no solamente fuera necesario plantearse el desarrollo de un nuevo cine, sino que éste debería de oponerse al modelo impuesto por la metrópoli imperial y actuar a su vez como un instrumento de liberación. Con esta evolución se adquirió la conciencia de que para hacer del cine un instrumento de liberación, era preciso abandonar y combatir el modelo dominante que situaba por delante la técnica, es decir la forma, más que el lenguaje del cual ésta es instrumento.

1. Si bien las tesis de este realizador cubano a propósito de un *cine imperfecto* despertaron polémica y confusión tanto en la práctica como en la teoría cinematográfica generada en nuestros países, gran parte de sus ideas corresponden a las inquietudes de realizadores de este periodo.

El Nuevo Cine

Los años que van de 1955, con *Río, 40 grados*, de Nelson Pereira Dos Santos, hasta 1973, con *La tierra prometida*, de Miguel Littin, demarcaron un periodo que podemos considerar como fundamental dentro de la búsqueda por desarrollar un lenguaje cinematográfico que respondiera a las características socioculturales de nuestros países. Este esfuerzo, devenido en movimiento, no surgió como resultado de circunstancias fortuitas o como una intención aislada. Por el contrario, formó parte de un vasto conglomerado de procesos sociales y políticos cuyo eje común sería la lucha contra el imperialismo norteamericano y sus representantes criollos. Fue el producto de un largo proceso de adquisición de conciencia, insertado en las adversidades históricas, económicas y sociales de cada uno de los países latinoamericanos. Pero también lo fue de la necesidad de construir un lenguaje que permitiera interpretar la realidad bajo conceptos radicalmente opuestos a los utilizados por las clases en el poder, las cuales habían hecho del cine un instrumento más de dominio y neocolonización. De ahí que al surgir el Nuevo Cine Latinoamericano se colocaran frente a frente dos formas de hacer cine, pero también dos modos de pensamiento radicalmente opuestos, y que se viera bloqueado por el ascenso al poder de fuerzas de ultraderecha a lo largo y ancho del continente. Coincidió a su vez con el desarrollo de fuerzas sociales que buscaban cambios sustanciales en las estructuras económicas y sociales de América Latina. Sin embargo, ante este surgimiento de fuerzas democráticas, el imperialismo norteamericano se aprestó de inmediato a defender a las estructuras de poder que tradicionalmente le habían sido útiles. Esta respuesta llevaría a la represión masiva de las organizaciones sociales progresistas, de todas sus manifestaciones culturales, así como al reforzamiento de formas de expresión completamente dóciles al imperialismo.

Con todo, de esta búsqueda se originaron propuestas que pusieron de manifiesto no únicamente la viabilidad de

un lenguaje propio sino también la potencialidad del mismo en el tratamiento de la inmensa variedad de temas que planteaba el mundo latinoamericano. Por un lado, el *Cinema Novo* brasileño por sí mismo se planteaba propuestas 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 *Macunaima* (1969), de Joaquín 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, como en *Yawar Malku* (1969) y en *El coraje del pueblo* (1971). Fernando Solanas y Octavio Getino representarían en Argentina con *La hora de los hornos* (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. Esta búsqueda 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 Alvarez, hasta un cine de ficción insertado en la realidad histórica de la isla antillana, como es el caso de Humberto Solás con *Lucía* (1967) y Tomás Gutiérrez Alea con *Memorias del subdesarrollo* (1968). Pero, sobre todo, la Revolución cubana no únicamente representaba los anhelos de liberación económica y social de los pueblos latinoamericanos, sino también era expresión de la necesidad perentoria —biológica y psicológica— de romper la camisa de fuerza que impedía su emancipación sensorial y mental.

Cine y realidad

No cabe duda de que la tendencia general de este nuevo cine era la de reencontrarse con la realidad latinoamericana. Esta realidad no era únicamente la geográfica, sino también —y

fundamentalmente— la social, la histórica y política, pasando necesariamente por la realidad étnica y religiosa. Estas características, al ser peculiares, exclusivas a nuestra realidad, necesariamente exigían de una forma peculiar de expresarlas, de una lógica diferente, opuesta a la lógica del cine tradicional, representante de la mentalidad de la clase dominante y expresión de modelos cinematográficos traídos del exterior. “El cine de nuestros países —como afirmaba Solanas—, creado para justificar y hacer aceptar la dependencia, no puede ser otra cosa que un cine dependiente, subdesarrollado”(1969). O como lo había dicho ya, más concluyente, Fernando Birri: “El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”(1960). Por ello, el nuevo cine era un esfuerzo intelectual, pero también lo era de carácter sensorial. Es decir, esta nueva forma de procesar intelectualmente la realidad exigía de una nueva forma de vincularse intelectual, sensorial y físicamente con ella.

Sensorialmente, puesto que los sentidos —y entre ellos la vista en primer lugar— deberían de participar bajo nuevas exigencias, tomando en cuenta que la realidad misma había sido siempre escamoteada y pervertida por los modelos de comunicación que desde mucho tiempo atrás nos habían sido impuestos, incluyendo un alfabeto y formas de reproducción mecánica que nunca tomaron en consideración nuestras formas peculiares de cifrar y descifrar el mundo. Y físicamente, porque para sentir, es decir, para redescubrir sensorialmente el mundo —y sobre todo para sentirlo visualmente— surgía la exigencia del desplazamiento corporal, de la búsqueda constante; esto era en sí reconquistar nuestro mundo luego de siglos de colonización física, espiritual y sensorial. Esto exigía de cambios sustanciales en la dinámica motora del cuerpo, de un esfuerzo físico y mental que permitiera romper los esquemas tradicionales que nos mantenían sometidos —como cadenas invisibles— a la inmovilidad física y al conformismo intelectual.

Todo esto se hallaba encauzado hacia la construcción de un lenguaje que fuera expresión de esa nueva conciencia y

que nos permitiera, por lo mismo, penetrar en la complejidad de nuestra realidad, pero también que fuera el medio apropiado para comunicarla e intentar transformarla. Sin esa conciencia de retorno a lo real tampoco se podían dar las bases para la evolución de un nuevo tipo de lenguaje cinematográfico, ya que correspondía a una nueva manera de establecer vínculos mentales y sensoriales con el mundo. Esta necesidad de volcarse sensorialmente hacia la realidad fue lo que alimentó al nuevo cine y lo que le dio una fuerza inusitada. Es por esa razón que ya 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 —diría posteriormente Pereira Dos Santos— 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 (*op. cit.*: 147-148).

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 grados* una especie de trabajo práctico de expresión de lo que defendíamos (*Ibid.*: 148).

El mismo Pereira Dos Santos reafirmaría esta posición en sus trabajos posteriores, como ocurriría en *Río, zona norte*, segunda parte de una trilogía que quedaría inconclusa, y en *Vidas secas*, el mejor filme brasileño contemporáneo, como el mismo Glauber Rocha lo manifestaba. Si los dos primeros indagaban la realidad urbana bajo una nueva perspectiva, en *Vidas secas* se 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. Lo real 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 (1986: 119-120).

En este sentido, Glauber Rocha, uno de los más importantes realizadores del *Cinema Novo*, afirmaba que éste 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 (Rocha 1987: 163).

En esta realidad lo que impera es la miseria y el hambre, las masas desposeídas e indefensas. Es por ello que sobre esta realidad tiene que generarse una estética diametralmente distinta a la impuesta por las clases dominantes. 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, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras (*op. cit.*: 8).

Esta estética del hambre y de la fealdad se oponía rotunda y militantemente a la estética implementada por la burguesía, la cual se expresaba en

films de gente rica, en casas bonitas, en 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 (*Ibid.*: 3).

Otro de los problemas más acuciantes de esa realidad es el de la alienación de las masas, su pérdida de identidad y de conciencia social. Y esa es la preocupación de los primeros filmes de Glauber Rocha. En *Barravento* (1964) 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 (*Ibid.*: 13).

Dios en la tierra del sol (1964) es la crítica del misticismo como evasión ante las operaciones del latifundio. En *Tierra en trance* (1967) es la alienación de las élites políticas latinoamericanas. Según Glauber Rocha, el desconocimiento de la realidad por parte de esas élites y una pseudomística que lleva a la mistificación de éstas, “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” (Frías 1979: 167). Sin embargo, para llevar a cabo una transformación en la conciencia de las masas a través de la imagen era preciso implementar los mecanismos que se adecuaban 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 filmes europeos o americanos, sino usando la influencia extranjera sólo cuando es necesario en el plano de la técnica” (*Ibid.*: 163).

Cine, denuncia y documento

Sin embargo, este nuevo lenguaje no tenía el propósito de mostrar las cosas que siempre se habían mostrado utilizando como vehículo esos modelos extranjeros, sino el de pensar y filmar acerca de lo que hay de “grotesco, horroroso y podrido en América Latina”, tal y como lo hace Glauber Rocha en *Tierra en trance*, porque “nuestro subdesarrollo, además de las fiebres ideológicas, lo es de civilización, provocado por una opresión económica enorme” (*Ibid.*: 176). Este nuevo lenguaje —como instrumento indagador— no solamente descubre la realidad con todas sus injusticias y crímenes, sino que denuncia el papel alienante y coloni-

zador del seudolenguaje 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 justicia imperante en el país. No asumen una actitud resignada, sino que más bien dan la señal de alarma para movilizar las fuerzas liberadoras” (Schumann 1987: 36).

En Argentina se presentaría en la década de los cincuenta un proceso de toma de conciencia cuya puesta en práctica mejor documentada se plasmaría en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe y en varios de sus productos, como *Tire Die* (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” (*Ibid.*: 24), y *Los inundados* (1961), del mismo director, en donde mezcla un estilo neorrealista con elementos picarescos, haciendo más factible la confrontación del espectador con la miseria masiva y aumentando la eficacia de la denuncia. Paralelamente con 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 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 representaría 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 querriamos 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 cumple 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... (Birri 1960: 16).

De esta toma de conciencia se pasaría a una fase mucho más plena con el movimiento conocido como *Cine Liberación*, integrado alrededor de 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 podría 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 (Frias *op. cit.*: 47).

Estos conceptos están cabalmente llevados a la práctica en *La hora de los hornos*. Es el lenguaje cinematográfico reinventado. De hecho, es volver a los orígenes, partir de bases reales, afrontar lo desconocido, pasar por sobre todas las hipótesis y teorías estéticas e ideológicas.

Nuestro *film* —declaraba Fernando Solanas— está concebido como cine-acto o cine-acción, más que de espectación. Es un cine que sale a negar al público la categoría de

espectáculo. Hasta 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 (*Ibid.*: 45-46).

Sin embargo, ninguna de estas ideas ni búsquedas pueden llevar al conocimiento profundo y auténtico de esa realidad si no hay un esfuerzo por construir un nuevo cuerpo metodológico sustentado en teorías que surjan de esta nueva conciencia. El comienzo es redescubrir la realidad mediante la imagen pues ello nos llevará a darles un nuevo nombre a las cosas, puesto que “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 los fines que determina nuestra liberación definitiva” (*Ibid.*: 46). Es preciso, pues, crear no sólo un lenguaje, sino otros lenguajes propios: “Es este cine, por conciencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad” (Getino 1969).

Estas concepciones de lo que es el cine serían retomadas en Bolivia por el grupo *Ukamau*, integrado por Jorge Sanjinés, Oscar 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” (Sanjinés 1979: 80). Para lograr que esa denuncia sea comprendida a través de la imagen por el público

adecuado es preciso que se halle expresada también con el lenguaje adecuado, pero es sólo descendiendo a ese mundo vivencial como se puede adquirir ese tipo de lenguaje. Por esta razón 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” (1979b: 32).

Estas ideas alcanzarían su máxima plenitud en *El coraje del pueblo*, pues es en este filme en donde la estructura narrativa y dramática son el resultado de la puesta en práctica de un lenguaje situado en el nivel de comprensión del espectador al que está dirigido, el boliviano, pero que lo trasciende y adquiere universalidad: es comprensible para cualquier otro espectador no boliviano, independientemente del ámbito geográfico y social en el que se ubique.

Es así como el hecho de tomar la realidad misma como base de sustentación en la búsqueda de un lenguaje que respondiera a las peculiaridades de los países latinoamericanos tendría enorme trascendencia en la evolución del quehacer y, por lo mismo, del pensamiento cinematográfico. Si esta evolución se vio frenada por las clases dominantes y sus promotores foráneos, ello solamente evidencia la validez de esa búsqueda y la necesidad de retomarla a fin de construir un modelo teórico que permita una práctica cinematográfica renovadora y emancipadora. Varias de las tesis que necesariamente se desprendían de la toma de posición por parte de los realizadores de ese periodo y que es preciso retomar y enriquecer, eran las siguientes:

- 1) el cine es un instrumento de conocimiento y como tal debe de armar su propio lenguaje,
- 2) la construcción de ese lenguaje debe de partir de los datos proporcionados por la realidad,
- 3) el cine, como lenguaje y como herramienta para acceder al conocimiento, es a la vez un medio de comunicación así como un instrumento de transformación, y

- 4) toda creación artística, y en este caso la cinematográfica, es más fructífera mientras más conciencia se tenga de la realidad en la que se inserta.

BIBLIOGRAFÍA

- AVELLAR, José Carlos y otros (1986) "Brasil, conversación indisciplinada", en *Memorias del Séptimo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, Cuadernos de Cine, México: UNAM.
- BIRRI, Fernando (1960) *Tire Die*. Argentina: Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Ed. Documentos.
- DEBRIX, Jean (1957) *Les fondements de l'art cinématographique*, Paris: Cerf.
- FRÍAS, Isaac León (1979) *Los años de la conmoción (1967-1973). Entrevistas con realizadores sudamericanos*. México: UNAM, Cuadernos de Cine, núm. 28.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1982) *Una imagen recorre el mundo*. México: Filmoteca UNAM.
- GETINO, Octavio (1969) "La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*", *Revista Cine Cubano*. La Habana: núm. 56/57, marzo.
- (1981) *A diez años de "hacia un tercer cine"*. México: Filmoteca UNAM.
- (comp.) (1988) *Cine latinoamericano. economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Buenos Aires: LEGASA.
- (1990) *Cine y dependencia. El cine en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- GUMUNCIO DAGRON, Alfonso (1984) *Cine, censura y exilio en América Latina*. México: CIMCA.
- PEREIRA DOS SANTOS, Nelson (1979) "Entrevista con..." en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción. Entrevista con realizadores sudamericanos*. México: UNAM.
- REISZ, Karel (1956) *Montaz filmowy*. Varsovia: Polska Akademia Nauk.

- ROCHA, Glauber (1987) "La estética del sueño", *Retrospectiva*. São Paulo: Ministerio da Cultura/Embrafilme.
- SANJINÉS, Jorge (1979a) "Entrevista" en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción (1967-1973). Entrevistas con realizadores sudamericanos*. México: UNAM, Cuadernos de Cine, núm. 28.
- (1979b) *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- SCHUMANN, Peter B. (1987) *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: LEGASA.
- SOLANAS, Fernando "Entretien avec...", *Cahiers du cinema*, núm. 210. París.
- (1969) "Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", *Tricontinental*. La Habana: OSPAL, núm. 13, octubre.
- VERTOV, Dziga (1976) *Cloviek z kamera (1929)* (El hombre de la cámara). Varsovia: Polska Akademia Nauk.