

**Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Cine**

**CONTEXTUALIZACION DE LA REVISTA
"CINE AL DIA"
(1967-1983)
Y SUS PLANTEAMIENTOS EN TORNO
AL CINE VENEZOLANO Y LATINOAMERICANO**

**María Gabriela Colmenares E.
Caracas, Enero 1993**

| | |
|---|------------|
| 1. Introducción | 1 |
| Parte I. Panorama Histórico-Conceptual | |
| 2. América Latina años 60, 70 y 80 | 4 |
| 2.1. Evolución política | 5 |
| 2.1.1. Antecedentes de las luchas de liberación. | |
| La Revolución Cubana como detonante. | 5 |
| 2.1.2. Período de efervescencia política | 6 |
| 2.1.3. Período de reflujo | 15 |
| 2.1.4. Culminación del proceso de despolitización | 22 |
| 2.2. Panorama cultural | 28 |
| 2.2.1. El desarrollo de las ciencias sociales | 28 |
| 2.2.2. El "boom" literario | 35 |
| 2.2.3. El discurso en torno a los medios de comunicación | 38 |
| 2.3. Panorama cinematográfico | 45 |
| 2.3.1. Antecedentes: el cine industrial en Argentina, México y Brasil | 45 |
| 2.3.2. Principales movimientos, autores y obras | 48 |
| 2.3.3. El problema de la distribución y exhibición. Políticas. Necesidad de una legislación cinematográfica. | 69 |
| 2.3.4. Años 70 y 80: El reflujo y la decadencia | 73 |
| 3. Venezuela años 60,70 y 80 | 76 |
| 3.1. Evolución política | 76 |
| 3.1.1. De la caída de Pérez Jiménez a la insurrección armada | 76 |
| 3.1.2. De la pacificación al "boom" petrolero | 82 |
| 3.1.3. La bonanza petrolera y la despolitización | 84 |
| 3.1.4. El problema de la deuda externa | 86 |
| 3.2. Panorama cultural | 90 |
| 3.2.1. Políticas culturales del Estado venezolano | 90 |
| 3.2.2. Los medios de comunicación. | 95 |
| 3.2.3. Principales hechos y movimientos culturales | 102 |
| 3.3. Panorama cinematográfico | 112 |
| 3.3.1. Producción | 112 |
| 3.3.2. Espectáculo | 118 |
| 3.3.3. Políticas | 124 |
| 3.3.4. Reflexión | 131 |

Parte II. Cine al Día

| | |
|--|------------|
| 4. Antecedentes de Cine al Día | 135 |
| 5. Programa de la revista: el "manifiesto" | 138 |
| 5.1. Análisis de sus principios | 140 |
| 5.2. Inserción de los mismos dentro de la reflexión cinematográfica en Venezuela | 151 |
| 6. Colaboradores | 151 |
| 6.1. Miembros fundadores | 152 |
| 6.2. Variaciones en el equipo redactor | 153 |
| 6.3. Algunos aspectos de la dinámica de trabajo en la revista | 155 |
| 7. Características generales del trabajo de la revista sobre el cine venezolano y latinoamericano | 159 |

Parte III. Principales proposiciones de Cine al Día sobre el cine latinoamericano y venezolano

| | |
|---|-----|
| 8. Cine latinoamericano, Tercer Cine _____ | 160 |
| 8.1. El Tercer Cine _____ | 161 |
| 8.1.1. El cine como arma político-ideológica _____ | 165 |
| 8.1.2. Efectividad / eficacia _____ | 189 |
| 8.1.3. La expresión cinematográfica _____ | 203 |
| 8.1.3.1 Aspectos de la elaboración. Contenido y forma _____ | 205 |
| 8.1.3.2 Una estética realista _____ | 220 |
| 8.1.3.3 Ficción y documental _____ | 232 |
| 8.1.4. El público del Tercer Cine. Canales de difusión _____ | 239 |
| 8.1.4.1. El problema del público _____ | 240 |
| 8.1.4.2. El problema de la distribución y la exhibición _____ | 255 |
| 8.1.5. Teorización y praxis de los cineastas _____ | 270 |
| 9. Por un cine venezolano _____ | 282 |
| 9.1. Incorporación del cine a la cultura nacional _____ | 285 |
| 9.2. Lucha por la Ley de Cine _____ | 299 |
| 9.2.1. Proyectos de Ley y actuación de los gremios _____ | 303 |
| 9.2.2. Políticas del Estado _____ | 326 |
| 9.2.3. El principal obstáculo: el sector distribución-exhibición _____ | 359 |
| 9.3. La evolución del cine venezolano vista por Cine al Día _____ | 387 |
| 9.3.1. 1967-1973: cortometraje independiente, escasez de largometraje _____ | 389 |
| 9.3.2. 1974-1978: la ilusión del industrialismo _____ | 424 |
| 9.3.3. 1979-1983 _____ | 451 |
| 10. El cierre: visión del cine y la cultura venezolanos en el No. 25 _____ | 460 |
| 11. Conclusiones _____ | 498 |
| 12. Bibliografía _____ | 501 |
| Anexos | |
| Anexo 1: Entrevistas | |
| Anexo 2: Material del archivo de Cine al Día | |

1. Introducción

De los campos en que podemos segmentar la actividad cinematográfica venezolana para su investigación, sin duda el campo de los textos de mediación, es decir, "... el conjunto de mensajes publicitarios, informativos, divulgativos, críticos y teóricos, referidos a la materia cinematográfica;..." (Marrosu, ININCO 1985, p. 16), concebido como la "... ideologización de la respuesta social al fenómeno cinematográfico" (ibid. p. 53) y, dentro de él, la crítica cinematográfica, se encuentran entre los menos tratados por la bibliografía existente sobre nuestro cine. Aquí mismo en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, apenas existe una tesis de grado sobre la crítica cinematográfica en Venezuela, realizada por Martha Peinado y titulada *Crítica y críticos del cine venezolano* (1983, tutor: José Miguel Acosta). Fuera del ámbito ucevista hemos encontrado otra titulada *La crítica cinematográfica en Venezuela*, de Sylvia Tarff (UCAB, 1974).

Por su parte, la exploración de Ambretta Marrosu en la historiografía del cine venezolano arroja los siguientes resultados: no existe un discurso articulado sobre la crítica cinematográfica venezolana, aparte de algunas referencias a revistas de distintas épocas y distintas tónicas, "... lo que aparece de los textos de mediación en las obras exploradas se limita al carácter de apoyo documental de otro discurso, (...). Cuando, en cambio, el objeto del interés son las publicaciones mismas, nuestros autores –para el caso Roffé (...), Izaguirre y Labrador– sólo nos consignan una enumeración." (Marrosu, ININCO 1985, p. 55). De manera que el campo de los textos de mediación en el país y, específicamente dentro de él, la crítica cinematográfica, es todo un terreno por descubrir. Esta escasez de investigaciones en torno al tema de la crítica hace que tengamos una imagen muy preliminar, por no decir incompleta, de la evolución y los aportes de nuestra crítica cinematográfica a la comprensión del fenómeno cinematográfico en Venezuela.

Esta investigación se presenta, entonces, como un intento por arrojar alguna luz sobre la actividad de la crítica cinematográfica venezolana, desde una perspectiva histórica. Y hemos escogido a *Cine al Día* como objeto de nuestro trabajo por varias razones. La primera de ellas, y la de mayor peso en nuestra decisión, radica en su importancia dentro del proceso de la crítica cinematográfica en el país. El momento histórico en que ocurre su aparición, los años 60, período de vital importancia para Latinoamérica y Venezuela en más de un aspecto, confiere a *Cine al Día* una profunda vinculación con procesos que van más allá del cine para alcanzar el campo de la militancia política y cultural y que representan el paso a la modernidad de nuestra crítica cinematográfica. La segunda razón se conecta con dos hechos que intuimos al iniciar este trabajo y que se vieron confirmados en el transcurso de la investigación: existe un silencio velado, tácito, en torno a *Cine al Día*, en el medio cultural venezolano y, por otra parte, ese silencio va indisolublemente ligado a la configuración de mitos en torno a la revista. Todo esto a pesar de que, o precisamente por esto mismo, la mayor parte de la intelectualidad venezolana participó del proyecto político y cultural conectado con la insurgencia armada durante la década del 60. Ambos hechos tienen algo que ver con la renuencia del equipo redactor a promocionarse dentro del ambiente cultural y cinematográfico, y con su voluntad de independencia con respecto a cualquier mecanismo de poder, y por esto mismo son consecuencia del compadrazgo reinante en el medio cultural venezolano, donde las actitudes críticas no tienen cabida. Y, finalmente, la tercera razón está vinculada al papel desempeñado por la revista y por sus miembros, en conjunto y ~~separadamente~~, en la movilización gremial que condujo a los Proyectos de Ley de Cine, en cuyas sucesivas redacciones tuvieron un destacado papel. Esto en razón de la particular importancia que tuvo esta movilización dentro del panorama del cine venezolano en general.

Sobre la base de estas motivaciones, nuestra investigación se propone fundamentalmente establecer un marco de referencia que permita conectar los procesos vividos en Latinoamérica y Venezuela en los campos político, cultural y cinematográfico, con los principales planteamientos de Cine al Día sobre el cine venezolano y latinoamericano, que fueron los principales objetivos de la militancia y la reflexión llevadas a cabo por la revista. No podemos ir más allá de este objetivo porque llevamos a cabo una labor preliminar y partimos desde cero, ya que no existen otros trabajos sobre Cine al Día.

Para tales fines, hemos planteado una hipótesis que, de verse confirmada por el desarrollo de la investigación, permitiría esclarecer en muchos puntos el proceso seguido por la revista del primero al último número. Nuestra hipótesis es la siguiente:

El proyecto político de la insurrección armada durante los 60 impregnó fuertemente los campos cultural y cinematográfico y, en consecuencia, tuvo gran peso en las circunstancias y las ideas que motivaron la creación de Cine al Día. La revista participó plenamente de las ideas vigentes en estos tres campos para el momento de su creación, hecho determinante en su actitud con respecto al cine venezolano y latinoamericano. Sin embargo, al iniciarse el periodo de reflujo político, también verificado en los otros dos campos, las proposiciones de la revista no se conectan con la progresiva despolitización ni con el retroceso experimentado por estos sino que, por el contrario, se mantienen en posiciones fuertemente críticas y politizadas. De esta manera, se produce una ruptura entre la revista y su objeto de estudio y de acción, hecho mucho más evidente con respecto a la actividad cinematográfica venezolana. Esta ruptura conduce, lógicamente, a un aislamiento y, finalmente, a la desaparición de Cine al Día tal como fue propuesta desde sus inicios, luego del No. 25¹.

¹ Posteriormente, los cuatro sobrevivientes del equipo redactor, Ambretta Marrosu, Alfredo Roffé, Oswaldo Capriles y Fernando Rodríguez, junto con algunos jóvenes críticos, inician la publicación de

Nuestra investigación ha tomado en cuenta fuentes hemerográficas, bibliográficas y documentales, estas últimas integradas por entrevistas a algunos miembros del equipo redactor y cineastas activos para el momento en que comienza a trabajar la revista, además de algunos materiales del archivo de Cine al Día, los cuales nos fueron proporcionados por Alfredo Roffé y Ambretta Marrosu. Hemos encontrado algunas dificultades en la elaboración del Panorama Histórico-Conceptual (Parte I), debido a la amplitud de los campos a considerar y a la extensión del periodo histórico tomado en cuenta. Pero las mayores dificultades tienen que ver con las fuentes documentales, ya que, además de enfrentar la inaccesibilidad de algunos miembros de la Redacción de la revista (Miguel San Andrés, Alberto Valero, Luis Armando Roche y Rodolfo Izaguirre no se encontraban en el país), en muchos casos la información dada por los entrevistados era incompleta o imprecisa debido a las lagunas que crea en la memoria el tiempo transcurrido desde su vinculación a Cine al Día.

A pesar de esto, las entrevistas han aportado información pertinente y necesaria y, en muchos casos, han sido utilizadas como apoyo a nuestro discurso, lo mismo que el material proveniente de los archivos de la revista, convirtiéndose en elementos de primer orden en la investigación.

PARTE I. Panorama Histórico-Conceptual

2. América Latina años 60, 70 y 80

En los 60 se gestó una actividad netamente política, de insurgencia, de cuestionamiento, con aspiraciones a una independencia real de América Latina en todos los campos, que, luego del fracaso de la lucha armada a fines de esta década y principios de los 70, fue declinando. Este

Cine-Oja como un medio de resistencia, en un formato más reducido. Pero esto ya es otra historia.

repliegue, reflujo o como queramos llamarlo es verificable en los tres campos tomados en cuenta para esta tesis, y se caracteriza por un paulatino abandono de la actividad política y cultural insurgente y cuestionadora, la búsqueda de un contacto con la masa exclusivamente a través de los medios de comunicación, y culmina en la despolitización de los campos estudiados. Esta situación empeora en los 80 con la llamada crisis de la deuda externa, que mina definitivamente las economías de los países latinoamericanos y produce cambios políticos y culturales cuyas nefastas consecuencias vivimos hoy más que nunca. En esta década no sólo la despolitización es total; el campo cultural y el cinematográfico sufren una notable decadencia y evidencian un enorme servilismo hacia las determinaciones del poder imperialista. Todo cuestionamiento ha desaparecido. Toda crítica también.

2.1. Evolución política

2.1.1. Antecedentes de las luchas de liberación. La Revolución Cubana como detonante

Los países latinoamericanos, luego de independizarse de la dominación colonial española o portuguesa, entraron rápidamente en la órbita económica de otras potencias que, aprovechando las estructuras coloniales remanentes, pasaron a ser la nueva metrópoli. A principios de este siglo los Estados Unidos se convirtieron en la potencia dominante sobre Latinoamérica, interviniendo en todos los aspectos de la dinámica del subcontinente. A medida que la influencia estadounidense fue evolucionando, en complicidad con las clases dominantes de cada país, la política del imperialismo encontró muchas veces resistencia y hasta oposición por parte de la población afectada; movimientos obreros o nacionalistas actuaron a través de huelgas, movimientos armados o proyectos políticos. Pero siempre de manera esporádica y con pocas repercusiones fuera de los respectivos ámbitos nacionales o regionales.

A partir de los años 50 comienza a vislumbrarse un cambio en esta última situación. Poco a poco se hace palpable una cierta sintonía entre los movimientos políticos nacionalistas y antiimperialistas en varios países del subcontinente. En Centroamérica se registró un resurgir de las luchas emprendidas décadas antes por hombres como Augusto César Sandino. En Bolivia tomó el poder un movimiento reformista-nacionalista que realizó ciertos cambios. Pero la más importante manifestación de este proceso se dio en las guerrillas comandadas por Fidel Castro para derrocar al gobierno de Fulgencio Batista en Cuba, por el logro de sus objetivos y por la orientación socialista que tomó la Revolución Cubana. Este triunfo indudablemente sirvió de catalizador para los movimientos políticos de tendencia revolucionaria que venían actuando un tanto aisladamente en el subcontinente y estimuló su paso a formas armadas de lucha, así como para una serie de manifestaciones culturales entre las cuales el cine fue una de las más representativas.

La insurrección armada de la izquierda dominó el panorama político latinoamericano durante toda la década de los sesenta; con las particularidades que pueda presentar cada país y, con muy pocas excepciones, cobró un carácter marginal a finales de los 60 hasta extinguirse totalmente ya llegando a mediados de la década siguiente.

2.1.2. Período de efervescencia política

Es difícil definir los límites de este período; por convención los ubicaremos entre el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 (y la definición de su carácter socialista a partir de 1961) y el Golpe Militar que derrocó a Salvador Allende en Chile, en 1973. Pero no solamente los movimientos guerrilleros fueron los protagonistas de este período. Se dieron también importantes protestas populares y estudiantiles (la huelga minera en Bolivia, las manifestaciones estudiantiles que culminaron con la masacre de Tlatelolco en México, etc.). Y,

finalmente, la actuación de gobiernos militares de tendencia nacionalista, como el de Velasco Alvarado en Perú, o el de Torrijos en Panamá.

Mientras en el resto de Latinoamérica son reprimidos, sofocados y derrotados, más tarde o más temprano, los movimientos insurreccionales; en Cuba, con su Revolución en el poder, ocurre un proceso político y cultural importantísimo, independiente de la dominación imperialista norteamericana.

El proceso cubano

Los primeros dos años de este proceso, en el plano interno de Cuba, transcurren entre la proclamación y el progresivo afianzamiento del carácter socialista de la revolución, a medida que se realizan las expropiaciones y nacionalizaciones de empresas privadas de la burguesía nacional y de las compañías extranjeras. Esto, por supuesto, genera tensiones entre la revolución y los sectores burgueses y pequeño-burgueses, que optan por abandonar el país, iniciando un éxodo . Tales acontecimientos afectan las relaciones de Cuba con los Estados Unidos y con el resto de los países latinoamericanos hasta llegar a la ruptura de relaciones diplomáticas y al famoso bloqueo económico que todavía hoy sufre la isla. Por otra parte, se restablecen las relaciones con la URSS y se firma un acuerdo comercial con este país, hacia el cual se efectuará un progresivo acercamiento no siempre beneficioso para Cuba. Este período está lleno de episodios conflictivos, como la invasión a Playa Girón o la crisis de los misiles.

A partir de 1963 comienza un periodo donde la planificación y la organización, sobre todo en la actividad económica, son las metas fundamentales: entra en vigencia la segunda Ley de Reforma Agraria, se inicia un proceso de diversificación de la agricultura para acabar con el monocultivo, se firma un convenio azucarero con la URSS, etc... En 1965 es constituido el

Partido Comunista Cubano. También comienza a sentirse la acción de Cuba en el ámbito internacional y sobre todo entre los países del Tercer Mundo, con pronunciamientos antiimperialistas y en favor de las luchas de liberación. Por otra parte, los asuntos internos del país se caracterizan por una evolución en los aspectos organizativos y administrativos, se siente una mayor influencia de las Fuerzas Armadas, se presta poca atención a la productividad en beneficio de las motivaciones morales, y disminuye temporalmente la influencia soviética, siendo sustituida por un híbrido "sino-guevarista" más independiente.

A partir de 1967 se produce una declinación en la economía cubana: fracasa el esfuerzo de llegar a los 10 millones de toneladas de azúcar. Fidel asume la responsabilidad de este fracaso y lo explica al reconocer la excesiva concentración del poder y el aislamiento de la administración con respecto a la realidad. Como solución, propone la separación de lo político y lo administrativo en el seno del partido, un programa de proyectos científicos, mayor participación de los trabajadores en la producción y la gestión, reactivación del proceso de democratización en los sindicatos. En el marco de estas mismas reformas se anuncia el proyecto "Poder popular" que será puesto en marcha muy lentamente. Por otra parte, son nacionalizados totalmente los servicios y los establecimientos comerciales. En política exterior, Fidel critica a la URSS y se produce un acercamiento a los gobiernos progresistas de América Latina.

Desde 1971 y 1972 se produce un repunte en la economía, ocurren transformaciones en la organización social, es revisado el Sistema Judicial. Se crea un comité ejecutivo de 10 Primeros Ministros delegados, donde cada uno controla un sector de la vida nacional. Pero es en el plano de las relaciones internacionales donde se producirán los acontecimientos más importantes: Cuba se reinserta progresivamente en la comunidad latinoamericana (se reinician las relaciones con Perú, Barbados, Trinidad-Tobago, Argentina, Venezuela, Panamá,

etc.) y se incorpora al Grupo de los 77. Fidel viaja a los países socialistas y África, y Salvador Allende visita Cuba.

El periodo entre 1975 y 1978 se caracteriza por los avances en la institucionalización y la democratización. En 1975 se realiza el I Congreso del PCC. Se realizan elecciones nacionales para los representantes a los órganos del Poder Popular, comienza a funcionar la Asamblea Nacional del Poder Popular, que proclama a Fidel Presidente del Consejo de Estado. En el plano internacional se envían tropas a Angola, se restablecen relaciones con Colombia, la O.E.A. levanta las sanciones al país, es volado un avión de Cubana de Aviación por un grupo de exiliados, se extiende el mar territorial a 12 millas y la zona comercial a 200, se realiza la convención Cuba-Estados Unidos sobre el derecho de pesca en aguas territoriales y se reanudan las relaciones diplomáticas preliminares entre ambos países. Finalmente, se inicia el diálogo con los cubanos exiliados a raíz de la Revolución.

Movimientos guerrilleros. Protestas populares y estudiantiles.

Ya antes de la Revolución Cubana existían movimientos guerrilleros en América Latina, sobre todo en Centroamérica, de manera que no podemos atribuir al triunfo de ésta el origen de tales movimientos en el subcontinente. Lo que sí podemos atribuirle es el impulso que dio a las formas armadas de lucha y, sobre todo, el papel que jugó en la superación de su carácter nacional, confiriéndoles un sentido continental. Además de las guerrillas, la década de los 50 también fue testigo de protestas laborales masivas y movimientos populares o, simplemente, nacionalistas, como la Revolución Nacional en Bolivia, que instauró el gobierno nacionalista y reformista de Paz Estenssoro; la huelga bananera de 1954 en Honduras, seguida en 1956 por una fuerte rebelión popular y finalmente reprimida por un golpe militar; las protestas contra la ocupación norteamericana del Canal de Panamá, etc.

Detengámonos un momento en el caso de Brasil, donde a partir de 1956, con la presidencia de Juscelino Kubitschek, comienza a tomar auge un movimiento político caracterizado por una gran actividad de la izquierda y los sectores populares y estudiantiles. Este proceso se intensifica entre 1960 y 1964, durante los gobiernos de Janio Quadros y Joao Goulart. Se discuten "reformas de base", se producen reclamos de los campesinos nordestinos, el Partido Comunista Brasileño exige ser legalizado, surgen nuevas fuerzas de izquierda de tendencia comunista, sindical y cristiana, y aumenta la actividad de esta, el gobierno promulga medidas antiimperialistas y la actitud general de la izquierda consiste en intentar acelerar el proceso revolucionario facilitando la toma de conciencia de la población.

En 1964 este proceso se interrumpe con el Golpe de Estado militar comandado por el General Humberto Castelo Branco. Los partidos políticos pasan a la clandestinidad y son eliminadas las elecciones directas. En este contexto, la izquierda inicia una reflexión sobre sus contradicciones internas y sus actitudes burguesas, en medio de la más atroz represión y censura. Sin embargo, todavía hasta finales de la década subsisten manifestaciones insurreccionales, como las huelgas estudiantiles y obreras de 1965 y 1968, o las guerrillas urbanas a partir de 1967.

Uruguay sufrió una seria crisis económica a partir de 1954, que poco a poco fue empobreciendo al país; por otra parte, desde 1964 se registran acciones de grupos armados urbanos; en 1965, aparece oficialmente el Ejército de Liberación Nacional, mejor conocido como los "Tupamaros", y se producen huelgas, motivo por el cual es declarado el estado de sitio. La ofensiva tupamara es puesta en marcha en 1966, año en que el país regresa al sistema presidencialista y Oscar Gestido es electo Presidente. Al año siguiente, la represión aumenta contra la prensa y los partidos. En 1969 las tensiones sociales se agravan y, en consecuencia, más huelgas y acciones guerrilleras urbanas. La actividad de los tupamaros es

muy intensa durante 1970 y 1971. En el 71 es electo presidente Juan Maria Bordaberry y, al año siguiente, el gobierno desmantela las guerrillas. A continuación, los militares presionan al gobierno, en deuda política con ellos, y se crea un consejo de Seguridad con amplios poderes, al mismo tiempo que es disuelto el Parlamento y son suspendidos los grupos políticos y sindicales. Esta situación empeora en los dos años siguientes, con la generalización de la prohibición de toda actividad política, la implantación de una línea económica liberal y el total desmantelamiento del Partido Comunista.

El caso de Bolivia es un poco diferente, pero conserva el elemento de los golpes militares ya vistos en Brasil y Uruguay. El gobierno de la Revolución Nacional, de tendencia nacionalista-burguesa y reformista (que nacionaliza las grandes minas y se proclama los derechos civiles para los indios), ocupó todo el panorama político durante los años 50, con la actuación del movimiento sindical minero. En 1964, se produce el Golpe de Estado luego del cual asume el gobierno el General René Barrientos. Los años siguientes, hasta la muerte de Barrientos en 1969, se caracterizan por el aumento en la influencia de las compañías transnacionales en la vida del país y por la acción de las guerrillas, comandadas a partir de 1965 por el Che Guevara. También en 1965 se produce una huelga minera ferozmente reprimida. En 1967, luego de una entrada masiva de boinas verdes y agentes de la C.I.A. al país, los generales bolivianos ordenan la muerte del Che y se produce la masacre del 24 de junio contra los mineros. El panorama cambia ligeramente a partir de la muerte de Barrientos; Luis Siles Salinas asume la presidencia y se produce un cambio en las políticas, pero ocurre un nuevo golpe militar a raíz del cual se nacionaliza la Gulf Oil y se enfrenta a los Estados Unidos. Las guerrillas son definitivamente liquidadas con el asesinato de Inti Peredo, el sucesor del Che. En 1971 se radicaliza la situación, se realizan asambleas populares obreras y se organizan milicias populares, comienza a funcionar la cogestión minera. Los Estados Unidos ordenan un

bloqueo al país y, finalmente, se produce un nuevo golpe militar y Hugo Banzer asume la presidencia. Se inicia otro período de represión de los movimientos populares.

Saliendo de las fronteras del Cono Sur y sus regiones aledañas, en México, junto a las guerrillas, se registra la actuación de un movimiento de protesta principalmente estudiantil. Las guerrillas de Chihuahua surgen en 1965, al tiempo que la policía desarrolla una fuerte actividad anticomunista. La agitación estudiantil se inicia intensamente en 1966 y continúa en aumento hasta 1968, año de la masacre del Tlatelolco. El movimiento guerrillero continúa su actividad, de manera un tanto marginal y aislada, hasta mediados de los 70.

En Centroamérica y la región del Caribe la actividad de los movimientos guerrilleros, así como las protestas populares y estudiantiles, tienen ya antecedentes en la década anterior, con gobiernos nacionalistas que pusieron en marcha procesos de reformas antiimperialistas, como en Guatemala durante la década del 50, rápidamente contrarrestadas por la invasión norteamericana de 1954.

En 1956 estalla en Honduras una rebelión popular acompañada de guerrillas izquierdistas, seguida de un golpe militar de derecha. También en Panamá se hace sentir la agitación política a partir de 1958 con la actuación del Movimiento Estudiantil Nacionalista, acciones guerrilleras y manifestaciones contra la ocupación del Canal por parte de los Estados Unidos.

En la década siguiente esta actividad se intensifica, lo mismo que las reacciones contra ella a través de golpes militares, represión, censura e intervenciones de los Estados Unidos. En Haití, República Dominicana, Guatemala, Nicaragua y Panamá se registraron movimientos políticos revolucionarios de tendencia socialista, sublevaciones y rebeliones populares, huelgas, guerrillas o protestas estudiantiles, con gran intensidad hasta 1967 y luego, decayendo poco a poco, hasta extinguirse a finales de la década. Sólo en Nicaragua, donde el

Frente Sandinista (fundado en 1961) luchará contra el régimen somocista hasta derrocarlo en 1978, continuará vigente la línea política de los sesenta.

Otros países donde se registró actividad insurreccional fueron Colombia y Perú, dentro del marco de sus particulares circunstancias políticas y sociales. El país donde más tardíamente surgieron movimientos guerrilleros fue Argentina, luego de varios gobiernos militares durante los 50 y los 60, y con la presencia del peronismo como fuerza política. A partir de 1966 y durante el gobierno de Onganía (resultado de un golpe militar), la clase obrera y la clase media se radicalizan, aliándose y buscando nuevas alternativas políticas. Por otra parte, la izquierda cobra fuerza en los medios universitarios e intelectuales, y en los sectores más recientemente incorporados a la clase obrera. 1968 es un año de huelgas estudiantiles y obreras. En 1969 se producen dos importantes insurrecciones populares y estudiantiles, el "Rosariazo" y el "Cordobazo", también huelgas y agitación obrera. Ya para este momento distintos grupos armados actuaban en el país: las Fuerzas Armadas Peronistas, los "montoneros" (de la iglesia) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (de tendencia izquierdista).

Entre 1970 y 1973 la violencia aumenta. Nuevos grupos armados actúan, entre ellos el Ejército Revolucionario del Pueblo (marxista) y los peronistas de izquierda; continúa la agitación laboral y las huelgas. El gobierno decreta pena de muerte para los actos terroristas y los secuestros. Luego de un nuevo Golpe de Estado, una Junta designa presidente al General Roberto Levington y, en 1971, Alejandro Lanusse es nombrado presidente. Al año siguiente regresa Perón y, en las elecciones de 1973 triunfa el Frente Justicialista de Liberación (peronista) con Héctor Cámpora como candidato presidencial. Este renuncia y, luego de nuevas elecciones, Perón asume la presidencia. Entre tanto, la acción guerrillera continúa en un panorama bastante confuso donde los movimientos armados peronistas y los montoneros

pasan a la clandestinidad, y se inician las acciones terroristas de derecha. Luego de la muerte de Perón en 1974, su esposa asume la presidencia y se intensifica la actividad guerrillera (de izquierda) y terrorista (de derecha) en medio de una fuerte crisis económica hasta que en 1976 otro golpe de estado lleva al General Videla a la presidencia e iniciando una de las más brutales dictaduras militares en la historia de América Latina.

El Gobierno de la Unidad Popular en Chile

Para concluir este breve panorama de la efervescencia política durante la década de los 60, es imprescindible hacer referencia al proceso que lo cierra en última instancia: el gobierno de la Unidad Popular en Chile, entre 1970 y 1973.

Los 60 fueron relativamente tranquilos en Chile, a pesar de las huelgas del año 61 y la violencia política que surgió en 1967, acompañada de una huelga general contra el gobierno de Frei (Presidente desde 1964 hasta 1970). En 1969 continúa la disminución del caudal electoral de la Democracia Cristiana, mientras crecen las fuerzas de los Partidos Comunista y Nacional. Finalmente, en 1970 es electo presidente y ratificado por el Congreso Salvador Allende, con el apoyo de socialistas, comunistas, radicales, izquierda cristiana etc., agrupados bajo el nombre de Unidad Popular.

Las políticas y las medidas tomadas por el gobierno de Allende inmediatamente comienzan a atacar los intereses de las clases dominantes y del imperialismo: ya en 1971 son nacionalizadas las minas, el gobierno adquiere industrias y compra bancos, son expropiadas más de un millón de hectáreas al mismo tiempo que se inicia la aplicación de la Reforma Agraria. La reacción de los sectores afectados no se hace esperar: se inicia la fuga de capitales y los Estados Unidos exigen indemnizaciones. Los conflictos continúan al año siguiente, cuando la Unidad Popular pierde terreno en las elecciones complementarias El

Congreso, que le es adverso, hostiga a Allende y son llamados al gobierno representantes de las Fuerzas Armadas. A raíz de la revelación de las maniobras llevadas a cabo por la I.T.T. para impedir el ascenso de Allende a la presidencia, este denuncia ante la O.N.U. una conspiración de las multinacionales contra su régimen y, en 1973, nacionaliza gran parte de las posesiones de esa compañía en el país. Los conflictos políticos se van agudizando, se produce un intento fallido de golpe de estado, a esto sigue una huelga de camioneros y la paralización de la economía nacional. El General Carlos Prats, uno de los pocos militares en apoyar a Allende, es forzado a renunciar por las Fuerzas Armadas y, finalmente, estas se rebelan, bombardean el Palacio de La Moneda, aplastan la resistencia popular y asesinan a Allende. El General Augusto Pinochet asume la presidencia e inicia una dictadura militar que a fuerza de represión, sobre todo contra la izquierda y los sindicatos, y de aplicar políticas económicas de corte liberal, devolverá a las multinacionales y a la burguesía chilena todos los privilegios que temporalmente les arrebató el gobierno de la Unidad Popular.

2.1.3. Período de reflujo

Tal como el período anteriormente descrito, la determinación de los límites de este proceso de reflujo en la actividad política antiimperialista latinoamericana presenta problemas, tanto para el conjunto como para cada país por separado. Convencionalmente, y como ya dijimos, hemos dado al golpe militar del 73 en Chile el carácter de fecha simbólica que marca el fin definitivo de un período y el inicio del otro. Sin embargo, cada país presenta particularidades y diferencias que no pueden ser ignoradas y que, bastante someramente, mencionaremos a continuación.

Liquidación de los movimientos guerrilleros

La liquidación de los movimientos guerrilleros es el primer elemento que indica un reflujo en la actividad política revolucionaria en América Latina, ya que esta tuvo como principal factor de aglutinamiento y movilización la esperanza de acceder al poder a través de la insurrección armada para así iniciar procesos de cambio similares al cubano, de tendencia socialista y antiimperialista.

En la liquidación de las guerrillas intervinieron distintos elementos. En algunos casos, el aislamiento político, unido a la falta de arraigo en las bases, jugó un rol preponderante. En otros, golpes militares seguidos de brutales dictaduras que eliminaron toda posibilidad de una oposición armada o no armada. En la mayoría de los casos, como por ejemplo Bolivia o Argentina, la ayuda militar prestada por el gobierno norteamericano a los gobiernos locales (seudodemocráticos o militares) fue el factor decisivo.

Un caso atípico lo constituye Brasil, donde las guerrillas comenzaron a actuar luego del golpe militar del General Castelo Branco, en medio de una represión y una censura brutales, y fueron borradas del mapa alrededor de 1970 con el asesinato de sus jefes máximos (Marighela y Lamarca). En Uruguay, los Tupamaros son desmantelados definitivamente en 1972 y poco tiempo después el país cae bajo otra brutal dictadura militar. En Argentina la actividad guerrillera, de tardíos inicios y acción bastante accidentada en medio de un contexto de violencia política de derecha, concluye con el golpe de 1976. En otros países la situación es un poco más difícil de definir. En Centroamérica, por ejemplo, a pesar de que la insurrección armada sufrió serios reveses a finales de los 60, en Nicaragua, Honduras y Guatemala esta se mantuvo. En Nicaragua, además, esta triunfó en 1978 con la victoria del Frente Sandinista y el derrocamiento del régimen de Anastasio Somoza. En México la insurrección armada y estudiantil se vio gravemente afectada por la masacre de Tlatelolco, pero aun en 1974 se registraron acciones guerrilleras controladas muy pronto por el gobierno.

¿Qué ocurre luego de la casi total desaparición de los grupos guerrilleros en América Latina? Los países gobernados por dictaduras militares (Chile, Brasil, Argentina, Uruguay, Bolivia, algunos en Centroamérica) fueron total y progresivamente despolitizados a fuerza de represión, censura y aplicación de políticas económicas de corte liberal. Estos gobiernos militares cortaron toda posibilidad de formación y manifestación de movimientos políticos opositores. Todos aquellos con vinculaciones políticas, sobre todo de izquierda, opuestas a las dictaduras, fueron sistemáticamente asesinados, encarcelados, desaparecidos o tuvieron que optar por el exilio.

Gobiernos militares de tendencia nacionalista

Un fenómeno importante lo constituyen los gobiernos militares de tendencia nacionalista en Perú (1968–1975) y en Panamá (1968–1978), durante los cuales en ambos países se dieron importantes manifestaciones antiimperialistas. En el caso de Perú, el General Juan Velasco Alvarado encabezó un Golpe de Estado e inició un gobierno autoproclamado como revolucionario. El nuevo gobierno toma medidas como la nacionalización del petróleo y realiza expropiaciones; promulga una nueva Ley Orgánica de la Banca (esta es posteriormente nacionalizada) y otra Ley de Reforma Agraria, reforma el Poder Judicial, crea la Empresa Nacional de Comunicaciones al mismo tiempo que establece un Estatuto de Libertad de Prensa. En 1970 asume la presidencia Juan J. Torres, y continúa con la orientación de su predecesor: el gobierno pasa a monopolizar la producción minera, se establece la cogestión obrera y se dicta la Ley de Industrias. En 1972 son nacionalizadas las concesiones de fósforo y potasa, la radio y la TV pasan a ser controladas por el Estado. Al año siguiente se produce una confrontación con los Estados Unidos y el gobierno denuncia la acción de la C.I.A. Se firman acuerdos comerciales y crediticios con la U.R.S.S. y con otros países socialistas, son expropiadas las minas del Cerro del Pasco. En 1974 son prohibidos los partidos políticos y

expropiados los diarios. Hay que aclarar que, si bien se lograron ciertos avances con la política antiimperialista del régimen, nunca se llegó a expropiar los bienes del imperialismo y la burguesía, cuyas fuerzas en cierto momento lograron aislar a los sectores nacionalistas. En 1975 la presidencia pasa a manos de Francisco Morales Bermúdez, quien inicia una revisión y modificación de las medidas nacionalistas dictadas por su antecesor. En 1978 se realizan elecciones para designar a miembros de la Asamblea Constituyente, con triunfo del APRA y en 1980 Fernando Belaúnde Terry es electo presidente.

Por su parte, en Panamá, el régimen de Omar Torrijos, a partir de 1968, luchó sobre todo por obtener la soberanía de su país sobre el canal, controlado por los Estados Unidos. Torrijos asume el poder en 1968 e inicia un programa de reformas: modernización del Estado, Reforma Agraria, cooperativas rurales, servicios sociales, etc. En 1971 reanuda las conversaciones con los Estados Unidos sobre el problema del Canal. En 1973 la O.N.U. estudia el conflicto entre ambos países por la zona del Canal y al año siguiente se llega a un acuerdo que pone fin al tratado vigente desde 1903. En 1975 Panamá recibe el apoyo de Colombia, Costa Rica y Venezuela en su reclamación sobre el Canal y en 1976 los Estados Unidos reconocen la soberanía de Panamá sobre éste. En este mismo año es firmado el tratado Torrijos-Carter, según el cual el país controlará casi el 70% de la zona y tendría soberanía total en 1990. En 1978 ambos presidentes intercambian instrumentos legales de ratificación del nuevo tratado. Finalmente, en 1981, Torrijos muere en un accidente aéreo ocurrido en extrañas circunstancias. Durante su gobierno, sobre todo en sus primeros tiempos, se produjo un clima de reflexión, en particular sobre la influencia de los medios de comunicación norteamericanos sobre la vida panameña.

Gobiernos militares en el Cono Sur

Los gobiernos militares de corte derechista y tendencias fascistas ocupan un enorme espacio en este periodo. Establecidos con influencia o participación directa de los Estados Unidos como una medida para eliminar el ambiente de lucha política antiimperialista (Chile) o aprovechando una situación de caos que podría haber favorecido el desarrollo de las mismas (Argentina), estos gobiernos se concentraron principalmente en el llamado Cono Sur, alcanzando también a Bolivia y Brasil.

En primer lugar, estos gobiernos militares se ocuparon de prohibir toda actividad política y sindical (principalmente de izquierda), apoyando esta prohibición con las armas de la represión y la censura. En Brasil fueron los "Actos Institucionales" dictados por el gobierno del General Castelo Branco los encargados de reglamentar estas prohibiciones. En Uruguay, a la prohibición de toda actividad política en 1974, sigue en 1975 el desmantelamiento del partido comunista. En Bolivia fue reprimida brutalmente la actividad sindical de los mineros. En Chile el principal blanco de represión fue la izquierda, junto con los sindicatos vinculados al gobierno de Allende. Finalmente, en Argentina, luego del golpe del 76 se inicia un régimen de terror comandado por el General Videla que se ocupa, como en los países vecinos, de prohibir, reprimir y perseguir toda actividad política, principalmente aquella con vinculaciones de izquierda. En Brasil y Chile la iglesia denuncia las torturas realizadas por los militares y la represión brutal ejercida contra la población.

Al mismo tiempo, casi todos estos países enfrentaban serias crisis económicas, agravadas por la aplicación sistemática y absurda de medidas de corte liberal. En Uruguay, estas políticas se inician a partir de 1975; en Argentina, tan pronto como comienza a actuar la Junta Militar; lo mismo que en Chile. En el marco de esas crisis se presentan las renegociaciones de la deuda externa con el Fondo Monetario Internacional, otro factor que agrava la ya difícil situación económica imperante en la región, ya que los gobiernos aplican medidas

económicas aún más absurdas para satisfacer las demandas del Fondo, en perjuicio de las masas populares y las clases medias de estos países.

Dos acontecimientos importantes en el campo de la política internacional estuvieron relacionados con estos gobiernos militares: el conflicto entre Chile y Argentina por las islas del Canal del Beagle, y la guerra de las Malvinas. Esta guerra, por innecesaria y por haber fracasado a un alto costo, generó una crisis en el régimen militar que aceleró, indudablemente, la salida de los militares del gobierno.

A finales de la década comienza a sentirse el rotundo fracaso (sobre todo en el campo económico, aunque no en el de sus clarísimos objetivos políticos) de los militares en Brasil, Argentina y Uruguay. En Uruguay los militares intentan legitimar su gestión con un plebiscito realizado en 1980 para instrumentar una nueva Constitución, pero esta es rechazada; tres años después son restablecidos los derechos civiles con miras a futuras elecciones presidenciales, que se realizan en 1984 siendo electo Julio M. Sanguinetti. En 1983 se realizan elecciones en Argentina, resultando electo presidente Raúl Alfonsín, de la Unión Cívica Radical. En Brasil, durante 1984, se realizan manifestaciones populares reclamando elecciones libres. Ese mismo año es puesto en marcha el proceso electoral, que finalmente ganaría Tancredo Neves.

En general, los nuevos gobiernos se ocupan de liberar a los presos políticos, mientras procesan miles y miles de denuncias por las torturas y los desaparecidos de los gobiernos militares. Por otra parte, deben enfrentar la seria crisis económica de sus respectivos países y las demandas del Fondo Monetario Internacional.

La situación en Chile no varía sustancialmente en este período, salvo en que, a partir de 1983, aumentan las huelgas, las denuncias y las protestas contra el gobierno de Pinochet, quien no modifica en lo más mínimo su política de terror.

Centroamerica

En Centroamérica el panorama se presenta más violento. La tendencia general en Guatemala, Honduras y El Salvador, es que ante la acción de los frentes de liberación (movimientos guerrilleros), los gobiernos militares, ultraderechistas y con todo el apoyo militar y económico de los Estados Unidos, crearon estados de terror. En Nicaragua, luego del triunfo del Frente Sandinista, el nuevo gobierno toma medidas como la ley de Reforma Agraria, se inicia un proceso cambio total en la economía a través de nacionalizaciones de diversos sectores e industrias, mejora en las condiciones de vida de la población creando un sistema de asistencia social y erradicando el analfabetismo, etc. Ante la orientación tomada por los Sandinistas, los Estados Unidos rápidamente organizan y financian un ejército contrarrevolucionario formado principalmente por antiguos miembros del ejército somocista y por mercenarios.

Permanencia de las guerrillas en Colombia y Perú

En Colombia y Perú actúan, entre otros, los grupos guerrilleros M-19 y Sendero Luminoso respectivamente. Esta actuación ha cobrado un carácter que podríamos definir como "endémico", suficiente para transcurrir sin causar demasiadas alteraciones a los respectivos órdenes nacionales, toda vez que se ha vuelto algo cotidiano en la vida de ambos países. Por ejemplo, entre 1979 y 1980, el M-19 realiza varias acciones (asalto del arsenal de Bogotá y secuestro de un grupo de embajadores latinoamericanos durante dos meses) que, aparte de sus repercusiones inmediatas en el clima general de violencia reinante en el país, no

significaron ningún avance del movimiento hacia sus objetivos finales. Por otra parte, cada vez más se hace sentir la acción del narcotráfico. A partir de 1983, el gobierno comienza a mostrarse interesado en lograr un diálogo con las guerrillas y, en 1984, se lanza a una política de pacificación con una tregua que no es aceptada por los guerrilleros. En Perú durante 1982 es declarado un estado de emergencia a causa de las acciones del Sendero Luminoso, situación que, a la postre, tampoco generará cambios en el balance de fuerzas del país.

2.1.4. Culminación del proceso de despolitización

La ilusión del desarrollismo, emprendida en mayor o menor medida por cada país; las brutales dictaduras de Brasil, Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia, Paraguay y gran parte de Centroamérica; y la falacia de las democracias representativas vigentes en Venezuela, México y Colombia; entre otros factores, contribuyeron a que lo poco que permanecía vivo del movimiento político revolucionario de los años 60, se transformara cada vez más en un fenómeno marginal, al mismo tiempo que fuera despojándose de sus contenidos y propuestas más radicales para convertirse en un actor más, totalmente inofensivo, del juego político vigente en la región. O, como ya hemos visto, para desaparecer violentamente del panorama político en los países gobernados por dictaduras. Este proceso de despolitización, iniciado a principios de los 70, encuentra su culminación en la crisis de la deuda externa, que precipita una debacle, no solamente económica, en América Latina desde principios de los años 80.

Para comprender la crisis de la deuda y esbozar brevemente algunos de sus efectos en el panorama político y social del subcontinente, trataremos separadamente los factores externos e internos que condujeron al enorme endeudamiento externo, los factores externos e internos que precipitaron la crisis y, finalmente, sus efectos en la economía y la sociedad del subcontinente, haciendo especial énfasis en las llamadas políticas de ajuste "recomendadas"

por el Fondo Monetario Internacional y los efectos que a partir de ellas se vislumbraban para 1983.

Factores externos e internos del endeudamiento

Casi todos los autores consultados² coinciden en señalar los siguientes elementos como principales responsables de la llamada "crisis de la deuda": 1) Mala gestión de los gobiernos locales en el destino dado a los préstamos y carencia de estudios sobre la capacidad de endeudamiento de sus respectivas economías (un análisis de las políticas económicas de la región en los campos fiscal, monetario y de comercio exterior lleva a la conclusión de que fueron manejadas con incoherencia, falta de realismo y ausencia de visión de futuro); 2) Irresponsabilidad y falta de previsión por parte de la banca privada internacional; 3) Actitud de los gobiernos de los países sede de los principales bancos internacionales, interesados en reforzar la dependencia del Tercer Mundo por la vía financiera; 4) La concepción desarrollista impulsada, entre otras fuentes, por la CEPAL.

Veamos brevemente cómo han participado estos factores.

El crédito internacional experimenta un gran auge durante los 60. A fines de 1970 el Banco Mundial había prestado \$10.036 millones, de los cuales un 43,7% estuvo destinado a América Latina (6 veces más que en el período anterior). Para este año, los principales países latinoamericanos deudores del Banco Mundial eran:

| | |
|-----------|---|
| México | \$ 979 millones (2do. en la general) |
| Brasil | \$ 838 millones (3o. en la general) |
| Colombia | \$ 719 millones (4o. en la general) |
| Argentina | \$ 358 millones (8vo. en la general) |
| Venezuela | \$ 294 millones (9o. en la general) (*) |

(*) Cifras de Urquidi en *La crisis...*

² de Sebastián, Urquidi, Avramovic (ver Bibliografía)

El modelo de desarrollo vigente en la región a mediados de los 70 hizo pensar que se atravesaba una especie de "época dorada" en la economía de los países latinoamericanos, pero esta ya contenía en su crecimiento eufórico y su bonanza efímera las semillas de la crisis. La lógica según la cual se recurrió al financiamiento externo para los programas de "desarrollo" consistía en que, en primer lugar, el crédito era otorgado fácilmente; en segundo lugar, los prestamistas y los prestatarios se mostraban injustificadamente optimistas y, en tercer lugar, en la idea de que no se podía parar la marcha de la "industrialización" por falta de fondos internos.

"Esa misma necesidad (de financiar el desarrollo con crédito externo, MGC) evidenciaba ya el fracaso del modelo de crecimiento que estaban siguiendo los principales países de América Latina." (de Sebastián, p. 16)

Con la aprobación de sus respectivos gobiernos, desde 1971 la banca privada comenzó a sustituir a las instituciones multilaterales (el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo, etc.) como fuente de fondos para los países del Tercer Mundo. La banca otorgaba estos préstamos para colocar los enormes depósitos acumulados con los excedentes de los países petroleros; daba más créditos que los organismos multilaterales y en condiciones muy poco rigurosas.

Por su parte, los gobiernos de los países industrializados:

"... vieron en la entrada de su banca privada en la financiación del desarrollo una forma de sustituir la dependencia por el comercio -tambaleante por el éxito de la OPEP- por una nueva dependencia financiera, que les beneficiara tanto si los países subdesarrollados lograban cambiar el orden comercial vigente, como si no lo conseguían." (de Sebastián, p. 14)

El papel de las élites económicas, gobernantes y militares de América Latina consistió en ser prácticamente los únicos beneficiarios de los préstamos. Los créditos fueron usados en

programas y proyectos de desarrollo, pero también para adquirir armamento, para proyectos y planes mal concebidos e incluso para sufragar gastos corrientes o financiar déficit presupuestarios. (Urquidi en *La crisis...*, p. 24)

La política económica y fiscal de los Estados Unidos, durante la administración Reagan, también tuvo su parte en el asunto:

"Aunque la elevación del dólar ofreció una ventaja para las exportaciones no tradicionales, manufacturas principalmente, de algunos países de América Latina más desarrollados industrialmente, la sobrevaloración del dólar no tuvo en todos los casos un influjo positivo sobre el comercio exterior de la región. Los países se encontraron debiendo cantidades fabulosas, expresadas en moneda nacional, por obra y gracia del desorden fiscal del gobierno de Reagan y el descontrol de los mercados financieros. Según algunos cálculos tentativos, la deuda externa latinoamericana creció en 20.000 millones de dólares entre 1981 y 1983, debido exclusivamente a los incrementos del tipo de interés y a la sobrevaloración del dólar. El aumento fue proporcionalmente mayor en los países que habían contratado hasta el 70 por 100 de sus préstamos a tipos variables." (de Sebastián, p. 18-19).

Esta situación se hace evidente con las cifras de la deuda externa latinoamericana a fines de 1980: La deuda externa de los países subdesarrollados ascendía, para ese año, a \$471 mil millones, de los cuales el 48% correspondía a préstamos otorgados por la banca privada internacional. De los países subdesarrollados, la región más deudora era América Latina, con un 35% de la deuda total. Los principales deudores latinoamericanos a fines de este año eran:

| | | |
|--|--------------------|--------------------------|
| Brasil | \$ 51.500 millones | (1o. en la general) |
| México | \$ 39.000 millones | (2do. en la general) |
| Argentina | \$ 12.200 millones | (8vo. en la general) |
| Venezuela | \$ 11.100 millones | (10o. en la general) (*) |
| (*) Cifras de Urquidi en <i>La crisis...</i> | | |

Se desata la crisis

A medida que los países subdesarrollados se iban endeudando con la banca privada internacional, debieron aceptar tasas más elevadas y plazos de vencimiento más cortos. Sin embargo, el incremento del endeudamiento externo internacional no cesó en 1980, cuando ya eran visibles los primeros signos de la crisis³ (debilitamiento del comercio internacional, disminución de las tasas de crecimiento de los países industrializados). Por el contrario, la deuda siguió creciendo. (Urquidí, p. 27) Esta "contracción del comercio internacional" perjudicó gravemente las economías latinoamericanas, excesivamente dependientes del comercio exterior, y fue acompañada de intentos por contrarrestar la tendencia al alza en los precios del petróleo, gracias a las políticas y el poder logrado por la OPEP, que a su vez comenzó sentir la competencia de otros productores no pertenecientes a la organización, por lo que su dominio del mercado disminuyó notablemente. Luego de alcanzar su techo a finales de 1981 con un precio de \$34 por barril, se inicia una baja en los precios. Al mismo tiempo, se registró una baja en los precios de los productos básicos y un alza en los de manufacturas. Los países subdesarrollados, en consecuencia, no podían obtener con la exportación las divisas necesarias para pagar su deuda externa. Sin embargo México, por ejemplo, siguió contratando préstamos. Brasil, en cambio, tomó algunas precauciones que a la larga resultaron insuficientes.

México, Venezuela y Ecuador, los principales productores petroleros de la región, fueron los más afectados por esta situación. Brasil, uno de los países más endeudados, fue rápidamente alcanzado por la crisis. La alarma estalló en 1982, cuando México se declaró incapaz de pagar los intereses de su deuda externa, y solicitó una renegociación de los plazos y nuevos préstamos para poder cancelar sus obligaciones.

³ Es preciso señalar que la crisis no afecta solamente a América Latina sino que es de carácter global, y el problema de la deuda es solamente una de sus manifestaciones.

Cifras de la deuda externa latinoamericana para 1983 (pública y privada):

| | |
|-----------|--------------------|
| Brasil | \$ 94.000 millones |
| México | \$ 91.000 millones |
| Argentina | \$ 43.000 millones |
| Venezuela | \$ 35.000 millones |

Los coeficientes de servicio de la deuda subieron. El de México aumentó a 35,9%, el de Brasil a 28,7%, el de Argentina a 24,0%. (*)

(*) Cifras de Urquidí en *La crisis...*

Condicionamiento de la renegociación. Perspectivas: posibles efectos de la crisis.

Para conseguir nuevos préstamos destinados a cancelar los vencidos o por vencerse, la banca impuso condiciones a los países deudores. Entre estas condiciones, aparte de los plazos más cortos y las tasas más altas:

"A partir de 1982, los bancos acreedores comenzaron a adoptar la práctica de exigir a los gobiernos un compromiso con el FMI previo a la concesión de los "créditos puente", o aquellos necesarios para pagar los intereses. De esta manera, la distancia entre instituciones privadas y estados soberanos quedó salvada por la intervención del FMI." (de Sebastián, p. 23).

Las llamadas medidas de ajuste incluyen: congelación o disminución de los salarios reales; reducción del gasto público para paliar el déficit fiscal; eliminación de subsidios a bienes y servicios de primera necesidad; elevación de las tasas de interés y devaluación de la moneda; privatización; reducción de personal en las empresas públicas; favorecer la inversión extranjera. No hace falta ser muy versado en cuestiones económicas para comprender que tales medidas perjudican a las masas populares, al mismo tiempo que contribuyen a una desnacionalización y una mayor dependencia de las economías latinoamericanas con respecto a los países industrializados. En la aplicación indiscriminada de estas medidas por parte de los gobiernos de la región se encuentra el germen de un gran descontento social que, en ausencia de un movimiento político opositor (¿revolucionario?) que lo canalice hacia objetivos concretos, será de muy poca utilidad para producir cambios en la situación. Pero la

evaluación de estas circunstancias escapa a los límites de nuestro trabajo. La crisis de la deuda, y la aceptación de las condiciones impuestas por el FMI, han lesionado nuestra soberanía hasta límites inimaginables. Hemos aceptado, sin ninguna razón verdaderamente válida, condiciones que perjudican a las masas populares de la región y que, para colmo, no pueden resolver en realidad el asunto de los pagos. Por otra parte, las negociaciones siempre han sido llevadas adelante desde una perspectiva unilateral, tomando en cuenta solamente los intereses de los acreedores.

2.2. Panorama cultural

2.2.1. El desarrollo de las ciencias sociales

A partir de la década de los 50, y durante las dos décadas siguientes, las ciencias sociales latinoamericanas experimentaron un desarrollo extraordinario, hasta tal punto que sus logros enriquecieron la reflexión social de los países industrializados e influenciaron notablemente a otras regiones del Tercer Mundo (Sonntag 1987, p. 11). Las principales tendencias que se desarrollaron en las ciencias sociales latinoamericanas para el período que estudiamos son el cepalismo, las contribuciones del llamado marxismo "ortodoxo" y el dependentismo. Estas corrientes han funcionado como "teorías del desarrollo", es decir, intentos por diagnosticar nuestro subdesarrollo y presentar soluciones para superarlo. A continuación haremos un breve esbozo de los planteamientos de estos paradigmas⁴.

Cepalismo

⁴ Entendiendo como paradigma la "investigación basada firmemente en una o más realizaciones científicas pasadas, realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce, durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior" (Thomas Kuhn, LA ESTRUCTURA DE LAS REVOLUCIONES CIENTÍFICAS, Mexico, FCE, 1975, p. 33 - Citado de Sonntag 1988, p. 13). O bien, como el mismo Sonntag afirma "... rescato una noción de paradigma que centra su sentido en las preocupaciones que les son comunes a las corrientes que son designadas como tales." (Sonntag 1988, p. 14)

Es la teoría del desarrollo formulada por la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe), organismo dependiente de las Naciones Unidas, entre cuyos principales fundadores se encuentra el economista argentino Raúl Prebisch. Una de las características más sobresalientes de su pensamiento es la heterodoxia teórica y epistemológica, dado que diversas corrientes de las ciencias sociales que sustentaron sus teorías: en lo económico, formulaciones keynesianas y postkeynesianas; en lo social, el estructural-funcionalismo articulado en las universidades norteamericanas. Ambas fuentes son de procedencia extra-regional, pero fueron modificadas significativamente. Por ejemplo, el estructural-funcionalismo original hacía énfasis en la idea del equilibrio y la estabilidad, mientras que en su versión cepalina se centró principalmente en la idea del cambio. El keynesianismo, por su parte, se transformó en el planteamiento de la planificación por parte del Estado.

Su teoría pasa por dos momentos diferentes, aunque mutuamente entrelazados: Un primer momento, durante la década de los 50, en el cual el diagnóstico se centra en los aspectos económicos del desarrollo y el subdesarrollo. Las relaciones económicas centro/periferia tienden a reproducir el subdesarrollo y a ampliar la brecha entre países desarrollados y subdesarrollados, ya que una de sus bases, el teorema centro-periferia, postula un desarrollo discontinuo del capitalismo mundial. Por su parte, las propuestas para superar el subdesarrollo incluyen ayuda internacional, aumento en la productividad, acumulación y aumento del consumo popular; lo cual equivale a una modernización del sistema primario-exportador en tecnificación sentando las bases para una sustitución de importaciones, diversificación de la producción y redefinición de las relaciones económicas de América Latina. Se hace énfasis en que el Estado planifique el desarrollo e intervenga en él, y en la integración regional.

En el segundo momento predomina el estructuralismo, tomando en cuenta los aspectos sociales y políticos del subdesarrollo, utilizando elementos de sociología, antropología y otras ciencias sociales, proponiendo reformas e "... incorporando la teoría sociológica de la modernización" (Sonntag, 1987, p. 17), proveniente de la antropología cultural y con ciertos puntos de la sociología positivista de principios de la era industrial. Estas reformulaciones empiezan a cobrar importancia a inicios de los 60. Ambos momentos pecan de una concepción mecanicista (algo menos acentuada en el segundo), según la cual la aplicación de su modelo sería positiva y produciría transformaciones económicas que generarían automáticamente cambios en la estructura social (ascenso de nuevos agentes sociales) y en el sistema político (una mayor democratización de nuestras sociedades). Esta concepción, al ser refutada por la realidad, fue modificada en los años 70.

"Lo importante es destacar que, paralelo al despliegue del pensamiento de la CEPAL en ese periodo, ocurre un proceso creativo en las ciencias sociales de América Latina, que resulta significativo para su posterior desarrollo y que contribuye mucho al mejor conocimiento de las realidades nacionales y regionales y, por ende, a la formación de una conciencia propia. Ello no obstante las limitaciones que las bases epistemológicas y conceptuales de los paradigmas cepalino y estructural-funcionalista imponían." (Sonntag, 1988, p.36)

El trabajo desarrollado por la CEPAL tuvo amplias repercusiones en el subcontinente, ya que sus formulaciones fueron determinantes en la adopción de los programas de desarrollo puestos en marcha por los distintos gobiernos latinoamericanos.

Marxismo "ortodoxo"

"... en las universidades se desarrolló, aparte de la economía neoclásica, el pensamiento marxista, muchas veces ligado a los partidos comunistas y comprometido con lo que se ha dado en llamar 'marxismo-leninismo' o 'marxismo ortodoxo'. Por razones obvias, las investigaciones inspiradas en él no fueron acogidas, salvo muy contadas excepciones, por los aparatos de los Estados (cosa que

si ocurrió con el cepalismo por estar más integrado al sistema, MGC), pero tuvieron una influencia importante sobre las prácticas colectivas de algunos agentes sociales (...)" (Sonntag, 1987,p. 20).

Constituye, indudablemente, la otra gran fuente de las ciencias sociales latinoamericanas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Las bases de su diagnóstico de la sociedad latinoamericana provienen de la filosofía de la historia del "marxismo-leninismo". De acuerdo con su visión "etapista" de la historia, los países coloniales y semi-coloniales, como los de América Latina, no han alcanzado todavía la "madurez del capitalismo" (Sonntag 1988, p. 42), y se hallan precisamente en la transición del feudalismo hacia el primero, que mientras tanto alcanzó su fase imperialista. Según el marxismo "ortodoxo", nuestra estructura económica sería la siguiente: un sector agrario, con fuerzas productivas y relaciones de propiedad-producción feudales o semif feudales; un sector capitalista local y un enclave imperialista. Para el liderazgo histórico del marxismo latinoamericano era necesario llegar a una reforma agraria que implicara

"... la destrucción del latifundismo y la entrega de las tierras a los campesinos (...), y la urgencia de nacionalizar las empresas de los enclaves del imperialismo. Esto debe ser el resultado de una revolución. Los protagonistas de la misma son los explotados, esto es: una alianza entre los campesinos y obreros, eventualmente con la inclusión de la pequeña burguesía." (Sonntag 1988,p. 43).

Sin tomar en cuenta las variaciones y reformulaciones efectuadas en el contexto insurreccional, encontramos aquí parte del ideario de los partidos comunistas durante la década del 60.

A pesar de su presencia significativa en la región, a través de los Partidos Comunistas, el marxismo nunca llegó a ser expresión mayoritaria de las masas. Apenas actuó en las vanguardias obreras y pequeño-burguesas, aunque debemos reconocer que existieron importantes excepciones, como Chile y El Salvador. Por otra parte, es innegable la enorme

influencia que ejerció en los círculos universitarios y en las ciencias sociales latinoamericanas en general.

"La preocupación de las ciencias sociales latinoamericanas, de una y otra orientación epistemológica, consistía fundamentalmente en interpretar esos cambios y transformaciones, en conceptualizarlos y en darles una sistematización teórica. (...) sobre todo para encontrar herramientas que permitieran intervenir en dichos procesos. En este sentido, el cepalismo y las corrientes científico-sociales que le sirvieron de sustento y lo acompañaron en sus dos momentos, son tan elocuentes como el marxismo 'ortodoxo' y las interpretaciones novedosas a que dio lugar." (Sonntag 1988, p. 50)

Dependentismo

El dependentismo aparece como negación y ruptura con respecto a las dos tendencias anteriores, efectuando una importante renovación en el seno de las ciencias sociales latinoamericanas y determinando, entre finales de los 60 y la primera mitad de los 70, el núcleo de la discusión en las mismas, junto con los aportes hechos por la periferia del marxismo "ortodoxo".

En un principio se articuló en torno al Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social (ILPES), creado en 1961 a instancias de la CEPAL. De allí toma el teorema "centro-periferia"⁵, pero da este último concepto una definición diferente⁶. Para el cepalismo la dependencia era externa y de la estructura económica. El dependentismo la concibe en forma dialéctica, "... como interpenetración de factores externos e internos que se manifiesta principalmente en el sistema de dominación." (Sonntag 1987, p. 25). Esta visión impidió la

⁵ Propuesto originalmente por el cepalismo, del cual el dependentismo tomó explícitamente algunas otras posiciones

⁶ Cardoso y Faletto lo redefinen. Ya no se refiere a lo externo, como en el cepalismo, sino que vincula lo externo con lo interno, lo político con lo económico, por medio de la coincidencia de intereses entre las clases dominantes internacionales y las locales. Le dan un sentido dialéctico al concepto y al análisis de los procesos de cambio social, devolviendo los procesos históricos a sus sujetos y al análisis científico-social su dimensión dinámica (Sonntag 1988)

caída en la trampa del desarrollo ya que estaba muy alejada del concepto de este último como progreso, presente en la visión cepalina y la marxista "ortodoxa". El libro "fundador" de esta corriente fue *Dependencia y desarrollo en América Latina* (1969), de Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, de gran impacto en las ciencias sociales latinoamericanas. Sus planteamientos teórico-metodológicos se convirtieron en referencia obligada para cualquier trabajo posterior.

El enfoque dependentista fue aplicado

"... al análisis de las relaciones sociales contemporáneas, internas y externas, de América Latina y el Caribe, al estudio de los procesos históricos de diferentes países y a la indagación acerca de las perspectivas futuras." (Sonntag 1988, p. 67).

Los temas principales fueron la industrialización, la marginalidad, la dinámica rural-urbana, el debate sobre el feudalismo, etc.

"El dependentismo se dividió en dos tendencias. La primera⁷ veía en él una nueva manera de aproximarse a la realidad de los países subdesarrollados y de los procesos que habían vivido y estaban viviendo. La segunda⁸ lo percibía como una teoría, esto es: una forma novedosa de explicar y llevar al concepto el subdesarrollo, a veces entendida como suplementaria a la teoría del imperialismo, a veces incluso como sustitutiva de esta última. En consecuencia, la primera tendencia insistía en el análisis de situaciones concretas de dependencia y enfatizaba la particularidad de los procesos en cada una de las formaciones sociales dependientes, mientras que la segunda utilizaba el concepto de modo totalizador, la polémica en torno a ambas tendencias se prolongó durante buena parte de los 70 (prácticamente hasta el final de la década, MGC)." (Sonntag 1987, p. 26).

Las propuestas del dependentismo permitieron entender el subdesarrollo en el contexto del sistema capitalista mundial e identificar los agentes sociales de un posible desarrollo, y su posición en la totalidad del sistema y en cada sociedad concreta.

⁷ Representada por Cardoso, Faletto, José Serra, etc.

⁸ Representada por Theotonio Dos Santos, Rui Mauro Marini y Vania Bambirra principalmente.

El dependentismo ejerció mucha influencia sobre los proyectos del MAS en Venezuela y del MIR chileno; y tuvo un papel importante en el diseño de políticas durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile, y en los gobiernos militares-modernizadores de Torrijos (Panamá), Velasco Alvarado (Perú) y Rodríguez Lara (Ecuador).

Años 70: crisis del capitalismo mundial y su influencia en las ciencias sociales latinoamericanas

El impacto de la crisis del capitalismo mundial, con sus repercusiones en América Latina, causó modificaciones en la sociedad y, por ende, en las ciencias sociales latinoamericanas. Han cambiado los debates dependentistas, el cepalismo⁹ y el marxismo "ortodoxo"¹⁰ entraron en crisis y quedaron fuera de las discusiones predominantes. Por otra parte, el contenido de las investigaciones y reflexiones ha tomado nuevos rumbos, haciéndose frecuente la recurrencia a una labor interdisciplinaria; diversidad de enfoques e innovaciones metodológicas. La sociología retoma la problemática del sujeto y el objeto en las ciencias sociales. El neoliberalismo lanza una ofensiva en este período, la cual rendirá sus mejores frutos a partir de los 80. Primero actúa a través de los asesores de las dictaduras de Argentina, Uruguay y Chile; y luego en las ciencias sociales, los círculos intelectuales¹¹ (de donde estuvo relegado por mucho tiempo) y, en muchas democracias representativas, a partir de la segunda mitad de la década cuando comienzan a sentirse las señales de la crisis. Es evidente que este nuevo auge del liberalismo ha sido promovido por los intereses vinculados a la transnacionalización del capital.

⁹ Este registró una ausencia total de desarrollo teórico renovador hasta 1978, cuando comienza una renovación de sus planteamientos en el contexto de la crisis mundial y sus formas en América Latina

¹⁰ Aunque este mostró ciertas señales de renovación, por ejemplo en Chile, a raíz del gobierno de la Unidad Popular.

¹¹ Muchos antiguos cepalistas o marxistas "ortodoxos" han formado filas en el neoliberalismo, abriéndole espacio académico y político

Dentro del proceso de despolitización vivido por el subcontinente a lo largo de la década de 70, acompañado por la derrota de cualquier propuesta medianamente orientada al cambio, la influencia de las ciencias sociales, tal como fueron concebidas durante los 60, en la política y las sociedades latinoamericanas ha dejado prácticamente existir. Progresivamente, las ciencias sociales latinoamericanas se han ido confinando en los círculos académicos e intelectuales. Por otra parte, y no sólo debido a la influencia del neoliberalismo, es posible que el contenido de las propuestas haya perdido gran parte de su contenido crítico en beneficio de un discurso más neutral y conciliador.

Inicios de los 80. Crisis en las ciencias sociales latinoamericanas

A comienzos de la década se inicia un período de cuestionamiento sistemático de lo que se ha hecho, como consecuencia de la desilusión sufrida al respecto y también por la pérdida de una perspectiva histórica a largo plazo. Buena parte de la reflexión es dedicada a la misma situación de crisis que enfrentan las ciencias sociales.

Sin embargo la investigación enfrenta serios problemas en el marco de esta crisis del subcontinente. Las políticas de "ajuste" emprendidas por los gobiernos regionales para satisfacer las demandas del Fondo Monetario Internacional en lo relacionado con el refinanciamiento y la reestructuración de sus deudas externas han generado serios recortes presupuestarios para la investigación, la cual ha debido buscar otras alternativas que no siempre son las más felices. Una de ellas, es el retiro a centros y fundaciones privados y organismos internacionales. En virtud de esta situación, existe el peligro de una "transnacionalización de la investigación".

2.2.2. El *boom* literario

El llamado *boom* literario latinoamericano es un fenómeno complejo de nuestra cultura, que no puede ser reducido a la concepción de un repentino florecimiento y difusión de la literatura de la región, tanto en la misma Latinoamérica como en el resto del mundo. La razón de esta referencia a tal fenómeno en nuestro trabajo se debe principalmente a dos razones. En primer lugar, porque se trata de una de las principales manifestaciones de la cultura latinoamericana durante los años 60 y, en segundo lugar, porque su naturaleza radicalmente distinta a la del auge cinematográfico contemporáneo con él, principalmente en lo que se refiere a sus proposiciones ideológicas y políticas, lo coloca como punto de contraste. Y es que en el *boom* a pesar de que muchos de sus principales representantes compartían el ideario político revolucionario de aquel momento, como por ejemplo Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa (quien luego renegaría de tales ideas), es notable la ausencia de planteamientos explícitamente políticos. Esto, mientras que el cine se convirtió en la manifestación artística que mejor asumió y representó el momento de auge de la insurgencia.

En el fenómeno del *boom* entran en juego factores como el interés internacional por América Latina suscitado principalmente por la Revolución Cubana, la actuación de la industria editorial latinoamericana y española, el proceso de modernización de nuestra literatura emprendido ya desde los años cuarenta por escritores como Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier entre otros, las aspiraciones de profesionalización de los escritores, etc.

El fenómeno comienza a gestarse en México y Buenos Aires, los dos países con industrias editoriales más fuertes de la región y de allí pasa a Barcelona, España, que se convirtió en su centro de difusión para el resto del mundo. Las casas editoriales que propiciaron el lanzamiento y divulgación de los nuevos narradores a un público más amplio fueron principalmente oficiales o pequeñas empresas privadas que Angel Rama define como

culturales (Rama 1979), dado que se interesaban en publicar libros que no garantizaban grandes ventas pero sí eran de alta calidad artística. En Buenos Aires, por ejemplo, casas como Losada, Emecé, Sudamericana y La Flor; en México el Fondo de Cultura Económica; en Uruguay Alfa y en Barcelona Seix Barral, Lumen y Anagrama, fueron las principales responsables de la política editorial del *boom*. No sólo se publicaron las obras surgidas de éste sino que, además, se inició una labor de reedición y recuperación de la obra previa de escritores como Cortázar, Borges, Rulfo, etc.

¿Quiénes son los escritores del *boom*? Rama, después de examinar distintas "listas" dadas por los mismos escritores (Vargas Llosa, Cortázar, Donoso) y el editor Carlos Barral, critica el criterio exclusivista tipo *petit comité* según el cual sólo entrarían en sus filas Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, con la posible inclusión de Alejo Carpentier, José Donoso, José Lezama Lima, Joao Guimaraes Rosa y Salvador Garmendia. A tal criterio opone otro según el cual la renovación de la narrativa latinoamericana data de fines de los 40 y el llamado *boom* no es otra cosa que el interés internacional que atrajeron los novelistas latinoamericanos en los 60, acompañado por un gran aumento en la producción de obras de alta calidad. Por tal motivo, es preciso incluir a escritores como Borges y Carpentier en sus filas.

Rama ubica la fecha de inicio en 1964, sobre la base de la evolución en las ventas de los libros de Cortázar. La edición de *Rayuela*, en 1963, actuó como desencadenante de las ventas y las reediciones de su obra anterior que, a partir de ese momento, pasan a ser reeditadas anualmente. El punto alto en la producción editorial del *boom* es *Cien años de soledad*, de 1967, con un tiraje inicial y reediciones posteriores sin precedentes en América Latina. Para Rama, esta fecha es al mismo tiempo el acta de defunción del fenómeno, ya que luego de la

entrada de García Márquez al "cogollo" de escritores del *boom* no se produjeron nuevas incorporaciones al mismo.

Un hecho que define la producción de estos escritores y, en consecuencia, la del fenómeno, es la sustitución del narrador-artista por el narrador-intelectual que no se limita a la invención de obras literarias sino que también es capaz de elaborar un discurso intelectual en torno a los temas que trata. Los mejores ejemplos de tal tendencia son Octavio Paz, Cortázar, Carpentier y Borges. Al mismo tiempo, estos escritores, siguiendo una de las tendencias más generalizadas en el arte del siglo XX, hicieron públicas sus poéticas y sus actitudes políticas (como ya dijimos, casi siempre independientes de sus productos literarios) a través de los medios de comunicación, en los cuales ganaron un espacio insólito gracias a su notoriedad internacional. Este espacio en los medios, contribuyó a ganar nuevos públicos para la literatura latinoamericana, pero, ciertamente, no hizo nada en favor del mensaje que los escritores estaban interesados en transmitir. Por el contrario, dicho mensaje fue neutralizado y desfigurado por los medios.

2.2.3. El discurso en torno a los medios de comunicación

América Latina fue la primera región del Tercer Mundo que se interesó en los problemas que planteaban sus sistemas nacionales de medios, en iniciar discusiones sobre sus políticas de comunicación y en tratar de lograr reformas estructurales en la radio, la televisión y la prensa. La conciencia sobre los medios y las desigualdades en el flujo internacional de noticias y entretenimiento, comenzó a hacerse sentir como fenómeno general en el subcontinente hacia fines de los sesenta y comienzos de los 70. En este subpárrafo se intentará describir el panorama previo a esa toma de conciencia, los intentos de reformas que le siguieron y cómo, finalmente, fracasaron esos intentos.

Situación de los sistemas nacionales de medios para la década del 60

Cuando comenzó a implantarse la radio en el subcontinente, algunos países dieron pasos hacia un sistema de propiedad, subsidio y regulación gubernamentales, sobre la base de las metas nacionales, culturales y educativas propuestas por los regímenes conservadores o populistas. Sin embargo, rápidamente surgió el conflicto de esos intereses con los del capital internacional. Apareció la radio comercial como alternativa para satisfacer la necesidad de la industria nacional y extranjera de un medio publicitario. Los medios comerciales estadounidenses invirtieron en América Latina, y desarrollaron mercados para sus productos. En esta batalla, los grandes perdedores fueron los medios estatales, que no contaron con protección legal ni financiamiento para poder competir con los privados. De esta manera, el capital extranjero, la música y el entretenimiento se adueñaron de la radio y, posteriormente, de los medios masivos latinoamericanos en general.

El desarrollo de los medios fue distorsionado, en sus inicios, por el control político y la censura sobre la radio y la televisión, junto con el control que ya existía sobre la prensa. Ese precedente de censura, unido a la expansión comercial no regulada del sector privado, deterioró gravemente la capacidad de gobiernos democráticos futuros para impulsar reformas en los medios y promulgar políticas nacionales de comunicación. En el subcontinente no existían antecedentes de medios de servicio público. Para 1960 la televisión comercial, que seguía las pautas de la norteamericana, estaba firmemente establecida en América Latina.

Crítica de los medios y propuestas para la reforma

Al prever los posibles efectos de la Revolución Cubana, el gobierno de los Estados Unidos creó la Alianza para el Progreso, destinada a otorgar ayuda a los gobiernos de la región para implementar reformas modernizadoras. Se puede decir que la conjunción de la Alianza y el

Sector Público de los países latinoamericanos sentó las bases para los movimientos de reforma de los medios, ya que legitimó la inversión y la planificación estatal en ellos, aunque, de todas maneras, no se cuestionó el rol de los medios comerciales privados.

En el contexto de la insurgencia política de los 60, los partidos, los militares y los intelectuales comenzaron a cuestionar el papel comercial y políticamente conservador de los medios masivos y demandaron mayor presencia pública en los mismos.

En las universidades y centros de investigación que comenzaron a surgir para entonces en Latinoamérica, se comenzó a estudiar los medios desde esa perspectiva crítica, acometiendo labores que iban desde el esclarecimiento de la estructura meramente comercial con la cual se desarrollaron en la región hasta el estudio de los efectos que los contenidos transmitidos podrían generar en las distintas audiencias. Los principales académicos latinoamericanos involucrados en este movimiento fueron: Luis Ramiro Beltrán, de Bolivia; Juan Díaz Bordenave, de Paraguay; Antonio Pasquali, de Venezuela; Paulo Freire, de Brasil y Armand Mattelart, desde el Chile de Allende. El paradigma de la dependencia fue un elemento clave en esta discusión sobre la reforma de los medios.

¿Qué reformas se pedían? En primer lugar, mayor contenido nacional en los medios, unido a un ataque a las manifestaciones extranjeras, principalmente películas, series, servicios de noticias, etc. que provenían de los Estados Unidos y que eran considerados formas del imperialismo cultural. Ya en los 70, luego de los estudios realizados, existían evidencias concretas de la dominación norteamericana a través de los medios. En Chile, Perú y Cuba habían tomado el poder movimientos políticos, entre cuyos objetivos estaban incluidas reformas o transformaciones totales en los medios de comunicación. Esas reformas dieron acceso y participación a quienes antes nunca la habían tenido y disminuyeron, o acabaron totalmente con el poder de los antiguos propietarios, en el caso de Cuba. Por supuesto, la

experiencia cubana hizo temer a los propietarios de los medios privados latinoamericanos que algo similar pudiera ocurrir en otros países, sobre todo en lo que a expropiaciones y control gubernamental se refiere. Estos temores se convirtieron en una ideología. Y así nació una división ideológica: de un lado estaban los gobiernos de izquierda y reformistas, que propugnaron una mayor injerencia estatal en los medios para "satisfacer el potencial de desarrollo de sus países" (Fox, op.cit.), garantizar la participación democrática y el contenido nacional y proteger la cultura y los intereses nacionales. Del otro lado estaban los propietarios de los medios, el gremio periodístico y los anunciantes estadounidenses y latinoamericanos que, esgrimiendo los casos de Cuba y Perú, lucharon contra cualquier intervención estatal en los medios alegando que esta lesionaría la libertad de expresión. Los intereses de los Estados Unidos en los medios latinoamericanos quedaron en evidencia, ya que este conflicto contribuyó a su salida de la UNESCO.

En los siguientes países fueron llevados a cabo intentos de reforma:

Perú: El gobierno del Gral. Velasco Alvarado intentó establecer un sistema nacional de medios menos centralizado, dirigido por el Estado y más participativo. Se promulgó una ley de prensa, se creó la Compañía Nacional de Telecomunicaciones, la Editora Nacional, la Agencia Estatal de Noticias, la Empresa Nacional de Difusión. Los militares expropiaron las acciones mayoritarias en radio y TV comercial. En 1974 fueron expropiados los diarios limeños y se implementó un plan para entregar su administración a grupos representativos de sectores organizados de la sociedad. Por supuesto, el sector privado y las asociaciones internacionales de propietarios de medios privados se opusieron. En el caso de la prensa no se pudieron desarrollar los medios que apoyaran las metas del régimen o permitieran una genuina participación de todos los sectores de la sociedad peruana en el manejo de éstos.

Chile: Las mayores reformas se dieron en el Gobierno de la Unidad Popular, aunque ya desde el periodo de Frei se había incrementado la propiedad estatal y la regulación sobre los medios. La Unidad Popular intenta establecer un sistema nacional de medios dirigido por el Estado y más participativo. Se denuncia la influencia extranjera en los medios nacionales, se propone acabar con la estructura capitalista monopólica de estos. Pero, al asumir el poder, la UP no ofreció inmediatamente un modelo alternativo. En su lugar dio prioridad a la expansión del control estatal sobre la industria y la agricultura, y el mejoramiento de los niveles de vida y participación de los desposeídos. No se pudo alterar la estructura de los medios debido a las reformas constitucionales aprobadas por la oposición (con mayoría parlamentaria) que garantizaban la propiedad privada sobre éstos. El gobierno aumentó la propiedad pública en editoriales, cine y grabaciones. Aumentó la expresión de los grupos de base en el resto de los medios.

Cuba: En este país se dio la primera, más extensa y más duradera forma de cambio político, acompañada por una reforma de medios y la intervención gubernamental en todos los campos. El gobierno revolucionario asumió el control del sistema de medios y alteró radicalmente la economía capitalista dependiente, eliminando la propiedad privada también sobre los medios. Gran parte del equipo y la infraestructura de los medios privados fue puesta al servicio de los programas de salud, educación e información. En 1959 es creado el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos; son nacionalizados estudios, salas, radioemisoras y teledifusoras privadas. El canal 2 es destinado a las noticias y la educación, el canal 6 a la cultura y el entretenimiento. Se crea el Instituto Cubano de Radio y Televisión.

Nicaragua: El proceso de reformas fue tardío y se dio como consecuencia de la caída de Somoza por obra de la Revolución Sandinista en 1978. Los Sandinistas iniciaron cambios

estructurales en los medios. La radio estatal continuó operando junto con la privada. La TV pasó a ser controlada exclusivamente por el Estado. El canal 6, antiguamente de Somoza, pasó a ser propiedad pública; el canal 2, antiguamente propiedad de allegados a la familia Somoza, fue nacionalizado en 1980. Los dos canales formaron el Sistema de TV Sandinista. No había una industria de cine y el gobierno creó INCINE y aumentó la educación masiva y la participación de nuevos grupos en otras formas de comunicación. Pronto se hizo sentir la oposición de partidos, medios privados e instituciones religiosas, unidos a agresiones externas coordinadas por los Estados Unidos.

La Conferencia de Costa Rica: culminación de un proceso

La culminación de este proceso y de estas tendencias, no en el sentido de su punta más alta sino en el sentido de su cierre, se da en Julio de 1976 con la Conferencia de Costa Rica, donde acudieron 20 representantes de América Latina y el Caribe. El tema a tratar era la formulación de políticas de comunicación por parte de los gobiernos latinoamericanos. La Conferencia se interesó al mismo tiempo por la reforma de los medios nacionales de cada país y por lograr cambios en el flujo internacional de noticias y entretenimiento.

Lógicamente, se presentó un conflicto con los propietarios de los medios privados, quienes argumentaron que, de ponerse en práctica lo discutido en la Conferencia, se estaría lesionando gravemente la libertad de expresión. Se resistieron al incremento en los medios estatales o a regulaciones gubernamentales sobre los medios privados. La presencia de asociaciones de medios privados en la Conferencia imprimió a las reuniones un clima de confrontación

El resultado de la conferencia fueron 30 recomendaciones. Estas recomendaciones tendían a los siguientes objetivos:

1. Lograr un más balanceado intercambio de noticias y entretenimiento
2. Garantizar a toda la sociedad el acceso y la participación en los medios
3. Proteger los derechos y libertades individuales de comunicación y expresión
4. Asegurar la aplicación de los medios a metas de desarrollo nacional y regional

Pocas de las recomendaciones fueron puestas en práctica por los gobiernos participantes en la Conferencia; ningún cambio ocurrido en los medios masivos latinoamericanos, posterior a 1976, tuvo que ver con los acuerdos realizados en Costa Rica o con las políticas nacionales de comunicación concebidas por los gobiernos. Este fracaso es explicable, en parte, porque se eligió el momento equivocado para realizar la Conferencia ya que, para 1976, ya estaban casi agotadas las posibilidades de reforma en los medios y la discusión sobre las políticas nacionales de comunicación iniciadas a principios de los 70. Para 1976, en la mayoría de los países latinoamericanos, el manejo y la dirección de los medios habían vuelto a la improvisación, la explotación comercial y el descuido gubernamental (con la sola excepción de la censura impuesta por las dictaduras militares). Por ejemplo, citamos los casos de Chile y Perú:

- Chile: Del gobierno de la Unidad Popular, donde se realizaron debates y se intentó una transformación del sistema de medios, se pasó en 1973 a la dictadura militar y se puso punto final a los intentos de reforma con el agravante de que empezó un periodo de la más cerrada censura.

- Perú: A los cambios iniciados por el gobierno de Velasco Alvarado, siguió, luego de 1975 con el cambio en la orientación del régimen, un lento proceso de retorno a un gobierno civil, un desmantelamiento gradual de la propiedad estatal y colectiva y una vuelta al sistema comercial privado de medios.

Situación para 1983

Las dictaduras manipularon la información y la comunicación pública y privada a través de los medios masivos con la finalidad de reducir la conciencia de la sociedad y la capacidad de sus miembros para conocer y ejercer sus derechos y responsabilidades políticas y sociales. La radio y la televisión estuvieron bajo control político, la prensa fue censurada, se persiguió a los periodistas. La ideología del crecimiento económico bajo el autoritarismo abrió el camino al desarrollo comercial y transnacional de los medios masivos. Sin embargo, surgieron pequeños usos alternativos de los medios (radios y periódicos comunales, etc.).

2.3. Panorama cinematográfico

2.3.1. Antecedentes: El cine industrial en Argentina, México y Brasil

El cine en América Latina, antes de la década del 60, se caracterizó principalmente por una producción esporádica, constantemente interrumpida y escasa en algunos casos o inexistente en otros; un mercado dominado casi totalmente por el cine europeo o estadounidense, con predominio de este último a través de empresas filiales (distribuidoras y exhibidoras actuando de manera monopolística) de sus productoras; ausencia en casi todos los países de una legislación cinematográfica. Con respecto al cuadro esbozado anteriormente Argentina, Brasil y México presentan algunas discrepancias que los convierten en excepciones a la regla. Estos países, en mayor o menor medida y con mayor o menor continuidad, lograron establecer una cierta infraestructura de tipo "industrial" que les permitió producir un cine propio, aunque este ciertamente no fuera lo más acorde con los intereses de una verdadera cultura nacional. Examinemos cada caso por separado.

Argentina

El punto culminante de la industria argentina se dio en 1942, con 30 estudios en funcionamiento y 56 películas producidas durante ese año. A partir de allí, se produce un descenso en la producción al no existir una infraestructura que garantizara la reinversión de ganancias en la producción. Además, México irrumpe como competencia a nivel continental y los Estados Unidos boicotean la venta de película virgen a Argentina. En 1943, la producción baja a 23 películas. El gobierno de Juan Domingo Perón (1944-1955) promulga una serie de medidas proteccionistas que vuelven a elevar la producción, llegando a 56 películas en 1950, pero no mejoran la infraestructura, de manera que, al ser depuesto Perón y ser eliminadas sus políticas, la producción cae estrepitosamente a 12 películas en 1957, quiebran las empresas, cierran los estudios y desaparecen los grandes productores. Como contrapartida a esta crisis, surge una nueva modalidad: los productores independientes.

Este cine industrial argentino se caracterizó principalmente por su carácter melodramático, cargado de estereotipos y ajeno a todo realismo, con atisbos en algunos de sus realizadores (Mario Soffici, Hugo del Carril) de propuestas más realistas que no logran liberarse del lastre del melodramatismo.

Brasil

Las distribuidoras norteamericanas se apoderaron del mercado luego de un breve florecimiento durante los años 20 y acabaron bien pronto con las endeble bases para una cinematografía nacional. En este contexto nace la "chanchada", una comedia musical de colorido localista y frívolo, que enfrentó la competencia extranjera y mantuvo una muy discreta producción nacional, que pasó de 4 películas en 1941 a 21, producidas solamente por los Estudios Atlántida en 1949; ayudada por la promulgación de ciertas medidas proteccionistas por parte del Estado en 1932. A finales de los 40 es fundada la productora

Vera Cruz, imitando el estilo y la producción de los grandes estudios hollywoodenses. Pronto se revela el absurdo de tal proyecto y la Vera Cruz quiebra en 1953. La llegada de la televisión inicia una crisis, ya que la fórmula de la chanchada fue absorbida por ésta. Finalmente, la producción se estabiliza en 30 películas anuales.

México

Al igual que Argentina, México aprovechó el advenimiento del cine sonoro para conquistar el mercado potencial latinoamericano hasta que su producción supera la del primer país y pasa a ser el centro de la producción cinematográfica en español.

| | México | Argentina (*) |
|------|--------|---------------|
| 1931 | 1 | 4 |
| 1933 | 21 | 6 |
| 1937 | 38 | 28 |

(*) Cifras tomadas de Schumann (ver Bibliografía)

Como el cine argentino, el mexicano tuvo como pilares fundamentales el melodrama y lo pintoresco. Los dos géneros predominantes eran el "melodrama lacrimógeno" y la comedia ranchera; otros géneros colaterales eran el melodrama costumbrista y el melodrama historicista. La producción continuó su aumento hasta estabilizarse, luego de 1949, en más de cien películas anuales. Sin embargo, a partir de 1954 se efectúa una pseudoestatización de los sectores esenciales que determina la aparición de tres distribuidoras estatales, una para el mercado interno, una para el mercado hispanoparlante y otra para el resto del mercado externo. De esta manera el Estado pasa a controlar la mayor parte de la producción y la totalidad de la distribución del cine nacional, pero las ganancias beneficiaban en realidad a los productores privados, que controlaban la casi totalidad de la producción. Por otra parte,

no se tomaban en cuenta las necesidades del mercado interno, lo cual generó que de 200 películas hechas entre 1953 y 1954 sólo 100 fueran distribuidas. Además, la rígida estructura de los sindicatos de los trabajadores cinematográficos hacía imposible la entrada de nuevos realizadores al mismo tiempo que impedía una producción independiente y desembocó en un estancamiento de la producción. Para 1961, apenas se hicieron 71 películas.

2.3.2. Principales movimientos, autores y obras

Brasil: el Cinema Novo

El principal antecedente del Cinema Novo lo encontramos en Nelson Pereira Dos Santos, quien con **Rio 40 graus** (1955) y **Rio zona norte** (1957) abrió la posibilidad, para el cine, de tratar temas vinculados con la realidad nacional desde una perspectiva realista ajena a los estereotipos vigentes hasta entonces en la producción industrial brasileña. En estos años es evidente un ascenso de la actividad cinematográfica en el país, que se manifiesta en la Creación de la Cinemateca (antiguamente filmoteca) del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo en 1957 y la de Río de Janeiro al año siguiente. Pero no sólo las dos principales ciudades brasileñas tenían el monopolio de este surgimiento. En el Cineclub de Bahía, dirigido por el crítico Walter da Silveira, Glauber Rocha ponía en escena las "Jogralescas", dramatizaciones de poemas, entre 1956 y 1957. El mismo Rocha dirigiría dos cortos posteriormente, **O patio** (1958) y **A cruz na praça** (1959). Finalmente, **Aruanda de Linduarte Noronha** y **Redenção de Roberto Pires** (ambas de 1959), inauguran el "Ciclo de Paraíba" y el "Ciclo de Bahía" respectivamente. La primera de estas dos asume la realidad brasileña como tema y admite que el subdesarrollo forma parte de los medios y las deficiencias técnicas de su realización.

Los debates teóricos realizados en los cine-clubes de Paraíba y Río sirvieron como estímulo a la realización de cortos documentales. En 1958 Marcos Farias realiza *O maquinista* y, al año siguiente, Paulo Cesar Sarraceni y Mario Carneiro dirigen *Arraial do cabo*.

Ya a estas alturas podemos decir que existe un movimiento de cineastas, vinculado sobre todo a la agitación política y cultural del Brasil de aquel entonces. La prensa comienza a hablar del Cinema Novo. Y se produce la eclosión en 1962. Este año es considerado por algunos como fecha de nacimiento del movimiento, porque es el año en que el Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes produce *Cinco vezes favela*, película argumental de cinco *sketches* integrada por *Um favelado*, de Marcos Farias; *Ze da Cachorra*, de M. Borges; *Escola da samba, alegria de viver*, de Carlos Diegues; *Couro de gato*, de J.P. de Andrade y *Pedreira de Sao Diego*, de León Hirszman. En este mismo año son producidas *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, película que desató un escándalo por su tema y su gran libertad de estilo, *Barravento*, primer largometraje de ficción de Glauber Rocha y *Porto das caixas*, de Paulo Cesar Sarraceni.

El movimiento no se limitará a la producción de películas ni a la elaboración de un discurso político. A medida que van evolucionando sus proposiciones ideológicas y estéticas se va produciendo una teorización hecha por los mismos cineastas. El abanderado de este proceso es, sin duda, Glauber Rocha, quien en 1963 publica su *Revisión crítica del cine brasileño*, donde piensa éste desde la perspectiva del "cine de autor" enunciado por los cineastas franceses de la *nouvelle vague* y en 1965 formula su "Estética del hambre". Analicemos un poco este pensamiento del Cinema Novo.

Sobre la vinculación del movimiento con la cultura y la política, Nelson Pereira Dos Santos dice:

"...mi generación estaba profundamente ligada a los problemas del país; preocupada por estudiar a Brasil, leer los autores brasileños, los sociólogos; y buscando una participación política muy acentuada, participación en el sentido de transformar esa realidad." (Marcelo Beraba, "Manifiesto por un cine popular. Entrevista con Nelson Pereira Dos Santos" en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos...*, Vol. 1p. 142)

"La intención, cuando comencé a filmar *Vidas secas*, era la de participar, a través de líneas culturales, en la política. La gente nunca deja de participar políticamente cuando participa culturalmente. La intención no es abandonar la visión política, sino tener esa visión en la práctica cultural." (ibid. p. 145)

Con respecto a la relación cine/cultura y al industrialismo imitativo de lo foráneo, tal como lo practicó la Vera Cruz, Pereira Dos Santos apunta que la Vera Cruz no era un cine brasileño sino un cine industrial *para Brasil* siguiendo el modelo norteamericano.

"... pensábamos que el cine brasileño no podía nacer con la misma composición que tenía la cinematografía de entonces...". "No era posible reproducir una cultura en esa forma; nosotros queríamos una cultura propia. Por eso no podíamos trabajar con la Vera Cruz..."(Agustín Mahieu, "La conciencia del cine novo. Entrevista con Nelson Pereira Dos Santos" en *Hojas de cine. Testimonios y documentos...*, Vol. 1, p. 137)

Por su parte, Glauber Rocha en uno de sus textos más conocidos, "Estética de la violencia", expresa:

"Fundamentalmente, la situación del arte en Brasil puede sintetizarse de este modo: hasta ahora, una falsa interpretación de la realidad ha provocado una serie de equívocos que no se han limitado al campo artístico, sino que han contaminado sobre todo el campo político." (ibid. p. 165)

Para Rocha, el observador europeo nos ve bajo la óptica del primitivismo, en razón de nuestra condición colonial y por su posición paternalista. La originalidad de nuestro cine con respecto al cine mundial es nuestra hambre, que es nuestra mayor miseria. La eliminación de

esta hambre no depende de la técnica, sino de una cultura del hambre que supere cualitativamente las estructuras. La más auténtica manifestación cultural del hambre es la *violencia*. Esta violencia del hambriento no es primitivismo y su estética es revolucionaria.

"... el nuevo cine no puede sino desarrollarse en las fronteras del proceso económico-cultural del continente. Por eso, en sus comienzos, no tiene contactos con el cine mundial, salvo en lo concerniente a sus aspectos técnicos, industriales y artísticos." (ibid. p. 167)

Las dos grandes líneas temáticas del movimiento fueron el sertón y la vida en los grandes centros urbanos. La primera de ellas queda claramente establecida en 1963, año de la madurez del movimiento, expresada a través de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, reelaboración crítica de los mitos, el lenguaje y la cultura popular del nordeste y film de ruptura lingüística; *Vidas secas*, de Nelson Pereira Dos Santos, basada en la novela homónima de Graciliano Ramos y de elaboración realista con estilo casi documental, y *Os fuzis*, de Ruy Guerra. El sertón no solamente fue tema para el cine argumental. Paulo Gil Soares realizó *Memoria do cangaco* (1965), un documental centrado en esta temática.

El golpe de marzo de 1964 cambia bruscamente el panorama. Progresivamente se va instaurando un clima de censura y represión, acompañado de un proceso de autocrítica por parte de la izquierda. La temática del Cinema Novo se desplaza hacia las grandes ciudades y el documental recupera su importancia, hasta el punto de influir en el cine argumental. La enorme producción documental de este período incluye *Maioria absoluta*, de León Hirszman (1964); *Integração racial*, de Paulo Cesar Saraceni (1965); *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1965); *Subterráneos do futebol*, de Maurice Capovilla (1966), etc. Entre 1969 y 1970 Thomas Farkas produce una serie de 20 cortos didácticos sobre el nordeste, titulada "La condición brasileña" y dirigida por Soares, Sarno, E. Escorel y S. Muniz. En la producción argumental del período destacan *A falecida* y *Garota de Ipanema*, de León Hirszman (1965 y 1967

respectivamente); Sao Paulo, Sociedade Anonima, de Luiz Sergio Person (1965); *A grande cidade*, de Carlos Diegues (1966), etc.

El movimiento vive intensamente la crisis de la izquierda, cuya actividad fue ilegalizada por el golpe del 64, y también participa del proceso de autocrítica que atravesaron los intelectuales de izquierda. Esta problemática fue la base para películas como *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni (1965); *Os herdeiros*, de Carlos Diegues (1969); *Os inconfidentes*, de Paulo Cesar de Andrade (1972). La más importante de estas películas es *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967), donde el autor reflexiona hasta sus fundamentos sobre las posiciones asumidas por los intelectuales durante el período de auge político, vacilando en algunos casos entre el populismo y el marxismo. La elección lingüística de este film ha sido llamada por algunos críticos "tropicalismo", quienes ubican dentro de él a filmes como *Os herdeiros*; *O profeta da fome*, de M. Capovilla (1969); *Macunaima*, de J.P. de Andrade (1969); *Azyllo muito luoco*, de Nelson Pereira dos Santos (1971) y *O dragao da maldade contra o santo guerreiro*, del mismo Rocha (1969).

El Cinema Novo termina definitivamente con el "Acto Institucional No. 5", de diciembre de 1968, el cual efectúa un total desconocimiento de los derechos humanos en Brasil por parte de la dictadura¹². El balance cuantitativo del movimiento es de alrededor de 30 realizadores, 50 largos argumentales y más de cien documentales. Logró un prestigio internacional insólito para cualquier cinematografía latinoamericana previa a los 60 pero, como contraparte, tuvo muy poco contacto con el público brasileño. En el campo estético dio un paso decisivo en cuanto al abandono de esquemas artísticos y culturales impuestos desde afuera, al mismo tiempo que influyó decisivamente en el resto del cine latinoamericano.

La revolución del cine cubano

¹² De acuerdo con Schumann (ver Bibliografía)

El desarrollo de una cinematografía nacional, tal como se dio en este país del Caribe a partir de 1960, sólo fue posible gracias a su Revolución. Antes de ella, apenas existieron algunos intentos de cine comercial, con empresas de corta vida y películas afincadas en el exotismo tropical y la música cubana más estereotipada. Fuera de tales estructuras se pudieron completar algunos intentos como el corto de ficción *Una confusión cotidiana*, realizado en 1947 por Tomás Gutiérrez Alea, en formato 8 mm., con la ayuda del Departamento de cine de la Universidad de La Habana. El Partido Socialista promovió la realización de algunos cortos documentales y la Organización Cultural "Nuestro Tiempo" editó por esa época una revista de cine. Sin embargo, la realización independiente más importante fue *El Mègano*, realizado por Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y José Massip (posteriormente pilares del ICAIC y de todo el proceso del cine cubano), el cual constituyó una definición programática para un cine auténtico que la revolución haría posible poco tiempo después.

Las primeras películas, luego del triunfo de la Revolución, se hicieron en el Departamento de Cine del Ejército Rebelde, y fueron *Esta tierra nuestra*, de Gutiérrez Alea y *La vivienda*, de García Espinosa, ambas de 1959.

El 24 de marzo de 1959, a escasos tres meses del triunfo de la Revolución, es promulgada la Ley de Cine y de creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). La estructura inicial del Instituto estaba encabezada por un Director y un Comité de Dirección (asesoría), nombrados por el Primer Ministro y responsables de las funciones ejecutivas. Existían tres comisiones, una de Economía, Análisis y Organización Industrial; otra de Cultura y Técnica Cinematográfica y una última de Finanzas. Finalmente operaban cuatro unidades, una de producción, una de programación y distribución, una de explotación de salas y una última de distribución internacional y compra de películas extranjeras; todas eran coordinadas por la administración central. En estos tiempos iniciales del Instituto se

consideraron como prioridades la formación política, artística y técnica del personal, así como el dejar testimonio de la primera etapa de la Revolución, para lo cual se hicieron, antes que nada, documentales, por razones ideológicas pero también por falta de recursos económicos.

Es imposible caracterizar el cine cubano sin hablar antes de las transformaciones efectuadas por la revolución en las estructuras de propiedad, ya que tales transformaciones y el absoluto control estatal sentaron las bases de una industria cinematográfica nacional en Cuba. Así, la actuación del Instituto fue difícil en sus primeros tiempos, mientras las empresas productoras y distribuidoras todavía eran predominantemente capitalistas y de propiedad privada. A medida que avanzó el carácter socialista de la Revolución, los empresarios fueron emigrando a Florida y el ICAIC comenzó a trabajar con los equipos y el personal dejados por tales empresas, haciéndose cargo también de las salas de cine. En 1960 y 1961 las estructuras y bienes mobiliarios de las distribuidoras estadounidenses y mexicanas ya habían sido nacionalizados en su totalidad.

Primero era necesario estabilizar la producción y luego la formación de los cineastas, siempre dentro de la praxis. A partir de ésta se desarrollaban la teoría y la conciencia política. Pero también era necesario formar un nuevo espectador, así que se inició una política didáctica orientada a la formación cinematográfica del público en general. A las regiones más alejadas, donde nadie había visto cine, fueron enviados los Cine-Móviles. La importación era necesaria, ya que la producción local jamás podría cubrir la demanda nacional, se importaron más de cien películas anuales de distinta procedencia (países socialistas, América Latina, Europa, etc.).

Durante el primer año del ICAIC la producción fue dejada en segundo plano, en beneficio de las prioridades de organización y planificación. Apenas fueron producidos unos pocos cortos

documentales, entre ellos **Sexto aniversario**, de Gutiérrez Alea, que conmemora el asalto al Cuartel Moncada. En 1960 visitó Cuba un grupo de cineastas extranjeros, entre los que se encontraban Peter Brook, Cesare Zavattini, Joris Ivens, Chris Marker, Jean-Luc Godard, un nutrido grupo de cineastas soviéticos, Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Istvan Gaal, Tony Richardson y Norman McLaren. Se rodaron los primeros largos argumentales: **Cuba baila**, de García Espinosa, cuyo guión fue escrito en colaboración con Cesare Zavattini e **Historias de la Revolución**, de Gutiérrez Alea, que además fue el primer film puesto en circulación por el gobierno revolucionario. También son de este año los documentales **Cooperativas agrícolas** y **El Agua**, de Manuel Octavio Gómez y **Asamblea General**, de Gutiérrez Alea.

El período 1961-1969 es de debates, polémicas y maduración estética e ideológica. En 1961 se desarrollan varios debates sobre la libertad de expresión y la responsabilidad del artista, con motivo de la polémica entre **Lunes de Revolución** y el Consejo Nacional de la Cultura. El ICAIC sostendrá una actitud independiente con respecto a las actitudes burguesas (representadas por el semanario **Lunes de Revolución**) y las demasiado dogmáticas y burocráticas (representadas por el Consejo Nacional de la Cultura). En este mismo año es creada la Cinemateca y comienzan a funcionar las primeras unidades de Cine Móvil. La producción de cortometrajes documentales incluye **Y me hice maestro**, de Jorge Fraga e **Historia de una batalla**, de Manuel Octavio Gómez. Apenas se producen dos largometrajes, **El joven rebelde**, de García Espinosa, con guión de C. Zavattini, y **Realengo 18**, de O. Torres y E. Manet (quienes emigrarían posteriormente). Al igual que el Cinema Novo, el cine cubano experimenta una fuerte influencia del neorrealismo italiano, en parte porque muchos de los jóvenes cineastas cubanos habían estudiado en la Italia de la posguerra en el momento de mayor auge del neorrealismo. En 1962, de dos largometrajes, el único importante es **Las 12 sillas**, de Gutiérrez Alea, quien desde sus inicios se perfila como uno de los autores más interesantes del cine cubano. En el renglón cortometraje, además de tres dibujos animados y

24 filmes educativos para la enciclopedia popular, fueron producidos *Historia de un ballet*, de J. Massip, y *Minerva traduce el mar*, de Humberto Solás y O. Valdés. 1963 es el año de las coproducciones, una experiencia que todos los autores consultados coinciden en señalar como fallida, y de los debates en el seno del ICAIC que culminan con la redacción de un manifiesto. El film más importante del año es el corto documental *Ciclón*, de Santiago Alvarez, el documentalista cubano por excelencia. En los años siguientes debutan varios cortometrajistas en el largometraje. En 1964 lo hacen, entre otros, Jorge Fraga con *En días como estos* y José Massip con *La decisión*. En este mismo año Gutiérrez Alea dirige uno de sus filmes menos afortunados, *Cumbite*. En 1965 Santiago Alvarez nos da *Now*, uno de sus mejores cortometrajes. La producción de este primer periodo, con la excepción de los cortometrajes de Alvarez y la mayoría de los largos de Gutiérrez Alea, todavía no ha encontrado soluciones estéticas ni ideológicas a los problemas que plantea el cine en una sociedad revolucionaria.

Sin embargo, a partir de 1966, comienza a anunciarse un cambio en este estado de cosas, y será en 1968 cuando comiencen a verse los frutos de la Revolución en el campo cinematográfico.

Humberto Solás tiene su primera posibilidad de participar en un largometraje con *Manuela*, originalmente parte de un film compuesto por tres historias y que finalmente fue exhibida sola. En ese mismo año, 1964, Gutiérrez Alea dirige *La muerte de un burócrata*, sátira de humor negro. Al año siguiente de nuevo lo más importante son los cortometrajes: *Hanoi*, *martes 13*, de Santiago Alvarez. Por primera vez, de Octavio Cortázar. *Hombres de mal tiempo*, dirigida por el argentino Alejandro Saderman, quien residía en la isla para aquel entonces. Entre 7 largometrajes destacan *Tulipa*, de M.O. Gómez y *Las aventuras de Juan Quin Quin*, de J.García Espinosa.

1968 fue un año memorable para el cine y la cultura en general. La producción del ICAIC progresa enormemente, la búsqueda formal llega a su punto culminante, sin perder de vista su relación con el plano del contenido. En los años 70 esta perspectiva decaerá en beneficio de una narrativa más convencional y una forma filmica más transparente. De este año son **Memorias del subdesarrollo**, de Gutiérrez Alea y **Lucía**, de Solás. Al año siguiente, a pesar de que baja la producción y apenas se produce un solo largometraje, continúa el período de auge en la búsqueda formal. Prueba de ello son **La primera carga al machete**, el único largo del año, de M.O. Gómez y **79 primaveras**, de S.Alvarez.

Durante la primera mitad de los 70, además de declinar la búsqueda formal, se replantean los logros y las preferencias del pasado. El ICAIC da prioridad a los documentales, tanto, que en 1970 no se produce ningún largo argumental. Para 1971 hay una baja en la producción, apenas 10 cortometrajes y unos pocos largos. En resumidas cuentas, la década se inicia con una crisis. De un viaje a Vietnam realizado por varios cineastas en 1970 surge **Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial**, de J. García Espinosa, que sirvió de base a su autor para el manifiesto "Por un cine imperfecto". Al año siguiente se producen dos largometrajes importantes: **Los días del agua**, de M.O. Gómez y **Una pelea cubana contra los demonios**, de Gutiérrez Alea. Entre 1972 y 1974 aumenta la producción de documentales, luego de tres años de estancamiento. La temática se centra en las manifestaciones de la cultura popular cubana, la historia pre y post revolucionaria y las relaciones con América Latina y el resto del mundo. Los largometrajes argumentales más importantes de este período son **El hombre de Maisinicú**, de Manuel Pérez (1973), **Un día de Noviembre**, de H. Solás (1972), **De cierta manera**, de Sara Gómez y **Ustedes tienen la palabra**, de M.O. Gómez.

Argentina: de Tire dié a La hora de los hornos

A la caída de Perón se gesta un ambiente de renovación artística. Los cine-clubes desarrollan una gran actividad, aparecen revistas especializadas. Los jóvenes documentalistas y críticos formados dentro de revistas y cine-clubes toman un espacio no controlado por la industria y crean en 1956 la Asociación de Cine Experimental. En ese mismo año son creadas también la Asociación de Realizadores de Cortometraje y la Escuela de cine de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri. De manera que, paralelamente, se desarrollarán dos corrientes. La primera, llamada por algunos "nuevo cine argentino", vinculada a la Asociación de Cine Experimental e influida por la *nouvelle vague* francesa. La segunda como resultado de la experiencia de Birri en la Escuela de Cine de Santa Fe con *Tire dié*, investigación social de un suburbio de Buenos Aires, cuyas principales proposiciones anticipan ya los postulados de todo el cine latinoamericano de los 60¹³ (1958) y *Los inundados* (1962). Birri, en su texto "Cine y subdesarrollo" de 1962, reconoce la condición subdesarrollada, de dominación neocolonial y estructura capitalista de América Latina. Para él, el cine necesario en su país y el resto de la región es aquel que permita una toma de conciencia revolucionaria, nacionalista, antioligárquica y antiburguesa. Su objetivo principal es la realidad, la práctica de un cine realista, que concilie el arte popular y el arte culto, y por eso da tanta importancia al documental. Define el cine argentino como *irrealista* tanto en su vertiente comercial como en la seudoculta y propone un cine nacional "realista, crítico y popular". Considera como un problema fundamental la distribución y exhibición de ese cine, porque es importante que sea visto por el público. Para tal fin propone una producción independiente, a bajo costo y no sujeta a imposiciones.

¹³ "Prioridad absoluta de los temas nacional-populares, tratamiento crítico y de denuncia, subordinación de los conceptos técnicos de calidad frente a la importancia del sentido, vinculación personal con los protagonistas de las situaciones mostradas, tendencia al colectivismo en la realización, busca de una nueva relación con el espectador, llamado a la acción, exhibición alternativa a los grandes circuitos, ..." (Marrosu, AVCC 1985, p. 13)

La otra corriente del cine argentino desarrolló su experimentación inicial principalmente en el cortometraje, que generalmente nunca era exhibido. Estos cortometrajes describían un mundo salido de la experiencia individual de la clase media porteña, apartada del país real por sus vinculaciones ideológicas con la oligarquía. Sus principales representantes son Ricardo Alventosa, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Alejandro Saderman, etc. Sin embargo, su experimentación se dio dentro de los modelos europeos, sin una verdadera búsqueda de lenguaje propio. Un poco dentro de esta corriente, pero con una formación dentro del oficio que le permitió acceder pronto a la producción industrial, tenemos a Leopoldo Torre Nilsson, hijo de Leopoldo Torres Ríos, conocido cineasta argentino. Trabajó sobre conocidas obras literarias argentinas y pronto ganó reconocimiento en Europa, siendo conocido para aquel entonces como el cineasta argentino por excelencia. Entre sus filmes más importantes tenemos *La casa del ángel*, de 1957; *La mano en la trampa*, de 1961 y *Fin de fiesta*, 1960.

Para 1962, con el fracaso de la ilusión desarrollista, cambia el panorama. Se inicia un nuevo período de censura oficial, son prohibidos varios filmes argentinos, algunos realizadores disminuyen o interrumpen totalmente su producción, una gran parte pasa al cine publicitario. Durante los gobiernos de Onganía y Lanusse se produce una radicalización en las filas intelectuales, proceso que se da en menor medida en el campo cinematográfico, como consecuencia de una nueva ofensiva de la producción comercial, la cual gana para sus filas a muchos realizadores de los grupos experimentales e incluso a cineastas como Torre Nilsson, quien realizó algunos filmes de carácter épico histórico destinados a tocar el corazón de las capas medias. A esta tendencia escapa apenas Rodolfo Kuhn, pero en cambio Néstor Paternostro, Juan José Jusid y otros, hacen un cine autobiográfico o de búsqueda expresiva cuyo único logro es su calidad técnica. Por otra parte, el grueso de la producción imitaba a

la televisión y utilizaba a sus actores, en filmes de comedia ligera o pseudoporno con los inefables Porcel y Olmedo, Isabel Sarli y Libertad Leblanc.

Al margen de estas tendencias el actor y cantante Leonardo Favio, logra colarse en los circuitos de distribución comercial gracias a su popularidad, con *Crónica de un niño solo* (1965), donde relata sobre base autobiográfica el problema de la infancia marginal. Favio continúa en 1966 con *El romance del Aniceto y la Francisca*, y a partir de aquí su obra va en franco declive con *El dependiente* (1967).

Paralelamente va desarrollándose la verdadera vanguardia del cine argentino: el cine militante iniciado por Birri, centrado principalmente en la problemática de la utilización del cine. Indiscutiblemente, el punto culminante de esta corriente es *La hora de los hornos* (1966-1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino. Alrededor de este film se constituye el Grupo Cine Liberación, el primero de los que posteriormente se formarían en los distintos medios artísticos y profesionales y su formación es un claro indicio de que se producían cambios en la conciencia política y en los medios para combatir al poder dominante. En su manifiesto "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", Solanas y Getino se plantean la importancia de un cine de descolonización, opuesto al cine de consumo, y proponen los mecanismos para lograrlo y para asegurar su distribución y exhibición, venciendo los distintos mecanismos de la censura, ubicándose en un ámbito distinto al del sistema. Para ellos una cinematografía es nacional cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada país. El cine dominante en América Latina es un cine dependiente, alienado y subdesarrollado. Afirman que el neocolonialismo ha desvinculado a los intelectuales y artistas de la realidad nacional pero que, al mismo tiempo, el cine está cambiando esta situación. Vanguardias

políticas y artísticas están coincidiendo en la lucha antiimperialista. Por esto el cine es un instrumento para transformar el mundo y el cineasta debe descubrir su propio lenguaje.

"... el cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o rectificador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción." (Solanas y Getino, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos...*, Vol. 1, p. 48)

"... el cine latinoamericano (está) contribuyendo al proceso de la liberación continental" (ibid. p. 61)

La hora de los hornos, en su versión definitiva, está estructurada en tres partes: **Neocolonialismo y violencia** (1967, 95 min.), **Acto para la liberación** (1968, 120 min.) y **Violencia y liberación** (1968, 45 min.). Se exhibió en un circuito clandestino controlado por organizaciones populares como sindicatos y asambleas de organizaciones políticas y estudiantiles. Se hicieron muchas copias para descentralizar la circulación. Cada proyección se adaptó a las necesidades de los organizadores y receptores. El grupo también lo integraba Gerardo Vallejo, realizador del cortometraje **Ollas populares** (1967), quien ya en Cine Liberación hizo **El camino hacia la muerte del viejo Reales** (1969). Solanas y Getino volvieron a trabajar juntos en **La revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria** (1971). Lamentablemente, las posiciones políticas de ambos degeneraron desde la asunción táctica del peronismo como vínculo con un movimiento masivo hasta la veneración oportunista de Perón.

En 1969, año de las movilizaciones populares de Córdoba y Rosario, son producidas y exhibidas las primeras actualidades sindicales. Asimismo, ambas movilizaciones fueron filmadas por un grupo anónimo llamado **Realizadores de Mayo**. De estas filmaciones resultó **Argentina: Mayo 69**. Otro documental sobre estos acontecimientos fue **Tiempo de violencia**, del peronista Enrique Juárez.

No sólo Cine Liberación hizo cine y formuló propuestas políticas. Jorge Cedrón parte de las ejecuciones de peronistas en 1956 para hacer *Operación masacre* (1972). La izquierda tradicional y la llamada nueva izquierda emprendieron también la realización de documentales políticos. Un ejemplo del cine de la nueva izquierda es el Grupo Cine de la Base (liderado por Raimundo Gleyzer) realizadores de *Los traidores* (1972), sobre la burocracia sindical peronista. Los grupos armados de la más extrema izquierda realizaron una serie de *Comunicados cinematográficos*. Este auge del cine político invade también la producción comercial, aunque esta, evidentemente, no puede alcanzar las propuestas de estos grupos. Aries Cinematográfica produce en 1974 *La Patagonia rebelde*, dirigida por Héctor Olivera, donde se denuncia una masacre de campesinos de esa región realizada por las Fuerzas Armadas a principios de siglo. También dentro de la industria están *Quebracho*, de Ricardo Wulicher (1973), sobre la lucha contra la dominación inglesa en la zona del litoral a principios de este siglo y *La Raulito*, de Lautaro Murúa (1974), un acercamiento a la marginalidad.

Bolivia: Jorge Sanjinés

Para el momento en que Sanjinés inicia su actividad cinematográfica, en Bolivia no existía ninguna industria del cine. Apenas había sido creado el Instituto Cinematográfico Boliviano en 1952, primero dirigido por Waldo Cerruto y luego por Enrique Albarracín, con la dirección técnica a cargo de Jorge Ruiz. Sanjinés y Oscar Soria crearon una escuela de cine, organizaron un cineclub y publicaron un boletín de distribución gratuita antes de lanzarse a producir cortometrajes en conjunto.

En 1961 hacen *Sueños y realidades*, un corto de encargo para la Lotería Nacional. En 1963 se une a ellos Ricardo Rada y realizan *Un día, Paulino*, por encargo gubernamental. En 1964

hacen **Bolivia avanza**, dentro de la misma tónica. Poco antes del golpe del 65 el grupo hace **Revolución** (1963), su primer cortometraje independiente inscrito en el cine de agitación. El nuevo gobierno cierra el Instituto y posteriormente lo reabre bajo la dirección de Sanjinés, con Rada y Soria como sus colaboradores, agrupados ahora bajo el nombre de Grupo Kollasuyo. Con Sanjinés al frente el Instituto continúa su producción de documentales de actualidades. El grupo produce **Aysa** en 1965, cortometraje sobre las minas del altiplano y, en 1966, su primer largometraje argumental, **Ukamau**, en lengua aymara, cuyo principal aporte es el tratamiento realista que recibe la descripción de las relaciones entre indígenas y mestizos a través de la dominación económica y cultural. El éxito del filme en Europa hace que el gobierno cierre el Instituto.

El grupo es rebautizado Ukamau Ltda. y se une a él Antonio Eguino. En 1969 filman **Yawar Mallku**, largometraje de ficción en lengua quechua, sobre las esterilizaciones que practicó el Peace Corps norteamericano a las mujeres indígenas. El cierre del cine donde sería estrenado el film en La Paz, por parte del gobierno, motivó una protesta de los espectadores, la prensa y los estudiantes, que obligó a levantar la prohibición a las pocas horas de la misma.

En 1973 la RAI invita a Sanjinés a dirigir una película para la serie "América Latina vista por sus cineastas". La película es **El coraje del pueblo**, reconstrucción de la masacre de mineros hecha por el gobierno militar en junio del 67, con ayuda de los sobrevivientes. Poco después de finalizado el rodaje, un nuevo golpe de derecha hizo que Sanjinés tuviera que terminar el montaje fuera del país y que el film fuera perseguido. Obligado a permanecer fuera de Bolivia, Sanjinés va a Perú, donde filma **El enemigo principal**.

El cine de la Unidad Popular

El llamado "nuevo cine" se inicia en este país a partir de 1958 con la creación del Cineclub Universitario. En los años siguientes aparecerán el Grupo Cine Experimental, de la Universidad de Chile (1960), donde inicia su actividad Raúl Ruiz; el Cineclub de Viña del Mar (1962), creado por Aldo Francia (Schumann), que realizará su primer Festival (8 y 16 mm.) en 1963 y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en 1967, ambos coordinados por Aldo Francia. Dentro de este contexto, el gobierno de Frei reactiva Chile Films, sin que eso significara una verdadera renovación. Los grupos de cineastas independientes produjeron solamente documentales entre 1961 y 1966. A partir de allí, la producción cobra interés y se hace cada vez más crítica. Por ejemplo, el Centro Cine Experimental llevó el cine hasta los barrios marginales, en formato 16 mm. para promover la discusión política.

Los cineastas que participaron en este proceso son Sergio Bravo, fundador del Grupo Cine Experimental (*La marcha del carbón*, 1960 y *Amerindia*, 1963); Raúl Ruiz, destructor de las estructuras convencionales de la narración (*La maleta*, 1961 y *Tres tristes tigres*, 1963); Helvio Soto (*Caliche Sangriento*, 1969, sobre la guerra del salitre contra Bolivia y Perú); Aldo Francia (*Valparaíso mi amor*, 1964, de influencia neorrealista) y Miguel Littin (*El chacal de Nahueltoro*, 1969).

La intención de todos era representar la realidad chilena, utilizando un lenguaje auténtico y no colonizado. Al mismo tiempo, un grupo de documentalistas vislumbró la posibilidad de distribuir y exhibir sus trabajos como parte de su labor política, y se unieron a la experiencia de Cine Experimental. Entre ellos se encuentran Alvaro Ramírez (*Desnutrición infantil*, 1969), Pedro Chaskel (*Testimonio*, 1969), Douglas Hübner (*Herminda de la Victoria*, 1969), Diego Bonacina y José Román (*Reportaje a Lota*, 1969).

Los tres años de la Unidad Popular fueron los de mayor actividad y los más fructíferos. La renovación iniciada en 1958 fue seguida por un proceso de politización cada vez más radical, que puso el cine al servicio de las transformaciones sociales propiciadas por el gobierno. Los cineastas se organizaron en los partidos y los sindicatos de izquierda. Pero, así como el gobierno encontró dificultades para cambiar las estructuras del poder económico y político, a los cineastas se les hizo difícil realizar todas sus aspiraciones. Patricio Guzmán en su escrito "Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular" analiza estas dificultades y los intentos por superarlas.

1. Problemas políticos: ausencia de legislación cinematográfica, imposibilidad de crear un organismo centralizador y planificador (Chile Films no tenía el poder suficiente para planificar). Ausencia de dirección política única en los medios de comunicación controlados por la izquierda, lo cual retrasó la marcha de la producción en Chile Films.

2. Problemas ideológicos: ¿Cómo era posible hacer un cine revolucionario dentro del aparato estatal y económico burgués? En un principio se intentó crear una infraestructura paralela para llegar a las clases populares y se buscó penetrar la ideología pequeñoburguesa. También se buscó la manera de crear medios de educación política y análisis para los trabajadores, pero no siempre los resultados fueron acertados. El Noticiero Chile Films es un ejemplo de esto; primero se hizo como un panfleto movilizador pero sin mecanismos de persuasión, luego se dirigió a las capas medias pero su eficiencia era muy poca y, finalmente, se hizo con una elaboración realista, poder de persuasión y desde una perspectiva moderada.

3. Problemas económicos: Los órganos de comunicaciones estatales eran escasos y estaban muy mal equipados cuando la Unidad Popular asume el gobierno. Los recursos se hallaban muy dispersos y las trabas burocráticas eran muy fuertes. No existían recursos financieros para el cine.

4. Las distribuidoras norteamericanas crearon un conflicto artificial al solicitar un alza ilícita en la taquilla y suspendieron la importación, desabasteciendo el mercado. Para contrarrestar tales acciones, Chile Films creó una distribuidora y una exhibidora e importó material de los países socialistas y estatizó las salas.

Para hacer cine se recurrió a Chile Films y a todos los organismos disponibles (departamentos de cine de universidades, sindicatos y ministerios, canales de televisión del estado, etc.) Los cineastas formaron productoras y cooperativas independientes, firmaron convenios... La producción total de la Unidad Popular fue de 13 largos argumentales, 71 documentales y 41 informes y noticieros. (en Hojas de Cine. Testimonios y Documentos..., Vol. 1, pp 331.339)

Lo más importante de esta reproducción estuvo representado por *Voto más fusil* (1971) y *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), de Helvio Soto; *Ya no basta con rezar* (1972), de Aldo Francia; *La colonia penal* (1970), *Nadie dijo nada* (1971) y *La expropiación* (1971), de Raúl Ruiz y *La tierra prometida* (1973), de Miguel Littín. Sin embargo, la actividad política se reflejó mucho mejor en el documental, ya que en él se plantearon los problemas más urgentes y de mayor actualidad. *Venceremos* (1970), de Pedro Chaskel y Héctor Ríos; *Recuperaremos nuestra tierra* (1971), de Carlos Flores y Guillermo Cahn; *Compañero Presidente* (1971), de Littín; *El primer año* (1972), *La respuesta de octubre* (1973) y *La batalla de Chile* (1974-1979, terminada en el exilio), de Patricio Guzmán.

Colombia

Durante la década del 60, al igual que en el resto de la región, aparecen cine-clubes y revistas de cine, al tiempo que se inicia un proceso de toma de conciencia sobre la situación de la inexistente cinematografía nacional. La actividad de los documentalistas independientes se inicia relativamente tarde. Carlos Alvarez, por ejemplo, hace su primer cortometraje inscrito en el cine político en 1968, *Asalto*, un montaje de fotos fijas sobre la toma de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Dos años después, en *Colombia 70*, enfrenta el tema de la miseria y la sociedad de consumo. *¿Qué es la democracia?* (1971) revela el

carácter falsamente democrático del sistema político colombiano. Al poco tiempo de finalizar este último, Alvarez, su esposa y su equipo caen presos, para ser liberados 18 meses después, en 1974. En 1975 termina *Los hijos del subdesarrollo*.

Los trabajos más importantes dentro de esta tendencia, corresponden a Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes parten de los estudios etnológicos en un principio (ella es antropóloga) y, de allí, pasan al documental político. Su primer trabajo es *Planas-testimonio de un etnocidio* (1971), historia de una comunidad indígena exterminada por el gobierno alegando que sus miembros colaboran con las guerrillas, para beneficiar a un consorcio de especuladores de tierras y a una empresa petrolera. *Chircales* (1972), es el resultado de cinco años de trabajo, donde es mostrada la vida de una familia que vive de la fabricación artesanal de ladrillos. Su trabajo de mayores alcances es *Campesinos* (1975), sobre las condiciones de vida de los indígenas, su cultura, sus niveles de conciencia, su memoria histórica, su relación con la tierra.

Uruguay

La última película de ficción hecha en Uruguay hasta pasados veinte años fue *Un vintén p'al Judas*, de Ugo Ulive (1959). A partir de aquí sólo se producen documentales inscritos ya desde 1960 en las tendencias dominantes del cine político latinoamericano.

Uruguay es uno de los primeros países latinoamericanos donde puede hablarse de la existencia de una crítica cinematográfica, gracias a críticos como Arturo Despuey, Hugo Rocha, Mauricio Müller, Homero Alsina Thevenet, etc. La Cinemateca fue creada tan temprano como en 1952, acompañada de un movimiento cineclubístico emergente, grupos de cine amateur, etc. Una vez agotado este último, algunos de sus miembros pasan a la televisión o a la publicidad, pero otros, como el mismo Ulive y Mario Handler, comienzan a hacer

documentales independientes. Ulive hace en 1960 **Como el Uruguay no hay**; Handler, en 1965, hace **Carlos**. Ambos se juntan y en el 67 co-realizan **Elecciones**, sobre la campaña electoral de ese año. Sin embargo, Ulive se va del país, primero a Cuba y luego a Venezuela, y Handler, junto con algunos otros, se enfrasca en la lucha por un cine alternativo que permitiera una actuación política. En esta línea Handler hace sucesivamente, **Me gustan los estudiantes** (1968), **Liber Arce, liberarse** (1969) y **Uruguay 69: El problema de la carne** (1969).

Otros cineastas son Mario Jacob y Eduardo Terra (**La bandera que levantamos**, 1971). Varios grupos estudiantiles utilizaron el cine como arma, por ejemplo, en **Refusila** (1969, un anónimo estudiantil) y **La rosca** (1971, Grupo América Nueva). Estos filmes eran generalmente panfletos filmicos marcados por la lucha. En resumen, un cine militante.

México

A principios de los 60 los críticos jóvenes comenzaron a cuestionar el cine establecido, planteando la necesidad de transformar ese sistema totalmente anquilosado. Fueron creados varios cine-clubes universitarios, apareció la revista **Nuevo Cine**, se escribieron varios libros sobre la materia, el más conocido de los cuales es el de Emilio García Riera. En 1963 se fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Por su parte, como ya dijimos más arriba, para ese momento la industria atravesaba un período de crisis, que obligó al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica a abrir el círculo cerrado de su gremio en busca de nuevos realizadores. En 1964 fue convocado el Primer Concurso de Largometrajes Experimentales, se ofrecieron créditos a los nuevos realizadores y se dio cierta elasticidad al reglamento. En total, de 34 proyectos presentados, se hicieron 10 largometrajes y dos filmes de episodios, participando un total de 18 realizadores. Los resultados no fueron demasiado promisorios pero, sin embargo, había propuestas interesantes, como **En este pueblo no hay ladrones**, de

Alberto Isaac, **Viento distante**, de Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar o **Los bienamados**, de Juan J. Gurrola y Juan Ibáñez.

Gracias a este experimento, la industria abrió una pequeña rendija en sus puertas, por la que se colaron algunos realizadores. Sin embargo, la tan ansiada renovación no pasó, en la mayoría de los casos, de cambiar la música ranchera por el ye ye-go go. El único realizador de este grupo que se distinguió fue Arturo Ripstein, con **Tiempo de morir** (1965, basada en un cuento de García Márquez). El segundo concurso se hizo en 1967 con resultados aún más discretos que los del primero.

Paralelamente a esto, México logró inscribirse en las tendencias políticas del cine latinoamericano gracias a **El grito**, de Leonardo López (1969), montaje de distintos materiales filmados durante la masacre de Tlatelolco en 1968. Sobre el mismo tema, un grupo anónimo hizo **Aquí México** (1969), analizándolo en su relación con la historia del movimiento estudiantil. Ambas películas fueron censuradas por largo tiempo. Del seno mismo del movimiento estudiantil previo a Tlatelolco salieron dos cortometrajes **Comunicado No. 1** y **Comunicado No. 2**, hechos por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Del II Concurso de Cine Experimental en 8 mm., auspiciado por el Comité de Agitación Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM nacieron dos grupos, el Taller de Cine Experimental y la Cooperativa de Cine Marginal. Esta última se vinculó a la actividad sindical, registrando sus principales movilizaciones y realizando proyecciones-discusiones de estos trabajos para los sindicatos.

2.3.3. El problema de la distribución y exhibición. Políticas. Necesidad de una legislación cinematográfica

Desde el momento en que los cineastas latinoamericanos se plantearon la idea de hacer un cine político, la distribución y la exhibición de este cine se convierten en uno de los principales problemas a enfrentar y sobre los cuales teorizar. Un cine político, por definición, es un cine que trasciende las fronteras de la expresión personal de su autor y necesita un contacto real y efectivo con sus destinatarios para poder completar su significado como tal, porque su finalidad última no es otra que incidir en la conciencia del espectador revelándole la esencia de hechos y situaciones, reforzando sus posiciones ideológicas o motivándolo a la acción.

El problema surge porque los mecanismos para la distribución y exhibición de películas en la región se encontraban entonces (y aún hoy lo están) penetrados y controlados en su mayoría por las productoras norteamericanas, a través de filiales en la distribución y la exhibición muchas veces de capital mixto (local y extranjero) y en algunos casos totalmente extranjero, que actúan como monopolios. En casos como el mexicano, era imposible producir fuera de la industria en virtud de la cerrada regulación sindical, que prohibía la distribución de cualquier film hecho a sus espaldas.

El único país exento de tales problemas es, por razones obvias, Cuba, donde las transformaciones revolucionarias dieron al Estado el control de todos los sectores de la actividad cinematográfica y la legislación vigente en la materia sentó las bases para una cinematografía nacional que llegara a su público natural a través de los canales más idóneos, con una adecuada planificación de la producción, la distribución y la exhibición, y libertad para los creadores.

Los cineastas de toda Latinoamérica, como parte de su actividad política, organizaron maneras de llevar las películas a zonas marginales, sindicatos, universidades, etc. Sin

embargo, tal iniciativa no era suficiente. En parte porque el público continuaba siendo bastante reducido en relación con los objetivos generales, y en parte porque las películas no circulaban más allá de las fronteras estrictamente nacionales, con la excepción de ciertos festivales europeos, donde el cine latinoamericano, sobre todo en Brasil, Argentina y Cuba, era reconocido, admirado y premiado. En estos casos Europa funcionaba como punto de encuentro para los cineastas, como canal para el conocimiento de lo que se hacía más allá de cada país, y como filtro a través del cual pasaba nuestro conocimiento de nosotros mismos.

Era tristemente paradójico que un cine dedicado a desmistificar nuestras realidades nacionales, que se proponía la invención de un lenguaje propio y no colonizado como operación cultural, no pudiera conectarse con sus países vecinos sino a través de tal mediación. Por eso, cuando surge la idea del Primer Festival de Viña del Mar en 1967, se produce una movilización verdaderamente impresionante. Todos los cineastas están ansiosos por dar a conocer su obra a los colegas que trabajaban campos similares desde puntos de vista comunes. Y es a partir de aquí cuando el cine latinoamericano comienza a circular continentalmente aunque, es preciso aclararlo, con las limitaciones impuestas por su no acceso a los circuitos mayoritarios de distribución y exhibición. De manera que este nuevo contacto se da principalmente entre los mismos cineastas, entre estos con algunos grupos de intelectuales y críticos cinematográficos (como el caso de Cine al Día, a cuyas reuniones asistían los cineastas que pasaban por Venezuela para realizar intercambios de opiniones y experiencias) y, cuando mucho, el contacto con el público no especializado se daba a través de proyecciones en Cinematecas, cine-clubes, universidades, etc.

Esta imposibilidad de resolver el problema de la circulación de las obras a niveles más amplios obligó a que el tema fuera discusión obligada en todos los festivales, encuentros.

congresos, etc. que se presentaban. Mucho se discutió pero se llegó a pocos acuerdos para acciones conjuntas y muy pocas de estas acciones fueron llevadas a cabo exitosamente.

El principal problema que enfrentaban las distintas cinematografías nacionales era la ausencia de una legislación que protegiera y fomentara la producción garantizando, en primer lugar, su circulación. Como en la radio y la televisión, en el cine reinaba en la mayoría de los casos el más absoluto liberalismo y, gracias a él, las compañías distribuidoras-exhibidoras imponían su ley. Con algunas modestas excepciones, tales como la promulgación de unas pocas medidas proteccionistas por parte del gobierno brasileño en 1932, México o la política proteccionista del régimen peronista en Argentina, la circulación cinematográfica en América Latina estaba librada a los designios de las casas matrices norteamericanas y sus socios locales.

En vista de estos hechos y conjuntamente con el proceso de reflexión y crítica en torno a los medios de comunicación que se estaba desarrollando en la región, se comienza a plantear la necesidad de una legislación cinematográfica en varios países. Estas batallas se perdieron en su mayoría. Sin embargo, es importante mencionar algunos intentos, curiosamente llevados a cabo una vez que la lucha política había sido derrotada y el cine latinoamericano iniciaba un proceso de decadencia con respecto a los principios enunciados durante los 60. La Empresa Brasileña de Cinematografía, EMBRAFILME, controlada por el Estado, fue creada por el gobierno militar de ese país en 1969. Sus objetivos eran estimular la producción, la distribución y la cultura cinematográfica. En estos campos obtuvo grandes éxitos. Por ejemplo, la producción aumentó de 74 películas en 1970 a 104 en 1980, cifras superiores a las de cualquier otro país latinoamericano. De la misma manera aumentó la participación de los filmes brasileños en el mercado nacional, pasando de un 13,8% en 1971 a un 29,2% en 1978. Correspondientemente, la tajada del cine extranjero disminuyó. En conclusión, el cine

brasileño llega a ocupar una tercera parte de su mercado interno, algo que no ocurre en ningún otro país de la región.

Otro intento se da en Argentina cuando, meses antes del ascenso de Héctor Cámpora a la Presidencia, dimiten los funcionarios del Instituto de Cine y el Ente de Calificación (censura) y el nuevo gobierno nombra a un grupo de ilustres peronistas: Hugo del Carril y Mario Soffici en el Instituto y Octavio Gelino en el Ente. La política de la nueva administración pasa por la organización sindical de sus miembros y elaboración de un Anteproyecto de Ley de Cine que fue aprobado poco después de la muerte de Perón en 1974, pero nunca pudo ser aplicado. Por su parte Gelino creó un Consejo Asesor para el Ente, se prohibió la censura, se organizaron proyecciones en medios populares. El golpe militar de 1976 significó el fin de estas políticas.

Ya dijimos que en Perú, el gobierno militar de corte nacionalista y modernizador encabezado por Velasco Alvarado, inició un proceso de reformas y estatizaciones en los medios de comunicación. Así, en 1973 fue promulgada la Ley de Fomento Cinematográfico, que establecía proyección obligatoria de al menos una semana, en un período de 18 meses, para los filmes nacionales calificados por una Comisión Estatal; participación en la taquilla para largometrajes y cortometrajes nacionales; etc. Hay que reconocer que esta ley no es precisamente muy radical¹⁴, pero logró un aumento en la producción de 1973 a 1975, sobre todo en el renglón del cortometraje.

2.3.4. Años 70 y 80: El reflujo y la decadencia

¹⁴ Indudablemente favorece la visión del cine como industria, obviando su papel cultural y comunicacional. Por otra parte, la distribución y la exhibición continuaron en manos de las filiales de las productoras extranjeras.

Ya desde 1973 estaban dadas todas las condiciones para que el cine latinoamericano, tal como surgió a principios de los 60, entrara en franca decadencia. Su último florecimiento, el del cine chileno durante el gobierno de Allende, había sido borrado del mapa por la dictadura y sus principales representantes se hallaban en el exilio, en prisión o muertos; el cine cubano se encontraba a las puertas de un proceso de estancamiento debido a la creciente influencia soviética en Cuba, que frenó toda búsqueda ajena a la pura divulgación; el Cinema Novo brasileño había sido dado de baja por los militares a finales de 1968; los cineastas uruguayos comenzaban a exiliarse también por obra de una dictadura militar; en Argentina aún quedaba algo y, sin embargo, cineastas como Solanas y Getino militaban decididamente en las filas del peronismo, etc. En resumen, al tiempo que se produce la derrota de la lucha política que sustenta el movimiento, éste se desintegra, en muchos casos se vacía de contenidos revolucionarios y abandona la búsqueda expresiva.

En muchos casos, la opción más clara fue el industrialismo. En Brasil, por ejemplo, con Embrafilme se inicia un periodo de producción estable donde muchos de los antiguos miembros del Cinema Novo inician la búsqueda del público, no en el sentido taquillero de la palabra, sino más bien insertados en la tendencia de la izquierda continental, consciente de su escasa penetración popular durante la década anterior y que busca subsanar ese error. Hemos dicho que el Cinema Novo, a pesar de su indiscutible importancia dentro del cine latinoamericano, sus logros y su enorme éxito internacional, tuvo muy poco o casi ningún contacto con el público brasileño. De allí que, por ejemplo, Carlos Diegues emprendiera la realización de películas como *Xica da Silva* (1976) y *Bye, bye Brasil* (1980) o Nelson Pereira dos Santos lo hiciera con *Tenda dos milagros* (1977) y *Na estrada da vida* (1981). A inicios de los 70 un grupo de cineastas jóvenes, aterrorizados ante la idea de la institucionalización y frustrados e impotentes ante el panorama político del país, se dedicó a hacer un cine

marginal, un cine que no tenía ninguna oportunidad de ser distribuido y exhibido por los canales regulares y estaba dirigido a un público claramente minoritario. En este grupo se encontraban Rogerio Sganzerla (*Bandido da luz vermelha* y *A mulher de tudos*), Julio Bressane (*O anjo nasceu* y *Matou a familia e foi ao cinema*), Andrea Tonacci, Neville D'Almeida, Joao Batista de Andrade y otros.

El auge industrial dio para todo, su producto comercial más difundido fue la porno-chanchada. Sin embargo, varios realizadores del cinema novo continuaron la tradición del cine político: León Hirszman (*Sao Bernardo*, 1972 y *Eles nao usam black-lie*, 1981) y Ruy Guerra (*A queda*, 1977). Por su parte, Glauber Rocha, desde su exilio iniciado en 1971, hizo varias películas (*Historia do Brasil*, 1972; *Claro*, 1975; *A idade da terra*, 1980) hasta su absurda muerte en 1981.

Es innegable que el cine brasileño se ha mantenido un peldaño más arriba que otros de la región, superado sólo por el cubano. En Cuba, a pesar de que una parte de la producción mantuvo, y en algunos autores superó los logros de los 60, las búsquedas expresivas sufrieron un estancamiento generalizado y poco a poco impuso un cine que, en beneficio de la comprensión de sus planteamientos ideológicos, adoptó la transparencia como forma discursiva. Tomás Gutiérrez Alea, a pesar de sus indudables valores, reconoce que *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) es un film fallido en muchos aspectos. Sin embargo, en 1976 entrega una nueva obra maestra, *La última cena*. Humberto Solás inicia con *Un día de noviembre* (1972) una serie de obras fallidas que continúa con *La cantata de Chile* (1975). Importantísimas dentro de este período son *El hombre de Maisinicú*, de Manuel Pérez (1973) y *De cierta manera*, de Sara Gómez (1974); la primera utiliza los recursos del policial buscando comunicar nuevos contenidos a través de ellos y la segunda indaga profundamente sobre el proceso de adecuación del cubano, desde el punto de vista de su conciencia y su praxis

social, al programa político de la revolución. El cine documental siguió una línea que pudiera parecer "menor" si la comparamos con las propuestas políticas y expresivas de la década anterior, pero que cumplió cabalmente con su propósito de indagar en la cultura y la tradición cubanas como forma de autoconocimiento. No queremos decir con esto que el documental directamente político haya desaparecido, al contrario, Santiago Alvarez, por ejemplo, realizó obras notables con *El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá* (1973), sobre el cantante chileno Victor Jara, y *Los dragones de Ha Long* (1976) sobre el Vietnam.

Los casos de Argentina, Chile, Uruguay y Bolivia son más difíciles, ya que todo lo existente fue destruido y los cineastas sobrevivientes se vieron obligados a vivir y trabajar en el exilio, desprendidos de sus respectivas realidades nacionales. En Chile, el gobierno militar acabó con la infraestructura humana e intelectual, y redujo Chile Films a la nada, luego de unos fallidos intentos de hacer cine oficial. Argentina quedó de nuevo a merced de su peor cine industrial y Uruguay en el peor de los limbos.

3. Venezuela años 60, 70, 80

3.1. Evolución política

3.1.1. De la caída de Pérez Jiménez a la insurrección armada

La Junta de Gobierno provisional fue formada el mismo 23 de Enero, y estuvo presidida por el Comandante en Jefe de la Marina, contralmirante Wolfgang Larrazábal. La situación del país no era fácil. Junto con los desbordamientos callejeros, la Junta debe enfrentar intentos por regresar al anterior régimen. Sin embargo, gracias al poder de convocatoria que tenían los partidos políticos para el momento, y a la popularidad de Larrazábal, las dificultades son sorteadas con mayor o menor éxito. La reacción en las FFAA estuvo comandada el propio Ministro de la Defensa, conectado con el perezjimenismo, Gral. Jesús María Castro León.

Frente a los sucesivos intentos de reacción, el sector "institucionalista" de las FFAA respalda al nuevo régimen y las masas actúan pidiendo la salida de Castro León, quien se va del país.

Al iniciarse el proceso electoral se postulan tres candidatos: Rómulo Betancourt por Acción Democrática, Rafael Caldera por COPEI y Wolfgang Larrazábal por el PCV y URD. Antes de las elecciones, AD, COPEI y URD habían firmado el llamado "Pacto de Punto Fijo", donde se comprometían, sin importar el resultado de las votaciones, a la aplicación de un programa común de reformas económicas, políticas y sociales y a constituir una coalición compartiendo las labores gubernamentales.

Rómulo Betancourt gana las elecciones de diciembre del 58 con un 49,18% de la votación. Su período se inicia en Febrero del 59 e inmediatamente se constituye el gobierno de coalición. Se presentan brotes de violencia callejera, huelgas laborales y persecuciones a los pérezjimenistas implicados en casos de corrupción. La economía nacional se ve afectada por una baja en los precios del petróleo y se inicia un período de recesión. Finalmente, la ola causada por la Revolución Cubana se refleja en el país, agregando un elemento más al delicado equilibrio político de la recién estrenada "democracia". Entre las iniciativas del nuevo gobierno para hacer frente a la situación se encuentra una nueva Constitución. Paralelamente, y con una finalidad similar, Betancourt inicia un diálogo con diversos sectores de la vida nacional, tales como sindicatos, empresarios, militares y la iglesia, buscando el apoyo de todos estos sectores para su gobierno.

Sin embargo, el equilibrio político no depende solamente de esa concordia nacional. La primera división de Acción Democrática lo demuestra, ya que el movimiento político resultante será uno de los principales conductores de la insurrección armada. El grupo disidente forma el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), luego de ser expulsados de AD Domingo Alberto Rangel, Américo Martín, Moisés Moleiro y otros.

Se inicia un periodo violento con repetidas suspensiones de las garantías constitucionales: sublevación militar en San Cristóbal, alentado contra Betancourt, disturbios en Caracas con motivo del aniversario del asalto al Cuartel Moncada, asesinato del dirigente cubano del Movimiento "26 de Julio" Andrés Caba Casas, en El Silencio se realiza una manifestación de apoyo al gobierno. Como evidencia de los efectos que tuvo el proceso cubano en toda Latinoamérica podemos mencionar las polémicas registradas durante el gobierno de Betancourt en torno a la revolución de ese país. El Canciller venezolano, Ignacio Luis Arcaya (perteneciente a U.R.D), se retira de la VII Conferencia de Cancilleres de la O.E.A. al negarse a firmar un documento condenatorio de las relaciones de Cuba con la U.R.S.S. Posteriormente, renuncia a su cargo y su sucesor, de A.D., firma las sanciones contra la isla caribeña. Este hecho motiva el retiro de U.R.D. de la coalición gubernamental.

En 1961 estalla definitivamente la insurrección armada de la izquierda venezolana y se produce la ruptura de relaciones diplomáticas con Cuba. En 1962 el gobierno suspende y prohíbe totalmente las actividades del PCV y el MIR. Como parte de la insurrección, se producen dos nuevos alzamientos militares: en Mayo el "Carupanazo" y en Junio el "Porteñazo".

Las elecciones de 1963 se desenvuelven normalmente y triunfa el candidato de AD, Raúl Leoni, con el 32,8% de la votación. Para combatir la insurrección armada, Leoni recurre primero a la represión militar y policial con mayor intensidad que Betancourt. Una vez puesto en evidencia el debilitamiento político y militar de la izquierda, Leoni, hábilmente, declara que no pondrá objeciones al regreso del MIR y el PCV a la institucionalidad democrática. Esto, siempre y cuando sea abandonada definitivamente la lucha armada. Esta política, unida a la Ley de Conmutación de Penas de 1964, que pone en libertad a más de doscientos cincuenta procesados, sella la crisis del movimiento armado (ver infra). Durante este periodo se efectuo

la tercera división de AD, que dio origen al Movimiento Electoral del Pueblo (MEP), liderado por Luis Beltrán Prieto. En materia económica, el gobierno de Leoni vio el fin de la recesión.

La insurrección armada

Muchos atribuyen a Betancourt un papel determinante en el desencadenamiento de la insurrección armada. Durante la clandestinidad de la lucha contra la dictadura, se alía al Partido Comunista, pero una vez frente a la posibilidad de llegar al poder y consciente de las razones del fracaso adeco del 48, sabe que necesita granjearse la confianza de la Secretaría de Estado de los Estados Unidos, la burguesía, el ejército y la iglesia para llegar al gobierno y mantenerse en él. Para ello lima las asperezas y malentendidos del pasado y, para probar su desvinculación de cualquier intención reformadora, esgrime un feroz anticomunismo. Además, ante la insurgencia continental de la izquierda bajo el chispazo de la Revolución Cubana, Betancourt necesitaba derrotarla como opción real de poder en Venezuela para consolidar su proyecto democrático burgués. Múltiples factores ya mencionados evidenciaron el difícil equilibrio de este proyecto. La izquierda es sancionada con la prohibición de realizar manifestaciones políticas; se desata una intensa represión policial y sindical contra movilizaciones políticas reivindicativas, se desarrollan conflictos estudiantiles centralizados en la UCV y una ola represiva contra la prensa de izquierda.

El PCV y el MIR sostenían que las condiciones estaban dadas para una transformación revolucionaria en el país y que el instrumento político y militar capaz de llevar a cabo tal proceso era la constitución de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, así como la formación de un frente de oposición de izquierda y de "liberación nacional". El conflicto se inicia 19 de octubre de 1960, cuando son detenidos los redactores de "Izquierda", periódico del MIR, acción que motiva enfrentamientos en Caracas y una nueva suspensión de las garantías. Se suceden manifestaciones, una huelga de la CANTV declarada ilegal, choques armados.

suspensión indefinida de las garantías, ocupación de los talleres de "Tribuna Popular", ocupación de la UCV, allanamientos masivos.

El desenvolvimiento de la insurrección armada de la izquierda puede ser subdividido en dos periodos. El primero de ellos abarca desde 1961 a 1963. La decisión definitiva sobre la entrada en el proceso de lucha armada se toma en el II y III Congreso del PCV. Entre 1961 y 1962, los esfuerzos se concentran en derrocar al gobierno a través de insurrecciones urbanas apoyadas por militares opuestos al régimen. Esta estrategia incluye la puesta en marcha de acciones, relativamente pocas, pero de gran impacto político, en las ciudades. En el V Pleno del Comité Central del PCV, realizado en 1962, son creados el Frente de Liberación Nacional (F.L.N.) y las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (F.A.L.N.), comandados por una Dirección Político-Militar única¹⁵. La Comandancia General de las FALN¹⁶ dividió al país en distritos guerrilleros: Caracas-Miranda, Centro-Occidente, Falcón y Oriente. El MIR actuaba en la región de Barlovento. En el 62, luego de los fracasos de Carúpano y Puerto Cabello¹⁷, se tomó la vía de la guerrilla rural como principal forma de lucha. A partir de aquí, Betancourt toma la iniciativa, desplazando y acorralando a la izquierda.

Las elecciones del 63 fueron una importante derrota política para el movimiento. El Comando FLN-FALN llamó a la abstención pero esta apenas llegó a un 10%. En virtud de esta derrota y del arresto de la máxima dirigencia del PCV y el MIR entre fines del 63 y principios del 64, el 63 es considerado como la línea divisoria entre los dos periodos de la insurrección. Ya para

¹⁵ Ejercida por Pompeyo Márquez y Guillermo García Ponce, por el PCV; Domingo Alberto Rangel, por el MIR; un miembro de la Vanguardia Revolucionaria Urredista y un independiente (Plaza)

¹⁶ Dependía de la Dirección Político-Militar y fue ejercida por varios militares; Douglas Bravo, en representación del PCV y los frentes guerrilleros; y Guillermo García Ponce, también del PCV, en representación de las guerrillas urbanas. De ella dependía a su vez el Estado Mayor Guerrillero, formado por los Jefes de Distritos Militares y/o Frentes Guerrilleros (Plaza)

¹⁷ Estas insurrecciones debían ser acompañadas por la actividad armada y no armada de sectores civiles vinculados al PCV. La conspiración falló por errores técnicos, militares y estratégicos

este momento es evidente que Betancourt ha triunfado, y que su victoria ha hecho desaparecer a la izquierda como opción real de poder, al mismo tiempo que contribuye progresivamente, a que su lucha se vaya convirtiendo en una acción marginada de la realidad nacional en virtud de su aislamiento de los problemas del país y los procesos políticos reales.

Ya dentro de la segunda fase, en abril de 1964 y en la clandestinidad, se realiza el VI Pleno del Comité Central del PCV, donde se toma como estrategia la guerra prolongada de guerrillas en las zonas rurales. El MIR se suma a esta estrategia. Esta segunda fase se caracteriza también por un progresivo distanciamiento de la izquierda armada de las ciudades y de la lucha política de masas¹⁸. El precio de esto fue un vacío en el panorama político nacional, rápidamente llenado por otros partidos y movimientos, además de la oportunidad que esto representó para que AD y COPEI ampliaran su penetración. Por otra parte, la represión gubernamental, a cargo de las Fuerzas Armadas y cuerpos de inteligencia militar y policial (SIFA y DIGEPOL), fue sangrientamente eficiente. Operaban estableciendo "teatros de operaciones" cerca de las zonas de concentración guerrillera y contaban con batallones especiales "cazadores", apoyo de la Fuerza Aérea para bombardeos y de la Armada para la vigilancia costera y cortar los suministros provenientes del exterior.

En abril del 65 el VII Pleno del Comité Central del PCV opta por una línea de paz democrática como táctica orientada a buscar una apertura política complementaria a la vía armada, sin dejar de lado esta última. Para ese momento, el aparato armado del PCV está virtualmente destruido, lo mismo que el aparato político clandestino; muchos dirigentes y militantes están

¹⁸ Según Plaza, "Cuando se realizaron las insurrecciones de Carúpano y Puerto Cabello ya la izquierda había iniciado el proceso de marginamiento de las masas (...). en ambas sublevaciones la presencia del pueblo, la 'sublevación de las masas', brilla por su ausencia. ¿Por qué este fenómeno? (...) A medida que la izquierda se iba radicalizando progresivamente hacia la violencia, a medida que el gobierno aumentaba su represión política, a medida que (con la eficiente acción de los medios de comunicación, entre otras cosas) se levantaba el fantasma del comunismo(...), el pueblo -de escaso nivel de conciencia política- se atemorizaba y se acobardaba." (Plaza, p. 18)

mueritos o presos. La "paz democrática" también acelera la separación del PCV y el MIR. En noviembre, un grupo de dirigentes desde su prisión en el Cuartel San Carlos, entre los que se encontraban Pompeyo Márquez, Teodoro Petkoff y Freddy Muñoz, reconociendo la derrota, exigen que el partido inicie un repliegue de la iniciativa armada y una apertura a la vía legal e institucional. Esta línea se va imponiendo y en 1966 son expulsados del PCV Douglas Bravo y otros dirigentes que se quedaron con el FLN-FALN¹⁹. En 1967 Petkoff, Márquez y G. García Ponce se fugan del San Carlos y asumen la dirección del PCV. Ya para abril de ese año, el VIII Pleno del Comité Central²⁰ reconoce explícitamente la derrota, decreta el "repliegue militar" y opta por la búsqueda de la institucionalidad, que llega con las elecciones del 68, donde el partido participa extraoficialmente bajo el nombre de "Unión para Avanzar". Estas elecciones representan la culminación del segundo periodo del movimiento armado y la búsqueda de una vía para retomar el contacto con las masas populares.

En marzo del 69 el PCV y casi todo el MIR entran definitivamente en la vida legal según los términos de la política de pacificación.

3.1.2. De la pacificación al *boom* petrolero

El artífice de la llamada pacificación es Rafael Caldera, quien gana las elecciones de 1968 con un estrecho margen de 30.000 votos, obteniendo apenas el 27% de la votación presidencial y un apoyo parlamentario del 22% para su partido. De manera que la primera labor de su gobierno será intentar ampliar su base política. Esto se logra en 1970 a través de un pacto con A.D. que garantiza a Caldera la mayoría parlamentaria para la solución de "asuntos

¹⁹ Bravo, Manuitt Camero y Fabricio Ojeda, en el "Manifiesto de Iracara", rechazan el abandono de la lucha armada. Bravo es separado del Buró Político del PCV y asume para su grupo el nombre FLN-FALN, con Fabricio Ojeda en la conducción del Frente. El PC cubano los apoya, enfrentándose al PCV. El MIR también los apoya. El desembarco de Machuruculo, apoyado por Cuba, es rápidamente derrotado. (Plaza)

²⁰ Presidido por Márquez (Plaza)

fundamentales". Con todo, Caldera enfrentará serias dificultades de actuación. Sin embargo, tiene la ventaja de recibir un régimen consolidado y estable.

En materia de política interior destaca la llamada "política de pacificación", según la cual se ofrece la posibilidad de una incorporación a la lucha política legal y a la "vida normal" a las personas y grupos participantes en la insurrección armada, con la finalidad de acabar definitivamente con los últimos reductos guerrilleros. Esta política ya había sido aplicada, de manera tácita e informal, por Leoni. Caldera la amplía y la lleva a término. Sin embargo, a pesar de esta fachada de amplitud y magnanimidad, el gobierno de Caldera mantiene vigente la represión. La principal prueba de esto es el allanamiento y cierre de la Universidad Central de Venezuela.

En política exterior Caldera proclama su "doctrina del pluralismo ideológico y la solidaridad pluralista", de acuerdo con la cual son reconocidos diplomáticamente varios gobiernos *de facto* y es admitida la cooperación entre regímenes de distinta "ideología". Esta doctrina sustituye a la famosa "doctrina Betancourt" y, como hecho significativo, quedan fuera de ella Cuba (obedeciendo las restricciones impuestas por los Estados Unidos a este país) y Haití. Se nacionaliza la exportación del gas natural, se proclama la Ley de Reversión Petrolera, aumenta el impuesto a las concesionarias petroleras, se fijan unilateralmente los precios de referencia del petróleo (los cuales son aumentados).

La izquierda, luego de su definitiva reincorporación a la institucionalidad enfrenta una doble dificultad. Por una parte, la reorganización para la existencia institucional y, por otra, la reconquista de su espacio político en las masas. Y en este proceso, de nuevo, se comete error tras error. En vez de organizarse dentro de una cierta unidad, se fragmenta aún más. El PCV se divide, y de esta división nace el Movimiento al Socialismo, conducido por Teodoro Petkoff y Pompeyo Márquez, dos de los principales líderes de la guerrilla. En el PCV quedan los viejos

dirigentes. Para la reconquista de su espacio político, estos partidos buscan ampliar sus vías de penetración en las masas a través de los medios de comunicación, lo cual constituye otro error garrafal porque, para lograr el acceso a estos, deben vaciar de contenido político sus proposiciones y convencer a la élite de la comunicación de que ya no representan una amenaza para el "sistema democrático". La izquierda va a las elecciones del 73 representada por varios partidos: PCV, MIR, MAS, etc. y obtiene ciertas satisfacciones parlamentarias pagando un alto precio por estos pequeñísimos logros.

3.1.3. La bonanza petrolera y la despolitización

A fines 1973 y con el aumento en el ingreso petrolero del país, se inicia lo que algunos han llamado la "Venezuela saudita", que coincide con el gobierno de Carlos Andrés Pérez, quien lleva a cabo su mandato en función de la nueva situación económica del país, desde marzo del 74 hasta marzo del 79. Su programa de gobierno incluye el adelanto de la reversión petrolera, la defensa internacional de los derechos de América Latina y uso del petróleo como instrumento de política internacional. En el transcurso de su primer año se perfilan las principales líneas de su estilo: el populismo exacerbado y la actuación casi exclusivamente a través de decretos.

Se reanuda de las relaciones diplomáticas con Cuba, el 10. de Enero de 1975 comienza a regir la Nacionalización del Hierro y en Enero de 1976 entra en vigor la Nacionalización del Petróleo. En el último año del período estalla la bomba del altísimo endeudamiento público (\$ 37.180.000.000) contraído para financiar ambiciosos proyectos puestos en marcha por Pérez, tales como la creación de la Empresa Estatal del Carbón, inauguración de la Planta de Aluminio de Venalum, la Ley de Desarrollo Carbonífero y Siderúrgico en el Zulia.

¿Qué ocurre con la izquierda política durante este período? ¿Por qué su capacidad de oposición y disidencia luce tan escasa y apagada? ¿Por qué sus dirigentes se mantuvieron al margen de las posibilidades abiertas por el gobierno de Pérez para efectuar reformas en los medios de comunicación y en el ámbito cultural (Proyectos RATELVE y CONAC)? ¿Por qué sus principales dirigentes no se pronunciaron contra la campaña puesta en marcha por los dueños de los medios y que frustró las posibilidades que ofrecían ambos proyectos?²¹ Incluso fuera de la izquierda, en los partidos oficiales, ¿por qué el discurso político-doctrinario va perdiendo terreno y las propuestas se reducen a cuestiones meramente pragmáticas, coyunturales y empíricas? Aunque hemos visto que en el resto de Latinoamérica se verifica también un proceso de despolitización estrechamente vinculado con el de Venezuela, es preciso señalar que las circunstancias de nuestro país son distintas. Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Centroamérica, etc. fueron despolitizados a sangre y fuego por las dictaduras militares. Venezuela se despolitiza en gran parte debido a la bonanza económica, de la cual todos los sectores políticos querían obtener una tajada. Toda la dirigencia política, la oficial y la de izquierda, vacía de contenido político sus propuestas. La izquierda, como ya dijimos, es víctima de su afán por penetrar en las masas por la vía de los medios de comunicación. Por esto se explica su no intervención en los proyectos de reforma de los medios y la actividad cultural estatal y, lógicamente, su total ausencia en la polémica levantada contra dichos intentos de reforma. Pero no es sólo eso. No podemos pensar que hayan obrado totalmente de mala fe, intentando acomodarse y conseguir su tajada de la nueva y fugaz bonanza petrolera. Preferimos pensar que, de acuerdo con la actitud (siempre un poco ingenua) de pensar que es posible colarse a través de las rendijas del sistema para hacer algo en favor de las masas populares, la izquierda prefirió limar su discurso político a la espera de una oportunidad de este tipo, que nunca llegó más allá de algunos puestos en el Congreso.

²¹ Ver *infra* 3.2.1. y 3.2.2.

En cuanto a la pérdida de contenido político en el discurso de los partidos oficiales (Acción Democrática, COPEI, U.R.D.), podemos explicarla en parte también por la bonanza económica, que cambió su forma de penetración en las masas: en lugar de consignas políticas diferenciadas entre sí, promesas de bienestar económico y prosperidad saudita. Pan, circo y tarjetas de crédito. También incide en este proceso la consolidación de estos partidos como actores dominantes en la escena política nacional, su alternancia en el poder, que los transforma en títeres intercambiables con escasas diferencias entre sí. Por último, es indudable que la base doctrinaria de estas agrupaciones pudo tener alguna vigencia en la Venezuela de 1936, en la de 1945 e incluso en la de 1958. Pero tal base se ha mantenido prácticamente inalterada desde entonces y los cambios ocurridos en el país la han vuelto obsoleta, lista para ser sustituida por el discurso empírico, coyuntural y economicista que poco a poco a ido cobrando vigencia.

En este contexto se realizan las elecciones de 1978, en las cuales triunfa Luis Herrera Campíns, candidato de COPEI y algunos partidos minoritarios como U.R.D., F.D.P. y OPINA, con el 46,7% de la votación. Al poco tiempo de la toma de posición de Herrera, se realizan en el país las primeras elecciones municipales separadas de las presidenciales desde 1958 y a escala nacional. Se inicia una serie de reformas absurdas, como la que crea la Educación Básica (primaria) con duración de 9 años.

3.1.4. El problema de la deuda externa

Es en el último año del gobierno de Herrera cuando se desata la llamada "crisis", al producirse una gran caída en los precios del petróleo, que el gobierno enfrenta con medidas de restricción económica tales como un desordenado régimen de cambios diferenciales. Al

disminuir el ingreso fiscal del país se desata la otra "crisis": la de la enorme deuda externa del país. De aquí en adelante, la economía del país cambia de rumbo.

La moderna economía venezolana, la del siglo XX post-Gómez, descansa casi exclusivamente sobre la explotación y exportación de dos recursos naturales: el petróleo y, en menor escala, el hierro. Las altas y bajas de la economía nacional siempre han estado relacionadas con los vaivenes internacionales en el mercado de ambos minerales. La exportación de estos minerales constituía, en 1973, el 23.2% del PTB, el 70% de los ingresos ordinarios del Estado y el 93% de los ingresos por exportaciones (Maza Zavala, Dicc. Polar, Vol. 2)

Entre 1973 y 1986 tiene lugar un periodo de "auge petrolero" (ibid.) que se inicia cuando, a fines de 1973 y por decisión de la OPEP, aumentan los precios mundiales del petróleo iniciándose una fase de aumentos continuos que se mantienen hasta mediados de 1981.

"El alza del petróleo dio lugar a una expansión considerable y sostenida del ingreso fiscal en Venezuela y permitió la reducción de la producción de crudo en un 40%. La expansión fiscal, entre 1973 y 1982, fue del orden del 600%. Parte de ese ingreso ha sido ahorrado a través del Fondo de Inversiones de Venezuela, entidad autónoma creada al efecto en 1974; pero la mayor parte ha sido gastada, (...). No obstante, los ambiciosos programas gubernamentales del periodo 1974-1978 requirieron para su financiamiento global la utilización del crédito público, de tal modo que la deuda oficial registrada y autorizada creció fuertemente, hasta colocarse, al cierre de 1978, en un equivalente a U.S. \$ 15.000.000.000 la externa, y en Bs. 20.000.000.000 la interna." (Maza Zavala, Dicc. Polar, Vol. 2, p. 16)

La Deuda Pública durante el periodo 1974-1978 aumentó en un 482%, sólo tomando en cuenta la deuda autorizada. Según el ordenamiento legal, Deuda Pública es solamente aquella que ha sido autorizada por el Congreso Nacional o el Consejo de Ministros, cumpliendo ciertas normas fijadas a tal fin. Esta deuda es la reconocida oficialmente y la que aparece en las estadísticas. Sin embargo y durante todo el periodo democrático, entes públicos, autónomos o no, infringiendo las disposiciones al respecto, se han endeudado a corto plazo sin disponer de

fondos para cancelar tales obligaciones financieras. En estos casos, la Nación asume el compromiso, convirtiendo esta deuda irregular en deuda oficial a través de un procedimiento conocido como refinanciamiento, que requiere un decreto legal del Congreso previa solicitud del Ejecutivo.

"Así, pues, existe la *Deuda Autorizada* y la *Deuda no Autorizada*, a esta última se le denomina *flotante* y significa el problema más agudo e inquietante de la esfera del crédito público." (Maza Zavala, Dicc. Polar, Vol. 1, p. 1057)

Luego de la cancelación de la deuda pendiente desde el siglo XIX por parte de Gómez, no se recurrió a nuevos endeudamientos públicos con el exterior hasta 1957, último año de la dictadura perezjimenista. En la etapa democrática se ha recurrido exageradamente al crédito público, externo e interno, y se ha caído en innumerables oportunidades, en la práctica irregular de la Deuda Flotante. Por otra parte, se ha recurrido al Crédito Público para fines no siempre justificados²², entre los cuales se encuentra la financiación de déficit presupuestarios.

De manera pues que la Deuda Externa y la Interna han aumentado desmesuradamente. El cuadro de la deuda, para 1957, era el siguiente: Deuda Pública Externa autorizada al cierre del año Bs. 790.000.000; Deuda Pública Interna Bs. 565.000.000; Deuda Flotante Bs. 3.000.000.000. Al cierre de 1973 el saldo global de la Deuda Pública autorizada llegó a Bs. 8.434.000.000, de la cual Bs. 5.201.000.000 correspondían a la Deuda Externa, es decir, un 62%, y un 38% a la Interna (Maza Zavala, Dicc. Polar, Vol 1).

²² El crédito público "...sólo se justifica en relación con el financiamiento de programas de inversión de elevado interés económico o social, para los cuales no se disponga de ahorro fiscal; también en situaciones de emergencia, cuando no existan recursos de tesorería sin asignación determinada y para el pago de expropiaciones por causa de utilidad pública o social." (Maza Zavala, Dicc. Polar, Vol. 1, p. 1058-1059)

¿Por qué este enorme endeudamiento en un período durante el cual el país percibió fabulosos ingresos fiscales por concepto de las exportaciones petroleras, ingresos que podían haber financiado los famosos "programas de desarrollo"?

"La filosofía del endeudamiento en una coyuntura expansiva petrolera consistía en un juego de expectativas: 1) el petróleo tendía a revalorizarse en el mercado internacional; 2) la tasa de inflación en la economía internacional se proyectaba al alza; 3) la tasa de interés en los mercados financieros internacionales se mantendría relativamente baja; 4) la capacidad de pago externa de la nación se fortalecería en el mediano y largo plazo, no sólo en función del alza del petróleo sino también por la incorporación de nuevos productos a las exportaciones, como resultado de la maduración de las inversiones parcialmente financiadas con deuda (hierro y acero, aluminio, petroquímica, etc.)." (Maza Zavala, Dicc. Polar, Vol. 1, p. 1061).

Por otra parte, la situación se fue complicando a medida que se iban venciendo los compromisos a corto plazo, refinanciados a tasas de interés más elevadas y con capitalización de intereses, los costos de inversión para los proyectos de desarrollo se incrementaron considerablemente, etc. Pero estas explicaciones no alcanzan a justificar el grotesco incremento de la deuda (Maza Zavala, Dicc. Polar, Vol. 1). Para empeorar la situación, nunca se hicieron estudios que calcularan la capacidad de endeudamiento del Sector Público.

"La caída de los precios internacionales del petróleo, acentuada a partir de 1982, unida a la persistente salida de fondos al exterior y al volumen elevado de las importaciones, obligó al gobierno a decretar, en febrero de 1983, un nuevo régimen cambiario, estableciéndose tipos diferenciales según las diversas transacciones. A partir de 1982 también se inició un proceso de negociación con los acreedores bancarios internacionales para reestructurar la voluminosa deuda pública externa, calculada en U.S.\$ 27.000.000.000,..." (Maza Zavala, Dicc. Polar Vol. 2, p. 17).

Cifras de la deuda para 1983: La Deuda Pública autorizada al cierre de 1983 se calculó en Bs. 93.662.000.000, incrementándose en un 91% con respecto al período anterior. La Deuda

Pública Total, calculada para fines de la renegociación, se fijó en Bs. 200.000.000.000, el doble de la registrada 5 años antes (Maza Zavala, Dicc. Polar). La magnitud de estas cifras se agrava por el hecho de que un 45% de la deuda externa del país es a corto plazo. La banca internacional acreedora establece como condición para la reestructuración y el refinanciamiento de la deuda la adopción de las llamadas "políticas de ajuste" dictadas por el Fondo Monetario Internacional, organismo que en lo sucesivo, actuará como mediador para las negociaciones.

3.2. Panorama cultural

3.2.1. Políticas culturales del Estado venezolano

El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA)

En los años inmediatamente posteriores al 23 de Enero de 1958 el Estado Venezolano no toma mayores iniciativas en materia de políticas culturales. El gobierno de Betancourt, demasiado ocupado en eliminar las amenazas, potenciales y actuales, para la estabilidad y continuidad de la recién estrenada institucionalidad "democrática", no puede enunciar grandes políticas en este campo. Apenas se toma la decisión, según Gaceta Oficial del 12 de Abril de 1960, de crear un organismo que unificara la actividad de los organismos culturales públicos y coordinara los planes oficiales con los del sector privado. Las principales instituciones oficiales que encargadas de realizar labores culturales son las siguientes: Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación y Dirección de Cultura Obrera, adscrita al Ministerio del trabajo. Ambas son integradas con la puesta en marcha del INCIBA, que no es posible sino hasta el gobierno de Leoni. El nuevo Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, organismo autónomo adscrito al Ministerio de Educación, inicia sus actividades el 1o. de enero de 1965.

En sus inicios, el INCIBA funciona con tres Divisiones: Investigación y Producción (Bibliotecas, museos, casas de cultura, etc.), Divulgación Audiovisual (con 4 departamentos: Espectáculos y Extensión Cultural; Cine, Radio y Televisión; Publicaciones y Producción Artesanal) y Administrativa.

"...aspira el Instituto a constituirse en verdadero núcleo de confluencia venezolana, y ello sólo se puede lograr en la amplitud de una política de 'puertas abiertas' para recibir de *todas las corrientes, tendencias y matices ideológicos* artísticos y filosóficos, todo lo que sea útil y positivo a los fines de la misión creadora del Instituto".²³ (Subrayado MGC)

Con una visión que mezcla el populismo con una concepción retrógrada de la cultura, el Instituto estructuró su programa cultural en tres niveles:

- a. Nivel Elemental: conservación y estímulo del folklore, "extensión cultural que llegue al pueblo", ediciones "Cátedra de Bolsillo", bibliotecas de barrio, creación de un museo de arte popular, etc.
- b. Nivel Medio: Revista Nacional de Cultura, Museo de Bellas Artes, creación de un Museo de Arte Moderno, Museo de Ciencias Naturales, Salón Oficial Anual de Artes Aplicadas, apoyo a la Escuela Nacional de Teatro, creación de la Cinemateca Nacional, creación del Salón Oficial Anual de fotografía, etc. y, algo insólito, campaña para que la población observe la urbanidad y el decoro "como fórmula para lograr un clima de cierta serena contención y de mutuo respeto".
- c. Alta Cultura: relaciones con Universidades y Academias Nacionales, festivales de música de Caracas, premio de novela Rómulo Gallegos, etc..

²³ Exposición Preliminar del Instituto, tal como fue publicada en la Revista Nacional de Cultura, No. 167-168-169, Enero-Junio 1965 (número extraordinario con motivo de la creación del Instituto)

Ante los desaciertos de esta primera administración del INCIBA, el gobierno actuó hábilmente. En 1966 fue llamado a la Presidencia del Instituto Simón Alberto Consalvi, quien había sido anteriormente embajador en Yugoslavia y Director de la Oficina Central de Información. Con Consalvi al frente del Instituto, la pregonada "política de puertas abiertas" entró en pleno vigor y comenzó a mostrar sus frutos; poco a poco, uno a uno, los intelectuales disidentes y con vinculaciones políticas de izquierda se fueron integrando al aparato cultural del Estado. Primero, a través de la renovada *Revista Nacional de Cultura*; luego, a través del quincenario *Imagen* y, finalmente, como punto culminante, con la creación de la editorial Monte Avila. También fueron otorgados subsidios a grupos culturales y se ofreció cargos a los antiguos intelectuales revolucionarios, de los cuales muchos aceptaron gustosos.

"La 'amplitud' con que la nueva administración del INCIBA resuelve su problema político de limar las antiguas asperezas con la izquierda para dotar al Gobierno de un parapeto cultural que hasta entonces le había sido negado, le permite dar la impresión de que esta organización es la gran auspiciadora de *lo nuevo* en la cultura y que no hay contradicción entre las expectativas de los intelectuales y los favores del Gobierno, o como muchos sin duda lo preferirán, el Estado venezolano." (Chacón, p. 18)

El Consejo Nacional de la Cultura (CONAC)

Consalvi renuncia a la Presidencia del Instituto el 12 de marzo de 1969. La política cultural de Estado venezolano volvió a su habitual tono grisáceo y continuó siendo una política más tácita que explícita hasta la campaña electoral de 1973 (Pasquali 2, p. 265-266), cuando Acción Democrática organizó un Seminario de Partidos e Independientes para conocer diagnósticos y recomendaciones de esos sectores en torno a los problemas de la cultura nacional, con miras a la formulación de una futura política cultural. Carlos Andrés Pérez expresó en la clausura de dicho seminario que, de ganar las elecciones, crearía un Consejo Nacional de la Cultura en sustitución del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

olorgando a dicho Consejo recursos suficientes y libertad de acción. Casi inmediatamente después de asumir Pérez el cargo, la Presidencia de la República creó la Comisión Organizadora del CONAC, cuya función era preparar el proyecto de Ley para la creación del Consejo. Una vez que esta comisión cumplió su trabajo en julio de ese mismo año, la Presidencia nombró, en octubre, una Comisión Preparatoria. Sin embargo, el proyecto original, que contenía muchos planteamientos interesantes, fue pronto adversado por múltiples sectores de la empresa privada venezolana y, principalmente, por los dueños de los medios de comunicación. Este rechazo se debió básicamente a lo postulado en el artículo 4o. del proyecto, que establecía:

"Para que el Estado pueda garantizar los más adecuados servicios culturales públicos, se definen como áreas de interés prioritario todas aquellas relacionadas con la producción, formación especializada, promoción, investigación, incremento, conservación, difusión y disfrute de las artes plásticas, de la música, del teatro, de la danza, del patrimonio arquitectónico, arqueológico, histórico y antropológico, del mensaje cultural impreso, *del mensaje radioeléctrico y del mensaje cinematográfica*" (Pasquali 2, p. 268). (Subrayado MGC)

Según Pasquali, la campaña tomó visos paranoicos y macartistas. Se decía que el Estado preparaba un plan de estatización de los medios de difusión, que "el totalitarismo soviético estaba infiltrándose en las Comisiones Presidenciales" y que la Ley terminaría con todas las libertades democráticas. Al mismo tiempo, las Cámaras de Radio, TV y Prensa se reunieron con congresantes, ministros y hasta con el Presidente. Al principio, intentaron un ataque contra varios aspectos del proyecto, incluido el aparte f. del artículo 2do., según el cual el Estado tenía la obligación de evitar los efectos nocivos y la dependencia que pudieran causar algunos procesos de transculturación. Pero, este ataque los hacía quedar demasiado al descubierto, así que se dedicaron al artículo 4o., alegando que buscaba suprimir la libertad de expresión.

"La avasalladora campaña contra la Ley CONAC se acentúa hasta la definitiva aprobación de la misma -con las correcciones necesarias para aplacar a sus enemigos- en fecha 29-8-75 (Gaceta Oficial Nro. 1768 Extraordinario), prácticamente un año después de haber sido entregado el Anteproyecto por la entonces Comisión Organizadora del CONAC." (Capriles, p. 162-166).

Es evidente que el origen de los temores y los ataques de los radiodifusores era mucho más el interés por sacar del escenario el Proyecto RATELVE que el Proyecto CONAC en sí mismo. Pero como el segundo daba el piso legal para la puesta en marcha del primero, era más fácil atacar a aquel.

Este relato sirve para darnos cuenta de tres cosas: En primer lugar, en la elaboración del proyecto CONAC participaron muchos de esos intelectuales atraídos por la política Consalvi hacia la institución cultural estatal, ya plenamente integrados a los aparatos del Estado. En segundo lugar, los redactores del proyecto aprovecharon la especial coyuntura que brindó el gobierno de CAP para proponer iniciativas importantes en materia cultural, de las cuales la más importante, por los alcances de su campo de acción y por los intereses que tocaba es, sin duda, el Proyecto RATELVE. En tercer lugar, que el Estado venezolano es tan servil en materia de política cultural como lo es en otros sectores de su actividad, ya que, gracias a la campaña orquestada por los dueños de los medios, fue incapaz de mantener un proyecto como el CONAC tal como fue propuesto originalmente, aprobándolo al final, pero con modificaciones que afectaban sustancialmente sus planteamientos más importantes.

En efecto, el CONAC de la realidad se parece muy poco al proyecto original, y no sólo en lo que referente a su acción sobre los medios de comunicación: todo lo que se planteó en relación con la cultura popular se quedó en el mero folklore; las coordinaciones sectoriales de cine, radio y televisión no pudieron llevar a cabo ningún programa significativo por falta de presupuesto y porque no podían transmitir los escasos programas realizados, etc.

3.2.2. Los medios de comunicación

En Venezuela los medios siempre han tenido campo abierto para su expansión comercial, sin ningún tipo de protección, regulación o subsidios pero sí con censura.

La década de los 60: Antonio Pasquali

El pensamiento sobre los medios de comunicación, desde una perspectiva profundamente crítica de los mismos y de la proposición para la promulgación por parte del Estado de políticas que los regulen y los transformen en auténticos servicios a la comunidad, dio como resultado varios trabajos interesantes ya desde los primeros años de la década del 60. *Comunicación y cultura de masas*, de Antonio Pasquali, publicado en 1963, fue el primer libro que, sobre la base de una exposición teórica con los planteamientos más críticos vigentes para aquel momento, realizó una caracterización del sistema de medios venezolano preocupándose principalmente de trazar algunos parámetros estadísticos, político-económicos y legales que faciliten un análisis más especializado de las fuentes, contenidos y efectos de los mensajes transmitidos por los medios masivos en el Tercer Mundo. Desde inicios de la década del 60, Pasquali, prácticamente en solitario, venía publicando ensayos sobre temas de comunicación en revistas como *Cultura Universitaria*, entre otras.

La orientación teórica del autor tiene uno de sus postulados fundamentales en la afirmación de que "... existe una implicación funcional entre medios de comunicación dominantes y un tipo de totalidad social..." (Pasquali 1, p. 77), de donde Pasquali deriva la posibilidad de "... tipificar sociológica y culturalmente a una colectividad en función del grado de desarrollo o atrofia en los medios comunicantes de su saber." (Ibid., p. 77). Aquí, el autor define su rumbo metodológico al intentar derivar categorías sociológicas de conceptos y formas comunicacionales. Consecuencia lógica de esta elección teórica es otro postulado básico

enunciado en el libro, a saber, que es posible inducir transformaciones en una totalidad social a través de cambios en la estructura de sus formas y medios de comunicación. Este postulado sustenta las proposiciones del autor en favor de una reforma de los medios de comunicación que los convierta en servicios públicos orientados hacia la transformación de una sociedad de masas en una sociedad de público.

La segunda parte traza algunos parámetros estadísticos, político-económicos y legales que facilitan un análisis más especializado de las fuentes, contenidos y efectos del mensaje que transmiten los medios masivos en nuestro mundo subdesarrollado. Trabaja sobre radio, cine y televisión (en la segunda edición incluye un breve análisis de la prensa). Lo más importante aquí es que el autor trabaja sobre datos estadísticos serios y concretos, ofreciendo una visión completísima y única para el momento de publicación del libro de la irracionalidad que caracteriza el régimen de explotación y uso de estos medios en el país (estrictamente comercial, competitivo y sin el menor asomo de una regulación gubernamental) y de las formas que asume dicha irracionalidad.

Las conclusiones no pueden ser más devastadoras:

"El uso epiláctico y exclusivamente mercantil de los grandes medios de información encabeza la lista de factores regresionistas que han impedido el normal desarrollo de un espíritu nacional-popular, inhabilitándolo para una evolución en sincronía con el crecimiento físico y económico del país." (Pasquali 1972, p. 409)

"En este sentido, nuestra situación mirada con realismo pero con la necesaria pureza de intenciones, ofrece como única alternativa a plazo imprecisable, *la intervención de los poderes públicos y la nacionalización de los servicios radioeléctricos de difusión*. Esta proposición carece del menor sentido chauvinista o totalitarista, y asume como modelos concretos los grandes sistemas nacionalizados (B.B.C., O.R.T.F., R.A.I., etc.), de los más prósperos, cultos y libres países de Europa occidental." (Pasquali, p. 435)

El libro de Pasquali no era el resultado de inquietudes o intereses aislados. Tal como reseñamos más arriba, en Latinoamérica se estaban desarrollando importantes estudios sobre la comunicación desde una perspectiva que favorecía plenamente la regulación y planificación estatal de los medios con la finalidad de hacer de ellos auténticos servicios públicos en armonía con lo que en esos momentos se proponía como "desarrollo". En Venezuela pronto aparecieron nuevos trabajos sobre el tema, principalmente sobre televisión. En 1967 aparece, del mismo Pasquali, *El aparato singular, análisis de un día de TV en Caracas*. En 1968, *El huésped alienante*, también sobre televisión, de Marta Colomina. En el 1969, *La televisión venezolana y la formación de estereotipos en el niño*, del psicólogo Eduardo Santoro. Los principales objetivos de estos trabajos oscilaban entre la descripción y análisis de los mensajes televisivos en lo referente a su contenido, y la demostración de sus efectos en la audiencia. En 1970 aparece *Comprender la Comunicación*, también de Pasquali, con planteamientos de corte más teórico.

EL ININCO. EL PROYECTO RATELVE

Figurando siempre como promotor de las investigaciones en este campo, Antonio Pasquali fue uno de los responsables del proyecto que transformó el antiguo Instituto de Investigaciones de Prensa de la U.C.V. en el Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO). Muy pronto, alrededor de este Instituto se concentrarían los nuevos investigadores, que a su vez tendrían una gran responsabilidad en la elaboración del Proyecto RATELVE. No entraremos nuevamente en detalles sobre las circunstancias que rodearon el Proyecto RATELVE y, en su lugar, ahondaremos un poco en sus proposiciones.

El informe fue elaborado entre noviembre de 1974 y mayo de 1975 por el Comité de Radio y Televisión de la Comisión preparatoria del CONAC. Pasquali figura como Responsable del

Comité, integrado además por Francisco Tugues en representación del CONICIT, y representantes del Ministerio de Comunicaciones, la OCI, la CANTV, CORDIPLAN, Ministerio de Educación, la iglesia, el ejército, el Sindicato de Trabajadores de Radio, Teatro, Cine, TV y afines, el Canal 8. Por la Universidad Central de Venezuela actuaron, además de Pasquali, Oswaldo Capriles, Héctor Mujica, y Raul Agudo Freites. Figuran como redactores principales: Agudo Freites, Capriles, Mujica, Pasquali, Pbro. Ovidio Pérez Morales, Teniente Coronel Hely Saúl Santeliz y Francisco Tugues. Como asesores externos a la comisión actuaron Luis Ramiro Beltrán, Ramiro Tamayo y Elizabeth Fox de Cardona.

El informe fue organizado en cuatro grandes renglones, que describiremos a continuación, lo más brevemente posible.

Capítulo I. Elementos para un modelo de radiodifusión aplicable al país. Define los principios generales y diseña el "modelo ideal, óptimo y factible" para una nueva radiodifusión en el país. Enuncia, entre otros principios, que la comunicación social no puede ser degradada a su dimensión mercantil, que la radiodifusión es un instrumento fundamental para el desarrollo de cualquier país y que siempre y necesariamente es un servicio público, que su dirección global corresponde al Estado (no en un sentido monopolista) y, por último, que

"... las vertientes esenciales de la acción del Estado en este campo son: armonizar en un solo sistema a los sectores públicos y privados; elevar la Radiodifusión pública a nivel prototípico; maximizar rápidamente la cobertura en forma diversificada; adoptar una política complementaria para contenidos y financiar copiosamente los nuevos servicios posibles de Radiodifusión." (Proyecto RATELVE, p. 12).

La comisión considera que la estatización, unida al régimen complementario, constituye el sistema óptimo teóricamente hablando pero que sería deseable solamente a largo plazo. A mediano plazo, proponen un régimen mixto inauténtico.

Capítulo II. Diagnóstico del sistema real de radiodifusión. Realiza un diagnóstico descriptivo y analítico de los sistemas públicos y privados de radiodifusión vigentes para el momento de la redacción del informe. Se concluye que ambos sectores están desconectados de las "metas del desarrollo" por falta de una política global, unitaria y coherente que los regule.

Capítulo III. La nueva política de radiodifusión. Señala como objetivos generales para la nueva radiotelevisión la adopción de la forma de Servicio Público, su correspondencia con la planificación socio-económica-cultural del Estado y la armonización y concertación entre los sectores público y privado.

"La nueva política de radiodifusión del Estado venezolano debe ser confiada, para su planificación y ejecución, a un nuevo organismo público intersectorial e interinstitucional, que cuente con la presencia de tres sectores vitales:

- El sector información del Estado (OCI)
- El sector cultural del Estado (CONAC)
- El sector telecom (MinComunicaciones y CANTV)" (Proyecto Ratelve, p. 26)

Capítulo IV. La nueva institución: Radiotelevisión Venezolana (RATELVE). Se formulan 12 proposiciones para dicha institución; entre ellas: es necesario confiarla a un nuevo organismo público intersectorial e interinstitucional; el nuevo organismo debe configurarse en una sola institución estatal; la nueva radiodifusión pública debe considerarse como un servicio público en los términos legales allí expresados; el servicio público no debe ser confiado a un ente privado por razones de derecho público. El organismo se denominará Radiotelevisión Venezolana-RATELVE; en su constitución intervienen la OCI (información), el CONAC (cultura) y Ministerio de Comunicaciones y CANTV (telecomunicaciones).

Venezuela en la Conferencia de Costa Rica

Esta batalla perdida significó el fin, por parte de los gobiernos venezolanos, de cualquier intención reformadora de los medios. Como toda batalla perdida, causó desconcierto y frustración entre los estudiosos de la comunicación involucrados en el proyecto. Algunos, progresivamente, se fueron alejando de toda postura en favor de la formulación de políticas por parte del Estado. Otros, como Pasquali y Capriles, por ejemplo, continuaron todavía empeñados en promoverla. La última oportunidad importante que se presentó para tal fin fue la Conferencia de Costa Rica, en 1976. Pasquali formaba parte de la delegación oficial venezolana que asistió y fue el principal asesor y en muchos casos el autor de los textos que propuso la delegación. Paradójicamente, nuestra delegación fue una de las más activas en la Conferencia, mientras que ya en Venezuela estaban cerradas las posibilidades a cualquier intento por reformar el sistema de medios del país. En las palabras del propio Oswaldo Capriles:

"Cuando la delegación venezolana llega a la Conferencia hablando de políticas de comunicación, pregonando, dictaminando, etc. resulta que aquí habían fracasado la Ley de Cine, el proyecto RATELVE, la Ley del CONAC, la Ley de Publicidad; todas las iniciativas que se habían propuesto en materia de comunicación." (Oswaldo Capriles, entrevista con la autora).

Una reflexión post-RATELVE: Oswaldo Capriles

Las experiencias de RATELVE y Costa Rica sirvieron a Oswaldo Capriles como punto de partida para la escritura del libro que cierra este ciclo, *El Estado y los medios de comunicación en Venezuela*. Como afirma el propio autor, está conformado por un conjunto de hipótesis teóricas sobre el sistema de difusión masiva venezolano y sus relaciones con el Estado, que encontraron su comprobación gracias a la investigación que sobre los medios privados hizo Capriles para el informe RATELVE.

La primera parte define tres relaciones fundamentales: política de comunicación, sistema de difusión masiva (en su doble papel económico y su rol político e ideológico) y, finalmente, el vínculo entre difusión masiva y dependencia. Se intenta comprender el papel real del sistema de difusión en una estructura social correspondiente a una formación socio-económica dependiente al interior del sistema capitalista. Para ello, se precisan las relaciones entre sistema de difusión y poder político, lo cual lleva a plantear el rol del Estado en la constitución, funcionamiento y eventual control de los medios de difusión. También se incluye la cuestión de las relaciones entre sistema de poder económico y medios. Finalmente, se determina cómo funcionan globalmente y cómo se articulan esas relaciones de poder económico y político a nivel de la acción de los medios y de su poder ideológico.

En la segunda parte del libro se establece el funcionamiento de la dependencia Estado-medios de comunicación en Venezuela: El sistema de difusión recibe financiamiento directo del sector público como anunciante (aportando, aproximadamente, la mitad de sus ingresos) y, financiamiento indirecto, como resultado de deducciones impositivas (por concepto de gasto publicitario, o fraudulentas, bajo el rubro de "gastos de producción y comercialización"), evasión de las empresas de radio y televisión del impuesto sobre la renta y del 1% del Ministerio de Comunicaciones, e impuestos y tasas declarados pero no pagados.

Según Capriles, la política estatal frente a los medios de comunicación es de tipo implícito. Ningún gobierno ha enunciado políticas totales ni parciales en materia de comunicación colectiva. Ni siquiera existen en Venezuela los rudimentos para una política de información estatal. El Estado suministra ciertos servicios de infraestructura como, por ejemplo, la CANTV, y por eso penetra el sistema de difusión, pero de una manera desintegrada, separadamente

Alfredo Chacón, aunque desde otro punto de vista, plantea algo similar:

"Entre 1958 y 1963 (especialmente entre 1960 y 1963) el panorama intelectual venezolano fue muy distinto de como era hasta la caída de Pérez Jiménez y de lo que ha sido desde 1964 en adelante. Entre los jóvenes que toman la delantera en el campo del arte y la literatura, el espíritu de rebeldía predomina abiertamente mientras dura el auge de los partidos revolucionarios.

"En declarada convergencia con la vocación opositora al *statu quo* que practican los activistas de la izquierda política, los escritores y artistas de avanzada –muchos de los cuales se dan a conocer precisamente entonces– tienden a convertirse en activistas de una intencionalidad cultural caracterizada por una mayor permeabilidad de las conciencias y las actuaciones del drama envolvente de la violencia y una relativa apertura de los grupos culturales hacia el público, un público que en principio se concibe como la gente alerta, rebelde o potencialmente rebelde, de la ciudad, o de las ciudades, pues otro rasgo de esta vanguardia cultural fue su descentralización de Caracas, su expansión hacia el interior del país, a través de núcleos activos en capitales de Estado como Maracaibo, Valencia, Cumaná, Barquisimeto y Mérida." (Chacón, p. 12-13)

Estas transformaciones se verificaron en primer lugar y con gran intensidad en la actividad literaria. El primer signo de los cambios que se estaban produciendo lo encontramos en la proliferación de algunos grupos, muchos de ellos publicando revistas.

El primero de ellos es *Sardio*, integrado por Adriano González León, Salvador Garmendia, Guillermo Sucre, Luis García Morales, Elisa Lerner, Rodolfo Izaguirre, Ramón Palomares y Gonzalo Castellanos, entre otros. Sus miembros fueron predominantemente literatos–poetas y narradores. La publicación de su revista alcanza 8 números en 6 entregas, desde 1958 hasta 1961. Según Rama, la tendencia del grupo era hacia un "humanismo político de izquierda" cuyo pilar fundamental lo constituía un sartrismo un tanto superficial que reclamaba la responsabilidad del intelectual ante el momento histórico y su compromiso; junto con un cierto elitismo manifiesto.

en cada nivel y con la finalidad de alimentar al sistema privado de medios o para utilizar sus servicios. Nunca ha intentado modificarlo ni hacerse parte activa de él.

Una vez cerrado este episodio, la investigación en torno a la comunicación continuó en el país, con su epicentro en el ININCO y las Universidades, pero ya los investigadores no tenían más posibilidades de incidir en las políticas del Estado (los caminos de acceso fueron contundentemente cerrados por el episodio CONAC-RATELVE). Muchos investigadores abandonaron totalmente la línea crítica del sistema de medios imperante en el país o se convirtieron en férreos adversarios de cualquier intervención Estatal en dicho sistema, actitud a todas luces conformista e inscrita plenamente en el proceso de despolitización vivido por el país y la región desde la década de los 70. Es posible que tales posiciones tengan que ver con un sentimiento de frustración como resultado de tantas batallas perdidas, pero es innegable que responden también al oportunismo que poco a poco se ha ido apoderando de los medios intelectuales como consecuencia de la bonanza petrolera, y que curiosamente ha arreciado una vez entrada la crisis económica del país.

3.2.3. Principales hechos y movimientos culturales

La caída de la dictadura sirvió como línea divisoria no solamente en lo político. Todos los autores consultados coinciden en señalar que en el ámbito cultural también inició múltiples transformaciones. Al terminar la dictadura, los intelectuales recuperan la plenitud de sus derechos y se sienten, como muchos otros sectores, responsables de la reconstrucción del país luego de 10 años de gobierno militar. Angel Rama califica este periodo inmediatamente posterior a la dictadura como una "rica, turbulenta y confusa floración intelectual" que permitirá el surgimiento de revistas, movimientos, obras, debates y discusiones, y que, en gran parte, girará en torno a la Universidad.

"El grupo Sardo irrumpe pregonando novedades y repitiendo patrones de comportamiento como el sectarismo organizado para la competencia con antecesores y coetáneos por el predominio en la escala de prestigio cultural; rechazando viejos esquemas como el folklorismo y aceptando otros, si no tan arcaizantes por lo menos igualmente sumisos a las imposiciones del sistema neocolonial, como es el del reformismo modernizador y mimético ..." (Chacón, p. 24-26).

En 1959 el grupo se escinde y se paraliza en virtud de las posiciones antagónicas de sus miembros con respecto a la Revolución Cubana. Algunos de estos alimentarán posteriormente las filas de El Techo de la Ballena.

Tabla Redonda sostuvo una actitud distinta, luego de su surgimiento a mediados de 1959. Integrado por Rafael Cadenas, Jesús Enrique Guédez, Arnaldo Acosta Bello y Jesús Sanoja Hernández; la militancia partidista de izquierda (P.C.V.) de sus miembros, permitió que el grupo tuviera una formación teórica más desarrollada. Así, junto con la responsabilidad del intelectual ya traída a colación por Sardo, Tabla Redonda pone en evidencia la lucha de clases. Esta línea es manifiestamente opuesta, "... tanto a los burdos esquemas del realismo 'comprometido', en su pésima versión local, como al vanguardismo conformista que se prolongaba hasta Sardo." (Chacón, p. 31).

En una línea que excluye la creación en beneficio del análisis y la valoración de los procesos y obras, en 1960 aparece la revista Crítica Contemporánea, cuyo equipo, a diferencia de Sardo, sí destacó en el campo de las ideas. Sus integrantes eran principalmente escritores y profesores universitarios como los Carrera Damas, Rafael Di Prisco, Pedro Duno, Juan Nuño, etc. Alfredo Chacón delimita los principales aportes de la revista, a pesar de que su influencia se limitó casi exclusivamente al medio universitario:

"... contribuyó notablemente al establecimiento de una seria escala de valores para la estimación de los productos intelectuales del país, especialmente los del campo de la ciencia social." (Chacón, p. 34).

Pero la actividad cultural de izquierda en estos años no se circunscribió solamente a la existencia de estos grupos–revistas. La Universidad, los artistas plásticos²⁴, los grupos teatrales y el Ateneo de Caracas también fueron centros de irradiación y manifestación de tal actividad. Lo que Chacón llama "la izquierda cultural" tuvo, sin embargo, mayores posibilidades de ejercer una influencia real en la vida del país en el período 1958–1960, durante la vigencia de los pactos unitaristas y pro–democráticos. En este período, los intelectuales de izquierda podían acceder a la gran prensa y al resto de las instituciones con influencia sobre la opinión nacional. A medida que se acentúan las diferencias ideológicas y el clima de violencia que desembocaría en la insurrección armada, se inicia una fase de "discriminación antirrevolucionaria" (Chacón 2, p. 37) dirigida en un primer momento hacia los líderes políticos y luego hacia los militantes en general: son expulsados de los diarios, de los sindicatos, de los centros de enseñanza, etc.

Para Chacón la experiencia cultural más análoga al auge de la insurrección armada fue **El Techo de la Ballena**, que inició sus actividades en 1961 con algunos de los antiguos sardianos en sus filas. Entre sus integrantes se encuentran Adriano González León, Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Caupolicán Ovalles, etc. Dos artistas plásticos fueron parte fundamental del grupo: Jacobo Borges y Carlos Contramaestre. Las primeras actividades públicas del grupo fueron la exposición "Para restituir el magma" y la publicación de un primer manifiesto–revista con el título de **Rayado sobre el Techo**.

²⁴ En el ámbito de las artes plásticas, surgen dos iniciativas importantes, aunque poco coincidentes en sus objetivos, las cuales mencionamos a manera de ejemplo. Se trata, en primer lugar, del Taller de Arte Realista, que comienza sus actividades en 1958, con la idea de "defender las tesis radicales del realismo social" (Roldán Esteva–Grillet, Diccionario de Historia de Venezuela, p. 683, vol. 1). En segundo lugar, tenemos al movimiento informalista, que surge una vez que comienza a ser posible la insurrección armada (1960) en Maracaibo, pasando posteriormente a Caracas, y se define como opuesto al abstraccionismo geométrico dominante hasta el Salón Oficial de Arte de 1960. Muchos de sus miembros pasaron luego al Techo de la Ballena.

El segundo manifiesto aparece en Mayo de 1963, y en él son definidas las tres corrientes contra las cuales insurge el grupo: restos de costumbrismo en los paisajistas tradicionales, la geometría (cuyos seguidores son acusados de oportunismo y oficialismo) y el "realismo barato de muchachitos barrigones con latas de agua o revolucionarios empuñando un fusil parecidos a la policía", considerado inocuo y tan aceptado por el sistema como las dos primeras tendencias. La concepción vanguardista del grupo se manifiesta en su reurrencia al terrorismo típico de las vanguardias.

El hito más importante en la actividad del grupo es la exposición "Homenaje a la necrofilia", de Carlos Contramaestre, realizada en noviembre de 1962. Rama la considera como el ápice del movimiento, su pleno ejercicio de la provocación vanguardista. La burguesía caraqueña respondió a ella con una enorme indignación. El catálogo que la acompañó fue utilizado, además, por una cadena de la prensa nacional para atacar a la Universidad Central, donde fue impreso. Las reacciones de los diarios **El Mundo**, **La Esfera** y **Ultimas Noticias** constituyeron el ataque más escandaloso y prolongado dirigido a una iniciativa cultural en el país. Chacón considera que esta exposición fue la única oportunidad en que el grupo logró provocar la ira generalizada y afirma que este escándalo selló la culminación de la experiencia guerrillero-cultural del grupo, superando incluso el revuelo que causó en los medios policiales la publicación del primer libro editado con el sello de **El Techo... ¿Duerme usted, señor Presidente?**, de Caupolicán Ovalles, con prólogo de Adriano González León.

Chacón y Rama consideran que la agresividad de las propuestas del grupo guarda estrecha relación con el clima de violencia generalizada que el país entre 1960 y 1964, periodo de mayor actividad de las F.A.L.N. y de la represión policial que la acompañó. Según Rama:

"El movimiento funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aun podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una

lucha guerrillera, con sus bruscas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exagerada y combativa imaginación." (Rama 2, p. 32-33).

Los mismos integrantes del grupo se comparaban con los guerrilleros que se jugaban la vida a tiros en la Sierra, afirmando que se jugaban su vida de escritores y artistas "a coletazos y mordiscos".²⁵

Luego de tres años de actividad, las relaciones entre los miembros del grupo comienzan a entrar en crisis y se inicia un proceso de desintegración a partir de la publicación del tercer manifiesto **Rayado sobre el Techo No. 3**, publicado en 1964. (Rama 2) Es evidente que el movimiento, como resultado de una circunstancia histórica, se fue diluyendo al transformarse ésta, perdió sus características y dio paso a formas más tradicionales: el libro, la tarea individual, el arte. Este proceso confirma, en el ámbito cultural, la derrota general de la izquierda política.

Durante este período también se desplegó una actividad artística que muy poco tuvo que ver con esa izquierda cultural ni presentó homologías con el desarrollo de la insurrección armada. Dentro del mismo ámbito literario, el grupo **En Haa**, surgido en 1962 e integrado por José Balza, Carlos Noguera, Jorge Nunes, Teodoro Pérez Peralta, Anibal Castillo, Armando Navarro, Argenis Daza Guevara y Lubio Cardozo, tuvo mucho menos interés en el compromiso

²⁵ Sin embargo, el grupo sostuvo varias polémicas con los portavoces estéticos del Partido Comunista, partidarios del realismo socialista y de una literatura "para el pueblo". Frente a tales posturas, **El Techo...** se ocupó de revisar los valores culturales vigentes y de intentar una transformación de la literatura y el arte que se hacían en el país, poniéndolas al servicio de un proyecto militante y contemporáneo que apoyaba la insurgencia revolucionaria. La actitud de rebelión del Techo se parece a las acciones de los grupos armados urbanos vinculados a las universidades y a la pequeña burguesía o la clase media educada, que emprendieron una insurrección evidentemente minoritaria, sin conexión con los sectores proletarios o campesinos, ni con el resto de su clase social. Por estas razones, **El Techo** se apoyó casi únicamente en un espíritu vanguardista que condujo a posiciones "foquistas", muy frecuentes en el resto del subcontinente durante la década de los 60.

político que en la literatura. Su cansancio hacia la insurrección armada los hizo volcarse hacia un cierto eclecticismo artístico ajeno a toda politización, a pesar de que algunos de sus miembros desplegaron cierta actividad política fuera del campo literario.

Coincidiendo con el desmembramiento de los grupos y como resultado del fin de la insurrección armada, aparece una avalancha de narrativa testimonial representada por Victoria Duno (*El desolvido*, 1971), José Vicente Abreu (*Se llamaba SN*, 1964; *Guasina*, 1969; *Las cuatro letras*, 1969), Argenis Rodríguez (*El tumulto*, 1961; *Sin cielo*, 1962; *Entre las breñas*, 1964; *Donde los ríos se bifurcan*, 1965; *La fiesta del embajador*, 1969; *Critando su agonía*, 1970), Angela Zago (*Aquí no ha pasado nada*, 1972), Héctor de Lima (*Cuentos al sur de la prisión*, 1971), Luis Britto García (*Vela de armas*, 1970).

Ya dijimos que la derrota de la izquierda en la insurrección armada se reflejó directa e inmediatamente entre sus representantes en el campo cultural. Los intentos de sobrevivencia llegan hasta 1965 o 66 pero el impulso que movió sus mejores momentos ya se había perdido en 1964. La desmoralización de sus miembros los lleva por distintas vías. Algunos abandonan la disidencia y aprovechan las oportunidades que el sistema les ofrece para integrarse a él, a través de la revista *Zona Franca*, la Oficina Central de Información, el Segundo Programa de la Radio Nacional y la segunda administración del INCIBA, a través de la *Revista Nacional de Cultura*, la revista *Imagen*, Monte Avila Editores y las exposiciones multidisciplinarias de propaganda gubernamental. Otros se refugian en la actividad marginal o en la impotencia para luchar contra la extinción de una conciencia crítica.

A partir de aquí, la colaboración con la cultura oficial deja de ser traición a la izquierda. La integración se convierte en una tendencia generalizada entre los miembros de los antiguos grupos y los nuevos intelectuales. Estos no se reintegraban como renegados que descalifican con gran alharaca sus actividades anteriores, sino con la actitud de quien comienza a

ganarse la vida ejerciendo su profesión. Otros pensaban que estaban incorporando a la cultura nacional los logros alcanzados por los antiguos movimientos o, con gran ingenuidad, que ponían al servicio de estos logros la infraestructura del Estado librando a ésta de la mediocridad de los cazadores de cargos públicos.

Unos pocos optaron por "el relativo ostracismo, el relativo silencio" (Chacón 2, p. 56), y generalmente fueron los que contribuyeron hasta el último instante con las publicaciones de izquierda y siguieron fieles a los principios de los grupos a los cuales pertenecieron pero sin practicarlos públicamente, alarmándose ante la desbandada y la correspondiente integración al sistema.

Podemos postular una homología entre el proceso de integración de la izquierda política (obtener respaldo popular vía penetración a través de los medios de comunicación) y el de la izquierda cultural a inicios de los 70. Los intelectuales y artistas, intentando superar su frustración de grupúsculos y productores de cultura para un reducido público consumidor, además de continuar vinculados en muchos casos con la izquierda política y, por lo tanto, de ser partícipes de su nueva y funesta estrategia, tomaron el mismo camino de buscar el contacto con las masas vía los medios de comunicación. De la participación en el aparato cultural del Estado, vía INCIBA y posteriormente Proyecto CONAC, se fue pasando, en algunos casos, a la televisión: Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas... El primer producto importante de este proceso fue la famosa "telenovela cultural", pero también debemos tomar en cuenta la gran prensa, el nuevo periodismo, el cine industrial. Fueron dejadas de lado tanto la alternativa de una cultura sociológicamente de un nivel alto, como la de una cultura popular diferenciada. Al tomar este camino, a la intelectualidad venezolana le ocurrió lo mismo que a la izquierda política: el acceso a los medios no era gratis. La polémica, la discusión, las proposiciones teóricas se vieron reducidas a sus aspectos más banales, populistas y

apolíticos. Es decir, los permitidos por el sistema. La intención de llevar sus contenidos y proposiciones a un público más amplio terminó por desvirtuar esos contenidos, poco a poco, reducirlos a sus expresiones más inofensivas para el sistema. El conformismo político y cultural se apoderó de la vida nacional.

Un ejemplo de la nueva situación de la intelectualidad venezolana lo constituye "... asociación, entre frívola y cómica, la 'República del Este', en la que confluían intelectuales y políticos de diversas tendencias, unidos sólo por la camaradería proporcionada por el gusto hacia la literatura y hacia la buena vida simbolizada en los restaurantes de Sabana Grande." (Roldán Esteva Grillet, Dicc. Polar, vol.1, p. 684) Entre los miembros de esta "República del Este" se encuentran Caupolicán Ovalles, Adriano González León, León Vallés y Orlando Araujo, entre otros. Esteva se queda un poco corto en su caracterización de este núcleo, pero en líneas generales ésta ya resulta suficiente para detectar el clima conformista y marginal de esas reuniones.

Ya entrada la década del 70 es creado el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", adscrito al CONAC y dirigido en su primer período por Domingo Miliani. En 1976 surge un grupo poético bajo el nombre de *La gaveta ilustrada*. Su origen fue el Taller Literario de la Universidad Simón Bolívar, creado y dirigido por una importante figura del movimiento literario de los 60: Juan Calzadilla. A mediados de 1977, también como consecuencia de un taller literario, esta vez del CELARG y coordinado por Antonia Palacios, surge el Grupo Calicanto. En 1980, todavía dentro del ámbito poético, aparecen varios grupos que comparten como estética un retorno a la oralidad y la cotidianidad urbana: **Tráfico y Guaire**.

Sin embargo y a pesar de este renovado espíritu grupal, las proposiciones fundamentales de estos jóvenes poetas guardan poca relación con las de sus antecesores sesentistas. Aunque

Miguel Márquez (Criticarte No.10,1986), uno de los integrantes de Tráfico, sitúe entre las circunstancias que motivaron al grupo en su toma de conciencia sobre el lenguaje poético a la crítica literaria marxista atenta a la ideología del texto, y admita el interés del grupo por la figura del "escritor comprometido con los problemas de su tiempo", proponiéndose como resultado de esto el logro de una "poesía de la comunicación"; y Rafael Arráiz Lucca agregue que el grupo se proponía construir una poesía que abandonara el "ámbito burgués de la casa" en busca de la experiencia de la calle, y un largo etcétera; el sentido político de palabras como "compromiso", "ideología" y "burgués" ha sido cuidadosamente borrado, permaneciendo tan sólo las connotaciones costumbristas permitidas en la Venezuela de los 70, ya descrita anteriormente en sus implicaciones políticas.

Una vez desintegrados estos grupos, resulta evidente que su escasa base de sustentación no era suficiente como para hacer escuela. La actividad literaria venezolana, como casi toda la actividad artística y cultural, será más que nunca el resultado de la acción de individuos aislados o, en el mejor de los casos, con escasos objetivos comunes. Los vínculos con el Estado como planificador y promotor de la cultura son múltiples y van desde el ejercicio de cargos públicos hasta la obtención de subsidios, becas y bolsas de trabajo, pasando por la participación en los talleres literarios del CELARG, el llamado movimiento de las Orquestas Juveniles, la participación en los distintos salones oficiales de artes plásticas (El Salón Michelena, el Salón Nacional, etc.). Y es que a la cultura también le corresponde su tajada de la bonanza económica vigente desde 1973. La integración del intelectual que comienza a ganarse la vida con su oficio es seguida por el acomodo oportunista en función del interés personal, económico o de prestigio y relaciones públicas. La crisis económica iniciada en 1982 sólo acentuaría estas tendencias, con el agravante de que parte del rol asumido en este sentido por el Estado sería transferido a la empresa privada.

3.3. Panorama cinematográfico

Para la redacción de este párrafo hemos utilizado 3 fuentes: **Exploraciones en la historiografía del cine venezolano** (A. Marrosu, ININCO 1985), **Comunicación y cultura de masas** (A. Pasquali, 1973) y la información sobre hechos concretos que hemos podido rastrear en las páginas de **Cine al Día**, tratando de obviar lo más posible las interpretaciones hechas por la revista, que serán analizadas en la II y III Partes de este trabajo. El criterio ha sido dar un panorama completo pero al mismo tiempo sucinto y sin ofrecer demasiados detalles innecesarios que podrían engrosar demasiado el discurso.

La división de este panorama en 4 campos fue tomada del trabajo de Marrosu, ya que permite sistematizar y organizar mejor la información, al tiempo que da la posibilidad de lograr una mejor comprensión del fenómeno cinematográfico en Venezuela.

3.3.1. Producción

Marrosu define la producción como el "campo de actividades, personas o cosas que permiten producir obras cinematográficas, así como el campo de las obras mismas" (pág. 16).

Su estructura industrial corresponde al funcionamiento de empresas no productoras de filmes sino empresas de servicios (procesamiento y copiado, etc.) y producción de noticieros. Estas empresas son fundamentalmente sostenidas por la publicidad, por lo que puede decirse que su actividad es dependiente de ésta.

Aspecto cuantitativo

17

PRODUCCION CINEMATOGRAFICA VENEZOLANA
1960-1980 (*)

| AÑOS | LARGOS | CORTOS | TOTAL |
|--------------------|-------------|--------------|--------------|
| 1960 | 1 | 4 | 5 |
| 1961 | 1 | 4 | 5 |
| 1962 | 2 | 5 | 7 |
| 1963 | 4 | 2 | 6 |
| 1964 | 9 | 12 | 21 |
| 1965 | 4 | 10 | 14 |
| 1966 | 3 | 7 | 10 |
| 1967 | 1 | 25 | 26 |
| 1968 | 4 | 14 | 18 |
| 1969 | 1 | 18 | 19 |
| 1970 | 3 | 16 | 19 |
| 1971 | 4 | 9 | 13 |
| 1972 | 1 | 20 | 21 |
| 1973 | 2 | 19 | 21 |
| 1974 | 1 | 7 | 8 |
| 1975 | 8 | 46 | 54 |
| 1976 | 10 | 32 | 42 |
| 1977 | 22 | 27 | 49 |
| 1978 | 15 | 47 | 62 |
| 1979 | 9 | 19 | 28 |
| 1980 | 12 | 8 | 20 |
| TOTAL | 117 | 351 | 468 |
| Prom. anual | 5,57 | 16,71 | 22,29 |

(*) Cuadro elaborado sobre la base de la "Cronología preliminar del cine venezolano" de A. Marrosu (Marrosu, ININCO 1985, p. 65-93).

Un rápido análisis de este cuadro nos indica que hay varios hitos de producción fácilmente detectables en él. El primero de ellos es el año de 1964, donde se salta a un total de 21 filmes, 9 largos y 12 cortos. Hasta 1975 la producción continúa por el estilo, bajando a un mínimo de 8 filmes en 1974 y alcanzando un máximo de 26 en 1967. El **segundo hito** es 1975, donde se producen 54 filmes, 8 largos y 46 cortos. Este es el año donde se inicia el llamado *boom crediticio*, de muy corta duración y que alcanzará su pico y su final en 1978, año en

que son producidos 62 filmes, 15 largos y 47 cortos. El último hito es 1979, donde se inicia una baja, con 28 filmes, 9 largos y 19 cortos. Sin embargo, estos datos no pueden ser tomados como valores absolutos en razón de los siguientes hechos:

- a. En la producción de cortometrajes figuran algunos de carácter "institucional" (hechos por empresas privadas o gubernamentales) y otros de carácter netamente propagandístico (sobre todo en los años 60).
- b. En la producción de largometrajes figuran algunas de las que hemos llamado pseudo-producciones, tales como: Acción en Caracas, Popsy Pop, La epopeya de Bolívar, Virginidad perdida, No es nada mamá sólo un juego, etc. Estos largos no son mayoría pero sí restan películas al total de cada año.

Aspecto cualitativo

A principios de los 60 el grueso de la producción correspondía a cortometrajes institucionales. Los líderes en este campo son la Unidad de Cine de la Shell y la Oficina Central de Información. Muchos de los cineastas que posteriormente integrarían el grupo de cortometrajistas independientes realizaron cortometrajes para la O.C.I. u otros organismos, entre ellos Luis Armando Roche, Abigail Rojas, Daniel Oropeza y Juan Santana.

El cortometraje documental fue sin duda alguna el formato más utilizado en los 60, e incluso a principios de los 70. Ya fuera del cine institucional, a partir de 1966 se gesta algo que no podemos llamar "movimiento" debido principalmente a la ausencia de un ideario estético o político común a todos los cineastas involucrados²⁶, donde destacan Jesús Enrique Gúedez,

²⁶ Como ya apunta Marrosu al inicio de su folleto, la pobreza cuantitativa y cualitativa del cine venezolano se debe, entre otras causas, a la ausencia de movimientos estéticos o individuos geniales, hecho que también impide que su historia se escriba según los criterios de la historia del arte (ININCO, 1985)

Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Julio César Mármol, Giancarlo Carrer, Alfredo Lugo, Jacobo Borges, Donald Myerston, Juan Santana, Jorge Solé, Nelson Arrietti, Ugo Ulive y Manuel de Pedro, entre otros. Aunque el discurso político fue importante, no predominó tanto como se pueda pensar. Este discurso fue importantísimo en los cortos de Jesús Enrique Guédez, Jacobo Borges o Ugo Ulive. Cineastas como Luis A. Roche (con sus documentales sobre artistas y personajes populares), Julio César Mármol, Giancarlo Carrer (principalmente sobre artistas plásticos), Juan Santana, etc. demostraron que también existía una corriente interesada más bien en descubrir y mostrar ciertos aspectos de la vida nacional como lo popular, lo campesino, lo urbano, la personalidad de los artistas, etc. Pero nunca desde una perspectiva común que permitiera la articulación de un movimiento. Por otra parte, muchos realizadores veían en el cortometraje una especie de "escuela del largometraje", sobre todo a partir de mediados de los 70 cuando las posibilidades que ofrecían los créditos gubernamentales permitieron la realización continuada de largometrajes en el país. Algunos realizadores tomaron la iniciativa de construir grupos, compañías o cooperativas de producción, que casi siempre tuvieron corta vida e incluso, en ocasiones, no llegaron a producir ningún film. Entre estos grupos podemos mencionar: la compañía Unifilm, formada por Cabrujas, Rebolledo, Rojas, Josefina Jordán y Guédez; Cooperativa Filmica Venezolana (Coofilmven), que produjo *Los días duros* de J.C. Mármol, película filmada durante infinitos fines de semana; P.P.C.A. Cine, integrada por Juan Santana, Fernando Toro y otros, que produjo *Santana y Fiebre*.

En el campo institucional, pero en un renglón más digno, y ciertamente más libre, que el de la propaganda oficial o la publicidad, hay varios intentos que merecen ser mencionados:

- La creación, el 24 de Octubre de 1967, del Centro de Cinematografía de la Universidad del Zulia, dependiente de la Facultad de Humanidades y anexo a la Escuela de Periodismo

Posteriormente pasó a denominarse Centro Audiovisual. Estuvo bajo la dirección de Sergio Facchi, miembro del Comité de Redacción de Cine al Día. Contaba con cuatro divisiones: Docencia y divulgación, Investigación y archivo, Publicaciones, Producción y servicios. Sin embargo, el Centro sólo llegó a producir unas pocas películas y, a pesar de haber sido concebido como un centro de divulgación y promoción cinematográfica debió orientarse hacia la actividad docente (producción de recursos audiovisuales para las cátedras). Películas realizadas: *Piraguas de Maracaibo*, de M. San Andrés; *Régulo y Esquizofrenia*, de J. Cortés, entre otras.

- **El Centro de Cine Documental** de la Universidad de Los Andes, creado en 1969, funcionó con una libertad insólita con respecto a la Universidad. El primer grupo de cineastas del Centro estuvo formado por Carlos Rebolledo, Ugo Ulive, Jorge Solé, Donald Myerston, Roberto Siso, Fernando Toro y Manuel Marquina, entre otros. El Centro realizó, entre otras películas: *Los Andes y su Universidad*, *TVenezuela*, *Basta*, *Renovación*, *Microscopía electrónica*, *Caracas: dos o tres cosas*, *Diamantes*. A mediados de 1970 se presenta una crisis que culminó en la expulsión de Ulive y Solé, quedando interrumpidos los cortos que ambos rodaban.

- **Imagen de Caracas**, realización colectiva destinada a formar parte de un espectáculo integrado también por el teatro y enmarcado por un dispositivo arquitectónico insólito para su momento, y cuyo principal objetivo era mostrar una visión de la historia de la ciudad desde antes de la conquista. La dirección de la parte filmica estuvo a cargo de Jacobo Borges.

- **El INCIBA** tuvo a su cargo dos iniciativas en el campo de la producción de cortometrajes. La primera de ellas se da con la creación, en 1972 y atravesando una grave crisis financiera, de su Unidad de Producción de Cine. La unidad no dio los resultados esperados y la Presidencia del organismo la reorganizó, apenas 6 meses luego de su creación. La mayoría de los filmes

iniciados no fue terminada y no respondió a la idea que motivó la creación de la Unidad. Las únicas dos películas terminadas, *El Indio Figueredo* (L.A. Roche) y *Aproximación al hombre-orquesta* (U.Ulive) no fueron hechas propiamente por la unidad, sino por cineastas contratados. La segunda iniciativa tiene lugar en 1975. El Instituto ya estaba en sus estertores finales cuando se lanza a la realización de un grupo de cortometrajes, cuyos resultados no fueron muy satisfactorios. Estos cortos son: *El béisbol*, de A. Anzola; *Descarga y Se mueve*, de Feo-Llerandi; *El juego y la vida*, de J. Jordán; *Campoma* y *El circo mágico*, de J.E. Guédez; *Dos puertos y un cerro* y *Tiempo Colonial*, de M. Handler; *El IVIC*, de C. Rebolledo; *Todos los días un día*, de R. Zambrano; *La realidad y la ficción*, de H. Lejter; *Guaraira repano*, de Raúl Fuentes y *La Escuela de Caracas*, de Josefina Acevedo

La realización de largometrajes (sin contar las pseudo-coproducciones o los filmes nacionales enteramente comerciales) fue una aventura suicida hasta 1974. Prueba de ello es la escasa producción: En 1960, *Séptimo Paralelo*, de Elia Marcelli; en 1962, *La paga*, de Ciro Durán; en 1963, *Cuentos para mayores*, de Román Chalbaud; en 1964, *Isla de sal* y *El rostro oculto*, de Clemente de la Cerda, en 1965, *Entre sábado y domingo*, de Daniel Oropeza; por ejemplo. Para el momento en que fueron realizados estos filmes los cineastas, sin recursos para financiar la producción, debían dirigirse al Estado solicitando un crédito o a los distribuidores-exhibidores solicitando un adelanto. El primero concedía unos pocos créditos a través de contactos informales debido a la inexistencia de una normativa legal. Los segundos, si se les ocurría dar el adelanto, hacían la siguiente jugada: imponían siempre sus condiciones al productor cuando llegaba la hora de distribuir los filmes. Cuando quiero llorar no lloro, de 1973, con su éxito de taquilla, inició una tendencia hasta entonces insólita para el cine venezolano: la producción industrial. Los créditos gubernamentales financiados con la bonanza petrolera permitieron la concreción de dicha tendencia.

3.3.2. Espectáculo

Definimos el espectáculo como aquel que "abarca tanto la distribución como la exhibición de películas, en todo su proceso" (Marrosu, ININCO 1985, p. 16). Distinguimos, dentro de éste, tres subcampos: Economía, población y programación.

Los autores consultados por Marrosu están de acuerdo en que **en este campo existe un dominio total del cine extranjero y principalmente del norteamericano, con todas las consecuencias económicas y culturales que esto genera.** Sin embargo, existen contradicciones entre los datos que aportan los distintos autores, de lo cual se desprende que en este campo es muy difícil obtener informaciones exactas sobre la base de las fuentes disponibles. Hacemos, pues, la salvedad, de que las cifras deberán ser consideradas como datos aproximativos y con un cierto margen de error. En virtud de esto, nos atenderemos a aquellos datos que Marrosu considere más ajustados a la verdad.

Subcampo economía

Este subcampo se caracteriza por una progresiva concentración monopolística del mercado en manos de unas pocas distribuidoras-exhibidoras, las cuales, para el final del período estudiado, eran predominantemente de capital mixto (venezolano y extranjero). También existe una estrecha vinculación entre el sector distribución y el sector exhibición, los cuales forman un solo gremio patronal.

Sector Distribución

Sobre la repartición del mercado entre las distribuidoras, Antonio Pasquali detalla una lista de empresas con sus porcentajes relativos de ingresos declarados a nivel nacional para 1966 (tomado de Marrosu, ININCO 1985):

| | |
|--------------------------|-------|
| PelimeX (United Artists) | 19,1% |
| Difra (MGM) | 17,5% |
| Columbia | 13,5% |
| Rank (Universal) | 12,3% |
| Fox | 10,5% |
| Paramount | 6,1% |
| Blanco y Travieso | 5,3% |
| Warner | 3,2% |
| Arfilm | 2,2% |
| Otros | 6,6% |

Para 1973 Rodolfo Izaguirre afirma que, de nuevo cinco empresas, controlan un 89,4% del mercado capitalino (según Marrosu). De estas 5 empresas de 1973, 3 eran mixtas y 2 subsidiarias directas de las casas principales extranjeras. Existía un alto grado de concentración del sector, con tendencia a acentuarse (Datos de Cine al Día).

Para 1977 Aguirre y Bisbal dan cuenta de la concentración del dominio sobre el mercado caraqueño en dos grandes grupos, Blancica y MDF. Epifanio Labrador confirma, para 1978-80, el predominio absoluto de dos grupos afirmando que controlan el 83% de la distribución y el 88% de la exhibición, pero sin dar sus nombres (según Marrosu).

Este control que ejercen unos pocos distribuidores, asociados con empresas extranjeras, aumenta relativamente si tomamos en cuenta que forman un solo gremio patronal con los exhibidores y que existe una estrecha interrelación entre ambos sectores.

Sector exhibición

El panorama es más confuso en este sector. Con respecto al dominio del mismo, la primera referencia proviene de Pasquali (según citado por Marrosu), que para 1970 señala dos circuitos operando en Caracas solamente: Cines Venezuela, con 30 salas, y Cines Unidos, con

25.²⁷ Según datos de Cine al Día, para 1973 había en Caracas 72 salas, 20 de barrio y 52 de estreno. El control de las salas estaba repartido de la siguiente manera: 3 circuitos poseían 47 salas de estreno y 2 de barrio; aparentemente sólo 5 salas de estreno y 18 de barrio son "independientes". Para 1971 había 459 salas en el país; 80 en Caracas y 379 en el interior. La capacidad promedio de las salas era de 390 puestos.

No disponemos de datos sobre la circulación de películas venezolanas. En cuanto al régimen de repartición y gastos de las empresas. De acuerdo con Pasquali (citado por Marrosu), los exhibidores, a pesar de recibir el porcentaje más alto en la repartición de la taquilla, tienen pérdidas (porque, entre otros gastos, deben cancelar alquileres elevadísimos por las salas). Por el contrario, los distribuidores, de 1962 a 1965, percibieron unas utilidades estimadas del 48% sobre sus ingresos brutos (justamente en razón de sus pocos gastos en importación de material filmico, entre otras causas). Es importante destacar que, además de la taquilla, los exhibidores perciben enormes ingresos por concepto de la publicidad exhibida en las salas.

AÑO 1977²⁸

INGRESOS BRUTOS DE TAQUILLA Y SU DISTRIBUCION A NIVEL NACIONAL (1)

| | Bs. | % |
|-------------------------------|----------------|--------|
| Ingreso bruto nacional (2) | 257.500.000,00 | 100,00 |
| Impuesto Municipal (3) | 25.750.000,00 | 10,00 |

²⁷ Según Marrosu, todas las fuentes consultadas en su exploración cometen una falla: no aportan datos sobre el espectáculo cinematográfico en el interior y confunden la estructura oligopólica de Caracas con una estructura nacional, escapándoseles la importancia del país como totalidad. Es por este motivo que sólo daremos cifras concernientes a la capital. Otro error está en que las fuentes afirman que Caracas representa el 50% del mercado nacional. Contrariamente, las cifras de la Dirección de Industria Cinematográfica de Fomento, para 1977, sólo le dan (partiendo de los ingresos de taquilla) el 42.5% y para 1980 el 40.2%. Ya en 1981 Caracas representa menos del 30% del mercado nacional.

²⁸ Tomado de Marrosu, ININCO 1985, p. 40

| | | | |
|--|---|---------------|-------|
| Distribuidores productores extranjeros (4) | y | 86.200.000,00 | 33,47 |
| Distribuidores venezolanos | | 11.911.000,00 | |
| Productores venezolanos (5) | | 6.500.000,00 | 7,15 |
| Exhibidores (6) | | 12.713.800,00 | 49,38 |

(1) Tanto las cifras transcritas de otras fuentes como las estimadas están redondeadas

(2) Dirección de la Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento: "Estadísticas cinematográficas 1976-1977-1978" Caracas, Julio de 1980

(3) Los impuestos municipales de espectáculos públicos no son iguales en todo el país. Maracaibo tiene incluso una escala que va del 10 al 20%, mientras algunos municipios bajan hasta el 5%. En dieciséis de veinticuatro Estados, sin embargo, se aplica el 10%

(4) Cifra estimada por la Dirección de Industria Cinematográfica, documento citado, bajo los rubros "Comisiones y regalías enviadas al exterior por cine extranjero exhibido" y "Fuga de divisas"

(5) Cifras estimadas por nosotros (Marrosu) utilizando datos y documentos contenidos en el "Informe de la Comisión Redactora aprobado en Asamblea Extraordinaria celebrada en enero de 1978 y ratificado en la Asamblea Extraordinaria efectuada el 2 de febrero de 1978". Caracas, ANAC (entrada bruta de películas venezolanas en el área metropolitana, porcentaje sobre la entrada bruta correspondiente a los productores venezolanos y "Film Companies Gross Billing in Venezuela for Calendar Year 1977, with Comparative Figures for 1975 and 1976"), así como datos de la Dirección de Industria Cinematográfica, Doc. cit. (compañías importadoras y películas importadas para 1976 y 1977)

(6) Cifra estimada por nosotros restando las cantidades anteriores del ingreso bruto nacional de taquilla

Subcampo población

A Pasquali le debemos el modelo de la "densidad de pantallas", que es igual a la cantidad de pantallas comerciales por millón de habitantes, a partir de datos de la UNESCO. Marrosu lo completa con datos aportados por Roffé, Labrador y Aguirre-Bisbal²⁹.

| AÑO | DENSIDAD DE PANTALLAS* |
|---------|-----------------------------|
| 1962 | 95 (2) |
| 1967/68 | 63 (2) |
| 1969/71 | 47 (3) |
| 1978/80 | 38 (4) - 48 (5) - 60 (6) |

* La población de Venezuela se ha calculado con base en los Censos Nacionales de 1971 y 1981, lo cual, según la opinión común, resulta estar por debajo de la realidad. Las cifras UNESCO están referidas tal cual

(2) Cifras UNESCO

(3) Con base en la media entre el número de salas indicado por Pasquali (577) e Izaguirre (459)

(4) Como punto de comparación, gracias a la publicación de las estadísticas de la Dirección de Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento, incluimos el resultado del cálculo con base en ellas (media 1979-1980: 576 salas)

(5) Con base en las cifras de Labrador

(6) Con base en las cifras de Aguirre y Bisbal (900 salas)

De acuerdo con Marrosu, la baja experimentada a partir de 1962 es difícilmente explicable sobre la única base del consumo televisivo y la inseguridad ciudadana originada por la agitación política de esos años. Es posible que hayan influido otros factores: tipo de producción mundial y su distribución, con incidencia en la programación venezolana. Por otra

²⁹ Tomado de Marrosu, ININCO 1985, p. 41

parte, las 3 cifras presentadas para 1978-80 son muy disparejas y evidencian las contradicciones entre los datos cuantitativos disponibles (contradicciones que se originan en las lagunas existentes en las fuentes de información), los cuales tienden a confundir más que a esclarecer. Comparando el descenso en la densidad de espectadores de Venezuela con el de algunos países industrializados, se deduce que el comportamiento de Venezuela es similar al de esos países y que, según Pasquali, probablemente la causa principal del descenso en la densidad de espectadores reside en el alto porcentaje de películas y series emitidas por la televisión.

Subcampo programación

En este subcampo es importante conocer la procedencia de los filmes importados y exhibidos en el país, las proporciones entre las distintas procedencias y la proporción entre esa importación y la producción nacional exhibida en las salas comerciales. Sin embargo, existen pocos datos al respecto. De los datos aportados por las fuentes consultadas por Marrosu, se puede deducir que en las proporciones importación/exportación predominan los Estados Unidos.

En correspondencia con estos datos es lógico afirmar que el cine venezolano circula muy poco y en pésimas condiciones. La exhibición del cine venezolano es boicoteada de diversas maneras (exhibición en pésimas salas, lanzamiento simultáneo con grandes superproducciones acaparadoras de taquilla, estrategia de mercadeo equivocada, etc.) cuando no es impedida abiertamente. A partir de 1973, con el éxito comercial de *Cuando quiero llorar no lloro*, de Mauricio Walerstein, se comenzó a exhibir más cine venezolano, con buenos resultados taquilleros (*Soy un delincuente*, por ejemplo), pero el boicot continuó funcionando en muchos casos (por ejemplo, con el caso de *Los muertos sí salen*, de Alfredo Lugo y *Alias el Rey del Joropo*, de Carlos Rebolledo, de acuerdo con *Cine al Día*).

Durante los años 60 y 70 fue muy importante la difusión cultural alternativa, definida por Marrosu como "circulación no comercial", que tiene su fin en sí misma, efectuándose en cinematecas, cineclubes y otras instituciones. "con la intención de confrontar un público más o menos determinado con películas seleccionadas por su tema o calidad artística" (Marrosu, ININCO 1985, p. 51). Esta actividad, para algunos se remonta a la creación del cineclub "40 grados a la sombra", en Maracaibo, y para otros a los Martes Selectos de Caracas organizados por Amy Courvoisier durante los 50. La Cinemateca Nacional forma parte de este circuito y fue creada por iniciativa de Margot Benacerraf y adscrita al INCIBA en 1966. La FEVEC, que agrupa a los llamados "centros de cultura cinematográfica" (cineclubes), muy activos durante los 60 y principios de los 70, fue creada como resultado de las Jornadas de Cine efectuadas para entonces y promovidas, entre otros, por el Sindicato de Cine, Radio, TV, Teatro y Afines. Toda la producción de cortometrajes independientes que se verificó durante los años 60 y 70 pudo ser vista por alguien en Venezuela gracias a este circuito "marginal" integrado por universidades, cineclubes y la Cinemateca. Lo mismo ocurrió con el llamado "nuevo cine latinoamericano".

3.3.3. Políticas

El campo de la política comprende "las organizaciones, planteamientos y acciones que determinan, influyen o proponen la forma y el comportamiento de la actividad" (Marrosu, ININCO 1985, p. 16). Su actividad se condensa principalmente en los años 70.

El punto de partida para toda esta actividad son, sin duda alguna, los Encuentros de Cine realizados entre 1966 y 1967, durante los cuales se reúne por primera vez un grupo de cineastas, críticos, productores, etc. con la finalidad de formular políticas explícitas para la actividad cinematográfica en Venezuela. El I-Encuentro se llevó a cabo en Ciudad Bolívar en

dicembre de 1966 y auspiciado por la Cinemateca, la O.C.I. y la Universidad de Oriente. El II Encuentro se realizó en Valencia, en marzo de 1967, auspiciado por la Universidad de Carabobo. Finalmente, el III Encuentro tuvo lugar en Caracas, en mayo de 1967 y contó con los auspicios de la U.C.A.B. y el INCIBA.

El resultado de los encuentros fue un Proyecto de Ley de Cine, entregado el 23 de junio de 1967 al presidente del INCIBA por Rodolfo Izaguirre, Antonio Pasquali, Alfredo Roffé y Sergio Facchi. En los encuentros y las comisiones participaron representantes de los sindicatos de trabajadores de la industria cinematográfica, la radio y la TV; cineastas y asociaciones de productores nacionales; grupos de críticos y periodistas; instituciones culturales (6 universidades, INCIBA, diversas asociaciones).³⁰

El sector distribución dejó bien clara su posición frente al proyecto. Ya había participado, con reservas, en el primer encuentro; en el segundo no participó alegando no haber recibido a tiempo el anteproyecto para las discusiones. En el III tampoco participó y su ataque fue frontal. Las supuestas razones de tal actitud fueron publicadas en un remitido firmado por la Federación Venezolana de Agencias Publicitarias, la Cámara de la Industria Cinematográfica Nacional y la Cámara Venezolana de Asociaciones Cinematográficas, expresando que el

³⁰ Asistieron a estos encuentros (entre otros):

-I Encuentro: José Agustín Catalá, A. Pasquali, A. Roffé, M. Benacerraf, D. Oropeza, R. Izaguirre, Lorenzo González Izquierdo, J.E. Guédez, C. Rebolledo, M. Colomina, Abigail Rojas, Miyó Vestrini, Stanley J. Day. En este encuentro fue nombrada una comisión redactora integrada por Facchi, Izaguirre, Pasquali y Roffé.

-II Encuentro: Angel Ramos Giugni, D. Labarca, D. Oropeza, C. Camacho, Oswaldo Vigas, M. San Andrés, J.A. Catalá, L. González Izquierdo, A. Rojas, J.E. Guédez, C. Rebolledo, J.C. Mármol, M. Mitrotti, C. Durán, L.A. Roche, Ambretta de Roffé, Antonio Almeida, A. Pasquali, S. Facchi, A. Roffé, R. Izaguirre, Ramón Losada Aldana. La comisión redactora fue ampliada, con la asesoría de González I., Catalá, Francisco Luna y D. Oropeza.

- III Encuentro: A. Almeida, Alberto Ancizar, Amador Bendayán, O. Capriles, M. Colomina, Clemente de la Cerda, S. Facchi, L. González Izquierdo, J. E. Guédez, R. Izaguirre, D. Labarca, R. Losada Aldana, J.C. Mármol, M. Mitrotti, E. Mujica, Claudia Nazoa, M. Odremán, D. Oropeza, A. Pasquali, Rodolfo Porro, L.A. Roche, A. Roffé, A. Rojas, M. San Andrés, Espartaco Santoni, Bruno y J.V. Scheuren, Rodolfo Schmidt.

anteproyecto tenía fallas estructurales que hacían imposible modificarlo; y que lo encontraban divorciado de la realidad. Finalmente se pronunciaban contra la creación de impuestos y lo que ellos llamaron "aparatos burocráticos inoperantes".

Paralelamente a este proyecto, un grupo del que formaba parte el cineasta Arturo Plasencia, redactó un proyecto que fue introducido ante la Comisión de Administración y Servicios de la Cámara de Diputados. Este proyecto contenía 30 artículos agrupados en 6 capítulos. Entre otras cosas, establece en sus disposiciones generales que el cine es un arte de interés público; el fomento del cine nacional como arte, industria y medio de difusión y cultura; y la creación de un Instituto Autónomo de Cinematografía.

Política de los sectores laborales y profesionales

Durante el período que estudiamos se verificaron la creación y una presencia activa de todos los gremios laboral-culturales: Sindicato, ANAC, FEVEC, AVCC, etc., los cuales desarrollaron actividades de distinto peso y significación en su lucha original por la Ley de Cine, que fue sufriendo sucesivas derrotas como consecuencia de la inexorable unidad del poderoso sector distribución-exhibición, la complicidad del gobierno con este bloque, así como la atomización y la poca claridad en cuanto a los objetivos reales y las políticas a seguir mostrada por el Sindicato y la ANAC principalmente.

La Asociación Nacional de Autores Cinematográficos fue creada el 14 de febrero de 1969. Sus objetivos eran: lograr inmediata protección estatal para el cine nacional y de autor; implantación de la exhibición obligatoria para la producción nacional de 35mm. en todas las salas del país; protección y fomento para la producción y difusión de obras en 8 y 16 mm.; creación y fomento de cineclubes y cines de arte; creación de Centros Experimentales de

Cinematografía; acuerdos justos de coproducción; oposición a la censura; participación activa en todos los organismos relacionados con el cine y los espectáculos audiovisuales.

La Seccional Cine del Sindicato Profesional de Trabajadores de Radio, Teatro, Cine, Televisión y Afines del D.F. y el Edo. Miranda fue constituida en 1970. Tres años después, este Sindicato propuso la realización de una **Jornada de Cine Nacional**, para discutir la resolución de Fomento sobre el cine, emitida el 16 de abril de ese año. Se reunieron representantes del Sindicato, la Cinemateca, los circuitos populares de cine, críticos y cineastas. Se redactaron modificaciones a la resolución para plantearlas a Conaholu ante la inminencia de su derogación, puesto que Conaholu pasaría a ser un Instituto Autónomo. La propuesta fue presentada a Conaholu en Octubre del 73³¹. **La conclusión de esta propuesta es que, a pesar de la importancia de reformar el decreto, lo verdaderamente esencial es la lucha por la Ley.** Por eso se nombró una comisión de estudio para redactar un nuevo proyecto, actualizando el del 67.

La I Jornada de Cine Nacional se realizó en marzo de 1974, como el primer encuentro de este tipo realizado en el país desde 1967. Entre los ponentes se encontraban R. Izaguirre, O. Capriles, P. Erminy, J.E. Guédez, N. Herrada, A. Marrosu y A. Roffé. La lucha por la Ley continuó siendo el planteamiento preeminente.

La II Jornada de Cine Nacional se efectuó en Caracas, en Junio del mismo año, en la Sede del Sindicato. La Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC), creada en 1976 a partir de las resoluciones de la I Jornada de Cine, efectuó su Primer Congreso en ese año, emitiendo acuerdos sobre cine nacional, censura y ley de cine. **Los criterios industrialistas entran en vigencia a partir del éxito de Cuando quiero llorar no lloro en 1973 y cobran fuerza con la política crediticia del Estado que se inicia en 1974-75. De aquí en**

³¹ El contenido de la propuesta aparece descrito en 9.2.1. y 9.2.2.

adelante la ya frágil unidad del gremio de cineastas se deteriora considerablemente y queda aplazada o definitivamente abandonada la Ley como objetivo fundamental, en beneficio del "agarrando aunque sea fallo" que generaron los créditos.

El primer organismo gremial que agrupa a los críticos cinematográficos fue creado el 5 de octubre de 1977, bajo el nombre de Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos. En su creación tuvo un papel importantísimo el grupo redactor de Cine al Día. Su primera Junta Directiva estuvo integrada por: Susana Rotker, Alfonso Molina, Alfredo Roffé. En sus estatutos, la Asociación se define como una "Sociedad Civil sin fines de lucro que se propone agrupar a todas las personas que en Venezuela ejercen la crítica cinematográfica, entendiendo por tal al proceso por el cual se establecen juicios de valor partiendo del análisis de la elaboración y el significado de la obra cinematográfica." Asimismo, la asociación establece entre sus objetivos: "Actuar de manera organizada ante la opinión pública con el objeto de participar efectivamente en la actividad cinematográfica del país; promover debates, análisis y reflexión entre los distintos sectores de la producción filmica, tendientes a un enriquecimiento de la expresión cinematográfica nacional; expresar de forma orgánica, sistemática y representativa las posiciones que asuma el conjunto de sus miembros en relación al desarrollo de la actividad cinematográfica en el país; respaldar aquellas producciones cinematográficas que impliquen una reflexión estética y crítica sobre la realidad; velar y actuar en favor de la libre producción, circulación y exhibición de las obras cinematográficas en el territorio nacional; participar en todas las iniciativas que tiendan a dotar al país de los instrumentos legales necesarios y apropiados para el libre y eficaz desenvolvimiento de las actividades cinematográficas que en él se realicen; defender la libertad de expresión del crítico cinematográfico ante presiones o coacciones de cualquier naturaleza; apoyar la producción, distribución y exhibición del cortometraje nacional no publicitario en cualquiera de sus

formatos; apoyar las iniciativas tendientes a consolidar la enseñanza de las distintas disciplinas cinematográficas, tanto en centros especializados como en la educación formal..."

Como continuación del intento por actualizar el proyecto de 1967, impulsado por las Jornadas Nacionales de Cine en 1974 y como resultado de la coyuntura según la cual el boom crediticio había llegado a su final, presentándose una nueva situación de incertidumbre para el cine nacional, la Coordinación de Cine del CONAC organizó las reuniones para discutir un nuevo proyecto, las cuales se realizaron en Noviembre de 1977 en la Colonia Tovar³². Este nuevo proyecto fue introducido ante la Comisión de Economía del Senado en Junio de 1979 y, de nuevo, durmió el sueño de los justos.

La culminación de este proceso, no en el sentido del logro de los objetivos propuestos inicialmente sino en el de su definitivo abandono y sustitución por una conquista indiscutiblemente menos importante, se presenta con la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico en 1982

Política del sector empresarial

Este sector lo integran industriales, publicistas, distribuidores y exhibidores. Siempre actúan en conjunto, aplazando las posibles diferencias y formando un bloque solidario. Su forma de actuar es más firme, clara y acentuada que la del sector laboral-cultural. Esta unidad del sector es resultado de un proceso que se inició durante los últimos años de la dictadura perezjimenista. Casi todos los organismos empresariales que se reparten el control de los medios masivos nacieron en ese período: ANDA es fundada en 1957; el Bloque de Prensa, la Cámara Venezolana de la Industria Cinematográfica y la Federación Venezolana de Agencias

³² En esta Comisión participaron Oswaldo Capriles y Rodolfo Izaguirre, por el grupo original de redactores; Luis Correa y Edmundo Aray, por la ANAC; Julio Cabello por el Sindicato; Iván Zambrano por la FEVEC; Ambretta Marrosu y Ela Dines por el CONAC

Publicitarias en 1958; el Consejo Venezolano de la Publicidad, que reúne todos estos organismos, en 1961. Pasquali, citado por Marrosu, interpreta estos hechos como la organización de la élite oligárquica de la información ante la fugaz toma de conciencia popular que resultó del movimiento anti-dictadura (ININCO, 1985).

La misma Marrosu esclarece la esencia de las políticas de este sector a partir de documentos presentados por Pasquali, en los apéndices de su libro, sobre los tres Encuentros Nacionales de Cine que culminaron en el Proyecto de Ley de 1967. En el documento correspondiente al I Encuentro, los industriales salvan sus votos en el punto 5, que señala la incapacidad del Ministerio de Fomento para solucionar los problemas de protección al cine y la del Ministerio de Comunicaciones para ejercer control social, cultural y pedagógico sobre la programación telefilmica. En el II Encuentro no hubo asistencia de las Asociaciones de distribuidores y exhibidores, ni de la Cámara de Industriales de la Radio y la Televisión. En el III Encuentro los distribuidores-exhibidores desataron una campaña contra el Proyecto de Ley. Este sector, caracterizado como un bloque de tipo monopolista asociado al capital extranjero, es el primero en apartarse de los movimientos de tipo nacional, influenciando a otros gremios empresariales y adversando a los partidarios de una política cinematográfica nacional para impedir que se lograra una mínima protección al cine nacional.

Política estatal

La principal característica de la actuación estatal en este sentido es precisamente la ~~ausencia~~ ausencia de una actuación, la inexistencia de una legislación que fomente, proteja y reglamente la actividad cinematográfica en el país. A lo más que se ha llegado es al otorgamiento de créditos a través de un organismo especialmente creado para ello, con una partida que constituye una ínfima parte del presupuesto nacional, o a la promulgación de una serie de normas que nunca tocaron aspectos esenciales ni fueron cumplidas por el sector

distribución-exhibición. En segundo lugar, se ve al cine sólo en su dimensión industrial, obviando sus aspectos culturales y su papel como medio de comunicación masiva. Los organismos gubernamentales encargados de tomar decisiones sobre la actividad cinematográfica actúan de manera dispersa e inconexa, a menudo contradictoria.

Esta actitud estatal ha dado lugar a un liberalismo absurdo y descontrolado, cuya principal consecuencia ha sido el que la producción y la distribución en Venezuela hayan crecido paralelamente sin encontrarse nunca, en medio de la falta de visión de los distribuidores y la poca efectividad de las acciones emprendidas por los productores.

En 1982, como ya dijimos, es creado el Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE), organismo mixto con participación del Estado, el sector privado de la comercialización, los productores independientes y entidades culturales, cuya principal función será el otorgamiento de créditos a la realización cinematográfica.

Un rasgo importante de la política estatal es la aplicación de la censura, de manera explícita o tácita, en contra de lo que expresa la Constitución Nacional. Las incongruencias comienzan con el hecho de que existan Juntas Clasificadoras Municipales que otorguen distintas clasificaciones a un mismo film, debido a la ausencia de una legislación coherente sobre la materia. Un caso grotesco: en Caracas el D.F. clasifica de una forma y el Dtto. Sucre de otra. Las juntas han discriminado frecuentemente al cine venezolano, considerándolo "inmoral" y dándole clasificaciones C o D para restarle público. En más de una ocasión se han prohibido o cortado películas, hecho anticonstitucional según el cual la instancia municipal contradice el artículo 66 de la Constitución Nacional.

3.3.4. Reflexión

En realidad, Marrosu establece un campo más amplio, que llama campo de los textos de mediación, y que abarcaría el "conjunto de mensajes publicitarios, informativos, divulgativos, críticos y teóricos, referidos a la materia cinematográfica." (p. 16) Nosotros nos limitaremos a los aspectos divulgativos, críticos y teóricos de este campo, ya que para los fines de nuestro trabajo son los únicos que interesan, por cuanto el movimiento del cine latinoamericano y sus repercusiones en Venezuela difícilmente pueden haber tenido cabida en los canales publicitarios. En cuanto a los textos meramente informativos, no es mucho el espacio que hubiesen podido dedicar a tales manifestaciones y, en todo caso, de ninguna manera podrían haber contribuido a su comprensión.

Este campo es el menos estudiado por la bibliografía existente sobre el cine en Venezuela, sin embargo, gracias al trabajo de Martha Peinado, *Crítica y críticos del cine nacional* (Esc. de Artes UCV, 1983), hemos podido obtener algunos datos. Luego de establecerse las bases para la reflexión sobre el cine durante los años 50, a través de la actividad pionera de Amy Courvoisier con su página cinematográfica "Cine Mundo", primero en el diario *La Tarde* y posteriormente en *Ultimas Noticias*, el grupo "Amigos del cine" y la revista *Venezuela Cine*; el panorama de los 60 mostraba indicios, no demasiado claros, de progreso en este campo. Dejando fuera algún intento de corte informativo dedicado al *star system* (la revista *Cine Avance*, publicada de 1964 a 1965), no sólo surgen algunas publicaciones, tales como *Cine-teatro* (1964-1967), sino que ocurren varios hechos importantes como la creación de la Cinemateca Nacional (1966), el surgimiento de los cine-clubes como alternativa a la exhibición comercial, la actividad de los jóvenes cortometrajistas independientes en el país, etc.

En este contexto, los jóvenes intelectuales del momento comienzan ocuparse del cine. En las revistas de los grupos artístico-literarios y aquellas definidas como "culturales" ya vinculadas

a instituciones como la Universidad o el recién creado INCIBA, como por ejemplo *Cultura Universitaria*, *Revista Nacional de Cultura*, *Sardio*, *Zona Franca*, *Papeles*, *Imagen y Letras Nuevas*, el cine ocupaba un cierto espacio, aunque muy reducido y con irregular periodicidad³³. Analizando un poco estas publicaciones, podemos darnos cuenta de que la reina del panorama cultural venezolano, todavía en los años 60 y principios de los 70, tal como lo había sido desde el siglo XIX, seguía siendo la literatura. Un lugar menos destacado lo ocupaban las artes plásticas y la música.

Entre los principales colaboradores de estas publicaciones en materia de cine se encuentran Antonio Pasquali (*Cultura Universitaria*, a principios de los 60), Rodolfo Izaguirre (*Sardio*, *Cultura Universitaria e Imagen*), Alberto Valero (*Imagen*), Perán Erminy (*Papeles*)³⁴, Claudia Nazoa (*Zona Franca*), etc. ~~La~~ proporción entre reseña informativa sobre la producción cinematográfica nacional o extranjera, publicaciones, etc., y la nota crítica propiamente dicha era bastante pareja. Muchos de estos autores ya se alejaban bastante del tono de crónica periodística presente durante los 50 y la mayor parte de los 60, aunque el tono de las notas era un poco más ligero que el de *Cine al Día*.

~~Sin embargo~~, la mayoría de las notas críticas se centraba principalmente en aspectos temáticos e ideológicos. El aspecto de la elaboración formal apenas era visto en su dimensión técnica. Entonces, en 1967, aparece *Cine al Día*, cuyo antecedente directo e inmediato es *Registro*, publicación de documentación y crítica cinematográficas del Centro de Investigaciones Cinematográficas, hecha en solitario por Alfredo Roffé, miembro fundador y director por mucho tiempo de *Cine al Día*. Esta publicación, "Trae el resultado de unas

³³ En muy pocas ocasiones los escritos sobre cine consistían en trabajos de tipo ensayístico. Más frecuentemente, consistían en notas críticas, generalmente nunca más de dos o tres, publicadas como sección de cine (y nunca detalladas en los sumarios de las portadas) o como parte de secciones tipificables como "notas" (bibliográficas, críticas, reseñas, etc.)

³⁴ Todos ellos formaron parte de la redacción de *Cine al Día*

primeras investigaciones rigurosas sobre el cine en Venezuela." (Marrosu, ININCO 1985, p. 13) Ese mismo rigor, así como una visión del cine desde una perspectiva más teórica y analítica, constituyen los principales aportes de Cine al Día al contexto descrito anteriormente.

Para ese mismo año de 1967 el Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas estaba en franca decadencia y casi total inactividad, a pesar de los intentos de su fundador, Amy Courvoisier, por "repotenciarlo". Los años 70 se caracterizan por un cierto estancamiento en la actividad crítica (Peinado, 1983), con la excepción de Cine al Día. No se producen demasiadas incorporaciones a las filas de quienes ejercen la actividad ni surgen nuevas publicaciones verdaderamente significativas. Sin embargo, entre los logros de la década podemos señalar la existencia de una columna fija de crítica cinematográfica en el diario *El Nacional*, de la cual han estado encargados sucesivamente Manuel Trujillo, Rodolfo Izaguirre y Alfonso Molina. Su periodicidad diaria hace imposible que llegue más allá de la intención divulgativa pero, con todo, es un logro que un diario tan importante como *El Nacional* sienta este precedente (Peinado, 1983). Otros hechos importantes de la década son la creación de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (ver supra) y la creación de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, con cinco menciones entre las cuales se encuentra la Mención Cine, cuyo *pensum* está orientado principalmente a la actividad crítica, teórica e histórica.

Este estancamiento continúa a inicios de los 80, acompañado por una reducción significativa en los espacios dedicados a la crítica cinematográfica y la presencia cada vez mayor de actitudes acrílicas. Hasta 1983, la única publicación especializada es, precisamente, Cine al Día (Peinado, 1983). Con todo, nuevos nombres entran al grupo de críticos y divulgadores ya existentes y la actividad divulgativa entra en la radio y la televisión a través de programas

como "El cine, mitología de lo cotidiano" producido por Rodolfo Izaguirre y transmitido por la Radio Nacional de Venezuela o "La cinemateca del aire", producida por el mismo Izaguirre.

PARTE II. *Cine al Día*

4. Antecedentes de *Cine al Día*

Ya hemos hablado sobre la situación de la crítica cinematográfica en Venezuela, de manera que en estos antecedentes nos ocuparemos, en primer lugar, de la actividad desplegada por los futuros miembros de *Cine al Día*, como críticos de cine, en distintas publicaciones genéricamente culturales o específicamente cinematográficas. Alfredo Roffé y Ambretta Marrosu estuvieron vinculados al proyecto de la revista *Cruz del Sur*. Marrosu, además, fue cofundadora de la revista *Tabla Redonda* y colaboró en *A e Integral*. Oswaldo Capriles, por su parte, formó parte del grupo coordinador de las páginas literarias del diario *La Razón*, donde publicó críticas cinematográficas. Ya hemos dicho que Rodolfo Izaguirre, además de su actividad literaria en el grupo *Sardio*, colaboró como crítico cinematográfico en revistas como la misma *Sardio*, *Cultura Universitaria* (donde fue miembro del Consejo de Redacción) e *Imagen*. Antonio Pasquali también colaboró, entre otras actividades, como crítico cinematográfico para *Cultura Universitaria*, además de pertenecer al Comité de Redacción de *Crítica Contemporánea*.

En segundo lugar, tenemos a *Registro*, "Publicación de documentación y crítica cinematográfica del Centro de Investigaciones Cinematográficas, Caracas" y antecedente de *Cine al Día* en más de un aspecto: se trata de la primera publicación venezolana especializada en cine cuyo carácter trasciende lo divulgativo, y fue editada por Alfredo Roffé en solitario. Este hecho confirma las declaraciones del propio Roffé y de Ambretta Marrosu, en entrevistas con la autora de esta tesis, según las cuales ~~existía~~ desde mucho antes la intención de

publicar una revista que se ocupara de introducir el cine en el ámbito de la cultura venezolana. Esta intención se concretó gracias a la movilización de intelectuales y cineastas³⁵ para la redacción del Proyecto de Ley de Cine, coyuntura que permitió, al fin, reunir a un grupo de personas provenientes de distintas disciplinas pero interesadas en el cine desde una perspectiva moderna y comprometida con ideas políticas y culturales³⁶. Roffé, Marrosu y Capriles coinciden plenamente en tal afirmación (ver entrevistas, Anexos).

De **Registro** fueron publicados tres números: el primero en Octubre de 1962, el segundo en Octubre de 1966 y el tercero en Febrero de 1967. El No. 1 prometía una publicación regular tres veces al año que, en vista de su incumplimiento por un lapso de cuatro años fue sustituida por el comentario, más realista, "Se publica irregularmente". El contenido de estos tres números ilustra los objetivos y los planteamientos de la publicación:

Número 1: La primera parte "Fuentes para la historia del cine en Venezuela", agrupa los siguientes trabajos: "El cine en Venezuela en 1906, a través de las publicaciones de la época"

³⁵ Según Oswaldo Capriles, en entrevista: "Se dio un cierto activismo, más de críticos que de cineastas, porque había muy pocos cineastas, si es que los había en un sentido estricto. Predominaba, sobre todo, la preocupación de una cantidad de intelectuales y de personas interesadas en el cine, que serían futuros críticos o intelectuales interesados en el cine como un fenómeno moderno y fundamental de la cultura. Entre esta gente se gestó la idea de una Ley de Cine en Venezuela." Revisando la lista de los asistentes al Primer Encuentro de Cine Nacional en Ciudad Bolívar, encontramos aproximadamente 11 intelectuales, 6 cineastas y el resto repartido entre representantes del sector empresarial.

³⁶ En palabras de Ambretta Marrosu: "La idea de publicar la revista viene de Alfredo y de mí, de esa compenetración que teníamos nosotros dos alrededor del cine, sin ninguna duda. Alfredo ya había sacado una publicación, que hizo él solo, y que se llamó **Registro**, además, ambos habíamos trabajado en la Revista Cruz del Sur (él un poco más que yo). Las reuniones que Alfredo comenzó a tener con la gente del Proyecto de Ley, el Encuentro de Cine y todo lo demás, lo animaron. Después de eso, ya estaban hechos los contactos fundamentales, ya la realidad exterior confirmaba que la revista era una cosa posible. Pasquali forma parte del grupo porque estaba entre los que discutieron el Proyecto de Ley. De ahí vino el verdadero estímulo, cuando se dio una atmósfera y se encontró una gente lo suficientemente consciente de lo que podía ser el cine. Se logró un cierto nivel que permitió lanzar una publicación. El impulso definitivo vino de los encuentros de cine y el proyecto de ley, porque Alfredo, por ejemplo, hizo **Registro** él solo en una máquina de escribir" (Entrevista con la autora. Ver Anexos.)

(una reconstrucción, usando la prensa de entonces, de los inicios del cine en el país, acompañada por una nota introductoria que contextualiza históricamente los datos reunidos); "Estadísticas de la asistencia del público al cine en el periodo 1950-1960, en las ciudades de Venezuela con más de 5.000 habitantes" (los datos estadísticos fueron tomados de los registros y publicaciones de la Dirección de Estadística del Ministerio de Fomento y de los Censos Nacionales de 1950 y 1961. También hay una nota introductoria que contextualiza los datos reunidos, facilita su interpretación y explica los criterios para la ordenación de los mismos); "El mercado del cine en Venezuela visto por el Departamento de Comercio de los Estados Unidos. 1936-1938" (reproducción de textos de publicaciones del gobierno norteamericano sobre la situación de los mercados mundiales para la producción cinematográfica, que dan idea de lo que era la actividad cinematográfica en Venezuela para aquel entonces, cuando las productoras norteamericanas dominaban totalmente el mercado hasta que comenzó a desarrollarse la producción mexicana y argentina. Acompañado también por una nota explicativa).

La segunda parte, bajo el título genérico de "Ensayos bibliográficos", trae una "Bibliografía de publicaciones en lengua española sobre cine" (la nota explicativa habla sobre el aumento en la bibliografía española sobre cine durante los años 60, cita las principales obras traducidas y publicadas, contextualiza el tema y aclara que no se trata de una bibliografía exhaustiva).

Números 2 y 3: Están integrados por una selección de textos sobre una polémica ocurrida en 1960-1961 entre varios críticos y teóricos ingleses. La nota introductoria contextualiza esta polémica en el marco de los cambios que en los veinte años anteriores ocurrieron en la sociedad y que afectaron en gran medida al campo del cine. También explica los criterios de la selección y ordenación de los textos. La antología de textos teóricos fue publicada en el

No. 2; mientras que la selección de críticas de filmes, los fragmentos de cartas citadas, la filmografía y la bibliografía fueron reunidos en el No. 3.

La principal intención de *Registro*, evidentemente, era de carácter histórico-documental, orientada a la búsqueda de fuentes y documentos para la reconstrucción o la interpretación de ciertos hechos relevantes. Una labor preliminar nunca antes emprendida en Venezuela (por lo que podemos calificar a Roffé como pionero en este campo³⁷), donde podemos detectar algunas de las preocupaciones fundamentales de *Cine al Día*: el apego a los datos concretos y estadísticos sobre la actividad cinematográfica para un estudio de sus mecanismos y su situación; interés por la teoría y la crítica valorándolas como actividades fundamentales dentro del campo cinematográfico en general.

El último número de *Registro* sale a la calle en pleno proceso de los Encuentros de Cine y es lógico pensar que fue abandonado precisamente cuando toma cuerpo la idea de *Cine al Día*.

5. Programa de la revista: El "manifiesto"

~~En el~~ Primer Encuentro de Cine Nacional fue nombrada una Comisión para la redacción de un primer Anteproyecto de Ley, en la cual estuvieron Alfredo Roffé, Antonio Pasquali, Rodolfo Izaguirre y Sergio Facchi. ~~En este~~ encuentro participaron también Carlos Rebolledo y Jesús Enrique Guédez. En el transcurso del Segundo Encuentro es incorporado a la Comisión el Dr. Ramón Losada Aldana, en calidad de consultor jurídico. También durante el Segundo Encuentro se incorporan a las reuniones Ambretta Marrosu, Miguel San Andrés y Luis Armando Roche, todos miembros fundadores de la revista. Para el Tercer Encuentro, se incorpora a las

³⁷ Recordemos que el trabajo de Caropreso Ponce, *Breve historia del cine nacional 1909-1964* es de 1964, mientras que *Registro* aparece por primera vez en 1962

reuniones Oswaldo Capriles³⁸, quien polemiza en varias ocasiones con el Dr. Losada Aldana en lo relativo a la asesoría jurídica³⁹, y pasa también a formar parte de la Comisión Redactora.

De acuerdo con Alfredo Roffé:

"Después que terminaron los encuentros, Ambretta y yo tuvimos la idea de concretar la revista, agrupando de manera más permanente a quienes habían participado en la redacción del Proyecto de Ley. El primer grupo que se empezó a reunir estaba formado precisamente por esos que mencioné: Pasquali, Facchi, Oswaldo Capriles, Ambretta, Luis Armando Roche (que casi nunca iba), Miguel San Andrés y Alberto Urdaneta. Izaguirre no estaba." (entrevista con la autora)

Una vez establecidos estos contactos y confirmada ya la posibilidad de crear una revista, se comienza a buscar una plataforma mínima que la sustente en lo conceptual. Es aquí donde entra la hojita que hemos llamado, por su contenido programático, el "manifiesto" de Cine al Día.

Según declaraciones de Ambretta Marrosu en entrevista con la autora, el texto de este "manifiesto" fue pensado y escrito en su totalidad por Alfredo Roffé. Según Marrosu, si hubo alguna intervención de otra persona, de lo cual no está totalmente segura, puede haber sido de ella misma, ya que el texto refleja las ideas y proposiciones que tenían ella y Roffé desde antes que se presentara la coyuntura que permitió reunir al grupo fundador de la revista.

Según Alfredo Roffé, también en entrevista con la autora:

"Se preparó algo así como dos meses antes que saliera el primer número, iba incluido en las gestiones para conseguir algunos avisos. Era una especie de presentación, también para la distribuidora. Se incluyó en él una especie de resumen de los objetivos de la revista, con el cual estaba de acuerdo toda la Redacción. Digamos que esos planteamientos fueron la base mínima, la plataforma mínima de la revista."

³⁸ Ver Pasquali 1972, Anexos: Encuentros de Cine Nacional, p. 597-611

³⁹ Capriles, en entrevista con la autora

Se llevó a cabo todo un trabajo previo de profundización en lo que serían los principios de la revista, acompañado por una serie de reuniones con los integrantes del grupo inicial. Además, se creó una Sociedad Civil sin fines de lucro, con participación económica de este grupo, con aportes variables, llegando a reunirse 10 mil bolívares. Este capital inicial permitió el funcionamiento de la revista en esos primeros tiempos⁴⁰.

5.1. Análisis de sus principios

Para profundizar en los planteamientos de este manifiesto hemos consultado material perteneciente a los archivos de Cine al Día, el cual nos fue suministrado gentilmente por Alfredo Roffé y Ambretta Marrosu, integrado por los borradores que atestiguan el proceso de elaboración del texto final (ver Anexos). Para tal fin, citaremos textualmente todos los puntos del "manifiesto" comentándolos, uno por uno, sobre la base de su formulación en los borradores.

.- "Apoyar, estimular y difundir la producción nacional, en función de su desarrollo y progreso". Justamente, los Encuentros de Cine fueron la circunstancia que permitió concretar la idea de la revista. Además, Alfredo Roffé afirma que el mayor esfuerzo fue dedicado al cine nacional, en todos sus aspectos (producción, distribución, etc.), siendo este tema donde el acuerdo entre los miembros de la Redacción tuvo una base más amplia, casi unánime. Sobre estas bases podemos decir que este es el planteamiento más importante, desde una perspectiva crítica y militante. Este principio se concretó en la constante reflexión y participación de la revista en los proyectos de Ley de Cine; el análisis de la situación de la exhibición y distribución en el país, haciendo la crítica de esa situación y registrando su evolución; entrevistando a los cineastas y haciendo trabajos sobre los acontecimientos más

⁴⁰ Ver entrevistas con Alfredo Roffé y Ambretta Marrosu, Anexos.

importantes de la producción nacional, etc. El texto que sirvió de base a la publicación del "manifiesto" amplía este primer objetivo de Cine al Día:

"La revista prestará todo su apoyo, estimulándolas y difundiéndolas, a todas las manifestaciones y actividades que tengan que ver con el cine nacional, excluyendo aquellas que constituyan elementos negativos para su desarrollo, las que serán severamente combatidas. Aun cuando la meta a largo plazo sea obtener un cine nacional de gran calidad, aun cuando todo comentario siempre incluya referencias a este objetivo a largo plazo y en consecuencia se mantengan ciertas normas cualitativas como guía crítica, se debe apoyar, disculir constructivamente y hacer resaltar toda actividad u obra que signifique un paso en dirección al objetivo fundamental." (Objetivos, punto No. 1, "Desarrollo del cine nacional")

Asimismo, se propone destacar la importancia de *El reportero* como hecho económico en la historia del cine nacional, aunque sea un "mal film", y destacar la calidad de los trabajos de Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Jesús Enrique Guédez, Miguel San Andrés, Julio César Mármol, etc. Por otra parte, se plantea la necesidad de criticar abiertamente filmes que no llegan a un nivel técnico de corrección, así como la contratación de empresas extranjeras para realizaciones nacionales. Finalmente, se propone el apoyo, con reservas críticas, a la labor de Clemente de la Cerda, Lorenzo González Izquierdo (productor de *El reportero*) y Espartaco Santoni. Esta última proposición será cuestionada a partir de un cierto momento, posiblemente luego de los primeros contactos con el cine latinoamericano (ver infra).

Al margen de estas consideraciones, el texto concluye de la siguiente manera:

"Especial importancia habría que darle a la creación de un movimiento en favor del cine nacional, que aglutinara los dispersos esfuerzos de sus múltiples y mejores hombres, que contribuyera a crear una cierta conciencia pública sobre *la importancia del cine nacional en el proceso de nuestro desarrollo cultural* (subr. MGC), que, en fin, permitiera la formación de una producción nacional válida y un público, formado y exigente, que la respalde en forma efectiva." (ibid.)

Este último párrafo es muy importante en tanto señala la preocupación fundamental de Cine al Día con respecto al cine en Venezuela: su exclusión total de la cultura nacional, dominada todavía por estructuras decimonónicas donde el elemento principal era la literatura⁴¹. Pero además, el párrafo evidencia la intención militante de la revista en su aspiración de participar en ese movimiento impulsor del cine nacional. Ambas preocupaciones estarán presentes en el quehacer del grupo, incluso después de la desaparición de la revista en 1983.

.- "Informar sobre las actividades culturales relacionadas con el cine que se efectúan en el país". Esto se cumplió principalmente a través de las secciones de información y de ciertos trabajos que acompañaron acontecimientos como *Imagen de Caracas* o *Cuando quiero llorar no lloro*. Aquí detectamos, de nuevo, la intención implícita de relacionar cine y cultura, de luchar porque se reconociera para el cine un lugar en la cultura venezolana, que todavía, dentro de su espíritu decimonónico, no le daba cabida en su universo (ver supra).

.- "Ejercitar una crítica rigurosa y orientadora en los aspectos temáticos, amplia y exigente frente a la elaboración formal". Este principio define uno de los principales aportes de Cine al Día a la crítica cinematográfica en Venezuela: el conocimiento del papel determinante que juega el aspecto expresivo en el mensaje cinematográfico y su estudio y análisis, tanto en obras concretas como en el contexto más amplio de la trayectoria de un autor o de

⁴¹ En palabras de Ambretta Marrosu: "Ese camino, con esa orientación, iba aunado a una manía de Alfredo y mía, de plantear que el cine forma parte de la cultura del país y no hay manera de que Venezuela y sus intelectuales lo entiendan y se compenetren con eso. Por otra parte, el nivel intelectual de los cineastas es muy bajo y los intelectuales de supuesto nivel más alto están realmente ocultándose en una ignorancia más o menos parecida, pero siguiendo ese viejo camino medio cómico ya, de cuando nació el cine, el del intelectual que cuida su reino espiritual y no quiere que se contamine con esa porquería. Eso todavía se da en Venezuela, de repente se ha quebrantado un poco esta actitud, pero todavía se siente que los intelectuales están aterrorizados frente a ciertas cosas, como si ellos tuvieran un nivel altísimo, cosa que nosotros siempre negamos y vimos como una parafernalia constituida e institucionalizada de la literatura, donde parece que cualquiera que escribe tres o cuatro líneas incompletas, en forma que gráficamente semeje un poema, sí está haciendo literatura, mientras el cine es considerado pacolilla." (entrevista con la autora)

movimientos cinematográficos. El ejercicio de una crítica como la propuesta aquí supone la existencia de un esquema de valores en el campo estético. En el punto 2 de los objetivos, se propone el realismo como poética para la revista. Este realismo no es otro que el de la estética marxista de Gyorgy Lukács⁴², explicado en una serie de puntos (Anexos: Objetivos, No. 2, puntos A hasta G) integrados por los planteamientos esenciales de Lukács en este sentido, que aparecen constantemente en las páginas de Cine al Día en referencia a obras concretas y que pueden ser resumidos en los siguientes:

"La meta de todo gran arte consiste en proporcionar una representación de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión de la obra, ambos coinciden en una unidad espontánea, ambos forman para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto." (Objetivos, No. 2, punto D, tomado a su vez de Problemas del realismo, FCE, p. 20)

"La forma artística es la forma de un contenido determinado, particular, y ese contenido puede ser más o menos importante en y para el desarrollo de la humanidad. La obra será de mayor categoría en la medida que el contenido representado sea más importante en y para el desarrollo de la humanidad." (Objetivos, No. 2, punto F)

El punto F está dedicado al establecimiento de una base mínima de acuerdo para el enjuiciamiento crítico de las obras filmicas, la cual consiste en una metodología de análisis y deja un espacio abierto para las diferencias en el gusto de los redactores. Citamos a continuación las fases de esta metodología:

"i. comprensión de la obra: a. Análisis temático preliminar;

⁴² Partiendo de Problemas del realismo (edición Fondo de Cultura Económica), Prolegómenos a una estética marxista (edición italiana de Ediri Riuniti). Ver Anexos. Por otra parte, esta elección se corresponde perfectamente con el pensamiento marxista que, en lo político, determinó la perspectiva de casi todos los miembros de la Redacción.

b. Análisis de la elaboración (macroestructura, forma diegética, forma filmica);

c. Análisis del contexto del autor;

d. Análisis temático final.

"ii. enjuiciamiento crítico:

a. Temático: sobre la base expuesta en los puntos anteriores y que sería común;

b. De la elaboración (resolución de la cuestión contenido-forma: de acuerdo a las categorías de gusto (individuales) de cada uno, dentro de lo expuesto en el punto G." (Objetivos, No. 2, punto H)

El planteamiento explícito de estas bases teóricas, acompañadas por una metodología crítica, constituye un hecho de insólita modernidad dentro de la crítica cinematográfica venezolana. Analizando la revista es evidente que estos principios no fueron aplicados estrictamente, como corresponde a todo principio que se respete, y además sufrieron una evolución que los modificó en ciertos aspectos, tal como lo expresa Ambretta Marrosu en su artículo incluido en el Expediente sobre la crítica (No. 25), "Una manera de creer en la vigencia del cine". Aunque Marrosu habla a título personal, no es difícil darse cuenta, luego de analizar la evolución de la revista, que para los miembros que permanecieron del grupo inicial también se registraron cambios en este sentido (ver 10.)

.- "Estudiar las obras y autores significativos para el cine y los aspectos más resaltantes de su utilización como medio de expresión". Aquí entran el aspecto histórico-crítico y el teórico, en lo que se refiere al cine como actividad artística.

.- "Dar a conocer los alcances del cine como instrumento de conocimiento, educación e investigación". La justificación de este principio se encuentra en los Objetivos, No. 4, donde se concede gran importancia al cine como "instrumento de educación y conocimiento", gracias al desarrollo de los formatos reducidos, que abaratan la producción, y permiten una

utilización efectiva del cine en la educación. Es lógico que Cine al Día se interesara por el cine desde este punto de vista, ya que constituía un frente en la lucha por la inclusión del cine en la cultura venezolana. Sin embargo, este objetivo fue abandonado pronto, luego de los primeros números.

- "Analizar las posibilidades y consecuencias del cine como medio de comunicación colectiva". Este principio corresponde al punto No. 3 de los Objetivos, y parte desde una perspectiva sociológica, tomando en cuenta principalmente sus efectos (cine como propaganda, como hecho económico, problemas de la distribución y exhibición, la censura, problemas de la producción, etc.). Aquí se establece la actitud de la revista frente a tales cuestiones:

"... apoyo a lo que signifique libertad y objetividad de expresión y comunicación, apoyo a lo que signifique estímulo o aporte al progreso del hombre y la cultura, rechazo a lo que redunde en regresión y estancamiento en cualquier plano, apoyo a las medidas que conduzcan a un desarrollo de la industria del cine nacional, oposición a toda producción o exhibición destinada a propagar ideas o actitudes contrarias a los viejos ideales de libertad, igualdad, solidaridad."

- "Abordar el tema de la televisión mediante estudios sobre sus proyecciones culturales y sociológicas". Este principio está directamente relacionado con el anterior, y está formulado desde una perspectiva similar. Indudablemente, responde a la influencia de Antonio Pasquali en el grupo, quien ya para el momento de vincularse a Cine al Día había escrito *Comunicación y cultura de masas* (ver bibliografía) y constituye otra conexión de la revista con el pensamiento sobre los medios de comunicación que floreció en América Latina durante los 60, enfocado a partir del problema del contenido de los mensajes y sus efectos, el control, propiedad y manejo de los distintos medios, etc. En los Objetivos, punto No. 8, se especifica que la televisión debe ser cubierta en los mismos renglones que el cine y se introduce una aclaratoria: en virtud de las limitaciones de espacio y de especialistas en la

materia (para aquel momento, sólo Pasquali estaba dedicado a los medios de comunicación), los trabajos dedicados a la televisión no serían muy extensos. Sobre esta base, se proponía analizar programas de televisión del tipo "cine televisado", acompañados por ensayos sobre la televisión como medio y tomando en cuenta sus efectos y por trabajos de corte informativo o técnico.

"Es indudable que la televisión como instrumento de comunicación colectiva es mucho más importante que el cine, pero el interés de la mayoría del grupo se centra en el cine mismo y esto impone de hecho una limitación en cuanto a la extensión que se pueda dar a la televisión."

Este principio fue uno de los que se abandonó más pronto. Pasquali abandona la revista, pero continúa colaborando para la sección de televisión. Sin embargo, la sección desaparece definitivamente luego del No. 8, donde aparece la última colaboración de Pasquali.

.- "Ilustrar la técnica cinematográfica en sus alcances culturales e industriales". La razón de esto, tal como se explica en los Objetivos, reside en la inexistencia de escuelas para la enseñanza del cine en Venezuela y en la necesidad de actualizar la información sobre los adelantos técnicos más recientes para aquel entonces.

.- "Preparar índices bibliográficos de las publicaciones internacionales sobre el cine". Esta sección estuvo a cargo de Alfredo Roffé, y por lo tanto es una heredera de Registro. Lamentablemente, la idea se abandonó pronto, aún más pronto que la televisión. Los índices tan sólo aparecieron en los primeros tres números.

"No existe en el mundo una publicación adecuada sobre la bibliografía -aún la esencial- cinematográfica, de allí la continua repetición de esfuerzos, que si se orientaran a campos inexplorados, repercutirían sin duda en un considerable enriquecimiento de la ensayística cinematográfica. Aun sin tomar en cuenta este objetivo, probablemente demasiado ambicioso, parece de indudable utilidad una información lo más completa posible, sobre la producción literaria sobre el cine, por todas las diversas aplicaciones que ofrece" (Objetivos, No. 7)

Este párrafo nos da a entender que la intención detrás de este punto consiste fundamentalmente en contribuir con el estudio y la investigación cinematográfica en el país, que para aquel momento no tenía las bases académicas mínimas que permitieran su desarrollo. Apenas había sido creada la Cinemateca Nacional en 1966 y la Escuela de Artes de la Universidad Central no sería creada hasta 1978.

.- "Poner de manifiesto la importancia del cine en formatos reducidos: de 8 a 16 mm". Este principio consiste fundamentalmente en dar cabida en la revista a los logros del cine amateur, el cual, más allá de su uso "casero", ha dado resultados interesantes, que revelan la sensibilidad por el cine que tienen sus autores. En los Objetivos, punto No. 8, además de estas razones, se explica que es necesario "valorar, estimular y refinar" estas posibilidades en virtud de las experiencias realizadas en otros países dentro de este campo. Estas ideas se concretaron en la sección "Ocho a dieciséis", que también fue abandonada relativamente pronto, luego del No. 11.

.- Se menciona como colaboradores a Antonio Almeida, Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Jesús Guédez, Rodolfo Izaguirre, Julio César Mármol, Ambretta Marrosu, Daniel Oropeza, Antonio Pasquali, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Alfredo Roffé, Abigail Rojas, Miguel San Andrés, Alberto Urdaneta y Rafael Zapata. Todos ellos participaron en los Encuentros de Cine y un grupo constituyó la comisión redactora del Anteproyecto de Ley (ver 3.3.3. Políticas y 5.). Algunos de ellos nunca llegaron a formar parte del equipo, como Antonio Almeida, Daniel Oropeza, Julio César Mármol o Abigail Rojas; otros sí pero de una manera no muy consecuente, como Carlos Rebolledo y Luis Armando Roche, por ejemplo, quienes asistían a las reuniones con poca frecuencia y nunca escribieron para la revista; otros nunca escribieron o escribieron muy poco, como Sergio Facchi, quien además pasó a dirigir el Centro de Cine de la Universidad del Zulia, y Miguel San Andrés; algunos no eran propiamente críticos ni

cineastas sino "intelectuales interesados en el cine" o difusores y promotores de la actividad cinematográfica, como Alberto Urdaneta y el mismo Facchi.

En el No. 9, en una nota titulada "A nuestros lectores" (p. 38), se explican las razones de la irregular periodicidad de la revista (el No. 8 había salido en junio de 1969 y, el No. 9, nueve meses después). Estas razones pasan inevitablemente por la función y los objetivos que se planteaba para aquel entonces Cine al Día en la sociedad y la cultura venezolanas, los cuales son expuestos una vez más:

"Cine al Día es una revista de cultura. Aún más, ha nacido de la voluntad de hacer sentir que el cine es cultura en un país donde este mismo concepto resulta novedoso. Es una revista de cultura en un país donde la cultura no está industrializada, de manera que, como las otras publicaciones de este tipo, se encuentra fuera de todo mecanismo económico, con todas las desventajas del caso. Confesamos, además, que probablemente se quedaría fuera de tal mecanismo también si dicha industria llegara a crearse, a causa de su total desvinculación de intereses que no sean los de una reflexión libre sobre el cine dentro del marco de una crisis evolutiva del más amplio contexto de la cultura contemporánea, crisis que implica un nuevo humanismo, capaz de marchar al paso con la historia.

"Estamos pues, evidentemente, fuera de todo mecanismo de poder, sea económico como político."

A la altura de nueve números, a más de dos años de su creación, Cine al Día continuaba persiguiendo su objetivo fundamental, hecho que nos confirma que la situación del cine en relación con la cultura venezolana no había variado mucho. Pero también encontramos un elemento nuevo, aunque es lógico pensar que venía siendo formulado tácitamente desde el principio. Se trata, nada más y nada menos, que de un planteamiento importantísimo y que, sin duda, sustenta la profunda crítica de la revista al *statu quo* tomando este no como una entidad abstracta contra la cual cabe una genérica rebelión, sino como la manifestación concreta y real de la estructura, en un sentido sociopolítico y cultural, de la sociedad y la

cultura venezolanas, contra la cual la revista esgrime una militancia basada en la crítica profunda y la conceptualización sin concesiones a la mera divulgación.

La no inserción de la revista en tales mecanismos o, en otras palabras, su independencia de ellos, le da la libertad de cuestionar la sociedad y la cultura del país sin tener que responder a presiones de ningún tipo, pero, al mismo tiempo, impide que sus miembros ejerzan la crítica y la reflexión en general sobre el cine de manera profesional (ver infra, 6.). Es evidente que la revista debe cubrir los costos de alguna manera adicional a las entradas por concepto de venta de los ejemplares. Esta cobertura viene de la escasa publicidad que encontramos en sus páginas.

La publicidad es también una forma de condicionar el contenido de una publicación, tal como lo reconoce la redacción en una nota, similar a la anterior, publicada en el No. 12 con el título de "Por qué Cine al Día vale ahora cuatro bolívares". Los números iniciales de la revista se habían vendido al público por Bs. 2,00 y esta nota intenta explicar a los lectores las razones del aumento.

"En Venezuela las publicaciones periódicas han venido dependiendo económicamente de los anunciantes que a través de la publicidad las financian directamente. Se ha hecho costumbre que el precio de venta de las publicaciones está muy por debajo de su costo, ya que la diferencia se cubre con la publicidad, la cual puede llegar hasta producir sustanciosas utilidades.

"Este hecho es perfectamente válido para los grandes medios de comunicación colectiva, los diarios de gran tiraje, como para los de circulación más restringida, (...), y hasta para las revistas de aparición más bien esporádica y de limitado público, como lo son en general las revistas culturales. Esta dependencia es absoluta en el caso de los diarios -...- que por defender sus intereses económicos desconocen su función social de información objetiva, transformándose en voceros de los intereses de los grandes anunciantes. No hay ni que mencionar la función de opinión, ya que cada vez que algún diario ha intentado lanzar campañas de opinión pública en defensa de la colectividad, las cofradías de anunciantes les cortan la publicidad, obligándolos al

silencio para recuperar los avisos, o sea que se aplica, como se dice, el más grosero y brutal bozal de arepas." (p. 5)

Luego se plantea concretamente la situación de las revistas culturales, enfrentadas al problema de ampliar su circulación para cumplir mejor con sus objetivos por la vía de un bajo precio al público y cubriendo los costos a través de la publicidad. Para colmo, la circulación de las revistas culturales es baja y los anunciantes condicionan la publicidad a la no publicación de opiniones que puedan molestarlos.

Una vez que se aclara a los lectores el volumen de circulación pagada de la revista (bastante razonable), el cual oscilaba entre un 60 y un 70% de la edición, tomando en cuenta Venezuela y el exterior, se explica que cada vez consiguen menos publicidad, sin profundizar en las razones de este hecho. Finalmente,

"Ante la alternativa de desaparecer con la publicidad, o subsistir mediante un pequeño esfuerzo económico adicional de nuestros lectores es que hemos decidido aumentar el precio de la revista. Si su circulación actual no desciende, con la venta puede cubrirse aproximadamente el costo de imprenta, y la publicación podría continuar, probando, de paso, una nueva vía para los medios de comunicación en el país: la de la dependencia de su público y la no dependencia de los anunciantes. en las manos de sus lectores está pues la suerte de Cine al Día." (ibid)

Estas afirmaciones confirman la voluntad de independencia con respecto a cualquier condicionante externo, que mantuvo la revista a lo largo de toda su existencia, independencia que redundó en beneficio de la actitud crítica y cuestionadora de la revista, por una parte, y en el rigor intelectual de su discurso, por otra. Sin embargo, no podemos dejar fuera el hecho de que es muy poco probable que Cine al Día hubiera llegado a depender de esos tiránicos anunciantes, ya que éstos difícilmente podrían haberse interesado en una publicación de esas características, ciertamente la menos idónea para alcanzar el público masivo que necesitan los anunciantes para vender sus productos.

5.2. Inserción de estos planteamientos dentro de la reflexión cinematográfica en Venezuela

En el texto no se detectan todavía signos de una vinculación con el movimiento cinematográfico latinoamericano, ya que todavía no se habían sentido en Venezuela sus repercusiones ni se había tenido contacto directo con las películas y las proposiciones estéticas y políticas de los cineastas⁴³. Sin embargo, el solo hecho de que en Venezuela se estuviese elaborando un Anteproyecto para una Ley de Cine, a pesar de la inexistencia de un movimiento cinematográfico en el país (ausencia de producción continuada, y de propuestas políticas y estéticas comunes), es indicio de que Venezuela formaba parte de ese despertar del cine en el continente. Las propuestas, entonces, se centran en la lucha por una producción cinematográfica venezolana, la inserción del cine dentro de la cultura nacional y una nueva actitud crítica ante el cine en general.

En Venezuela tales propuestas eran un acontecimiento insólito por su modernidad y la profundidad con que fueron planteadas y encaradas desde la revista. El solo hecho de que existiera una revista especializada en crítica de cine, con aportes teóricos e históricos, así como militante en una causa concreta; era algo totalmente nuevo en el país.

6. Colaboradores

Antes de ocuparnos de los miembros fundadores y de las variaciones sufridas por el equipo redactor de Cine al Día, queremos aclarar que todos ellos, sin excepción, son profesionales, casi siempre con vínculos académicos, venidos de distintas ramas del conocimiento y formados en distintas disciplinas, las cuales han ejercido durante el tiempo que duro su vinculación a la revista. Del grupo inicial, por ejemplo, Alfredo Roffé es arquitecto; Oswaldo

⁴³ El Cinema Novo apenas fue visto por primera vez en 1966, gracias a un ciclo organizado por la Cinemateca Nacional. Las películas de Sanjinés corrieron la misma suerte en 1968 y el resto fue visto en la Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida en 1968.

Capriles, abogado dedicado posteriormente al estudio de la comunicación; Antonio Pasquali, egresado de filosofía y como Capriles, aunque con bastante anterioridad a él, especialista en medios de comunicación. Tal vez los únicos que trabajaron exclusivamente en el campo cinematográfico, sin contar a los cineastas como Luis Armando Roche o Miguel San Andrés, fueron Ambretta Marrosu (vinculada a la Cinemateca Nacional desde sus inicios y posteriormente Coordinadora de Cine del CONAC) y Sergio Facchi (primero Vicedirector de la Cinemateca Nacional y luego Director del Centro de Cinematografía de la Universidad del Zulia).

De los que llegaron después, por ejemplo, Rodolfo Izaguirre venía de la literatura y estuvo vinculado a los grupos literarios de principios de los 60; Juan Nuño, como Pasquali, es egresado de filosofía, así como Fernando Rodríguez, quien además desplegó alguna actividad en el campo político; Alberto Valero viene de la diplomacia.

Todos los miembros fundadores y los colaboradores, en todos los momentos por los que pasó la revista, eran profesionales pero, *fuera de la revista* (No. 9, "A nuestros lectores", p. 38).

Dentro de ella:

"... a pesar de no ser unos 'aficionados', son algo que podría definirse como 'marginales'. Marginales con respecto a la cultura tradicional venezolana, al ocuparse de un campo para ella nuevo; marginales con respecto al mundo del trabajo económicamente productivo, al efectuar un trabajo no remunerado sin poder, por razones obvias, dejar de realizar otro, remunerado, que no siempre concilia la necesidad material con la espiritual, ni la personal con la colectiva; marginales, finalmente, porque se empeñan en hacer algo que no se les pide, en creer en una función que acaso no se les reconoce, en perseguir objetivos –una cultura y una producción cinematográficas nacionales– que a los más parecen por lo menos inseguros." (ibid)

6.1. Miembros fundadores

Como ya dijimos, la idea de la revista parte de Alfredo Roffé y Ambretta Marrosu. En el transcurso de los Encuentros de Cine se reúne un grupo de personas con intereses similares en cuanto al cine venezolano: Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Antonio Pasquali, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Alberto Urdaneta. Este es el grupo de lo que podríamos denominar "miembros fundadores".

6.2. Variaciones en el equipo redactor

Son difíciles de determinar con exactitud las fechas de entrada y salida de los colaboradores a la revista. En algunas ocasiones los colaboradores participaban en las reuniones tiempo antes de ser incluidos en el Comité de Redacción. En otras, los colaboradores habían dejado de serlo mucho antes de ser borrados del Comité. Esta situación empeora porque ninguno de los entrevistados recuerda fechas exactas, ni de la entrada ni de la salida de los colaboradores al equipo. Por estas razones, debemos atenernos forzosamente a la información de la revista para determinar las variaciones en el equipo redactor de Cine al Día.

Según Ambretta Marrosu en la entrevista realizada, las incorporaciones al equipo surgían de la idea de invitar a ciertas personas que podrían aportar algo a la revista. Las deserciones se producían también bastante informalmente. Los primeros en abandonar el equipo fueron Alberto Urdaneta y Antonio Pasquali, el primero por no estar dedicado enteramente al cine, manteniendo un carácter de "intelectual amigo del cine", y el segundo porque su principal interés era la comunicación, un tema que, a pesar de tener cabida en la revista, no era el centro de sus preocupaciones. Un caso atípico fue el de Juan Nuño, quien aparentemente nunca encajó en la dinámica de las reuniones, donde las discusiones ocupaban un puesto importantísimo. Según Alfredo Roffé, a Nuño no le interesaban las discusiones y su salida de la revista tiene que ver con una discusión en torno a unos materiales de la revista francesa

Cinéthique (entrevista con la autora, Anexos). Un caso más común fue el de Rodolfo Izaguirre, ya que muchas deserciones se produjeron de igual manera. De acuerdo con Ambretta Marrosu:

"La gente se ha alejado, como en el caso de Rodolfo Izaguirre, quien primero dejó de escribir pero siguió viniendo a las reuniones, y después dejó de venir a las reuniones para asistir sólo a la fiesta de diciembre. Luego de tres años, cuando dejó de asistir a las reuniones de diciembre, ya no lo invitamos más y se borró del Comité de Redacción. A veces la gente seguía apareciendo en el Comité de Redacción mucho tiempo después de haber dejado de escribir y de asistir a las reuniones." (entrevista con la autora)

Comités de Redacción:

.-No.1 al No.3: Alfredo Roffé (Dirección), Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Ambretta Marrosu, Antonio Pasquali, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Alberto Urdaneta

.-No.4 al No.8: Alfredo Roffé (Dirección), Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés

.- No.9 al No.10: Alfredo Roffé (Dirección), Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Alberto Valero

.- No.11: Alfredo Roffé (Dirección), Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Ugo Ulive, Alberto Valero

.- No.12: Alfredo Roffé (Dirección), Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Ugo Ulive

.- No.13: Alfredo Roffé (Dirección), Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Juan Nuño, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Ugo Ulive, Alberto Valero

.- No.14 al No.17: Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Juan Nuño, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés, Ugo Ulive, Alberto Valero

.- No. 18 al No.21: Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Juan Nuño, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés, Ugo Ulive, Alberto Valero

.- No.22 al No.24: Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés, Ugo Ulive, Alberto Valero

No.25: Oswaldo Capriles, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés

6.3. Algunos aspectos de la dinámica del trabajo en la revista

Cine al Día no fue una publicación donde los colaboradores entregaran sus trabajos y punto. Lo más importante eran las reuniones semanales, que se llevaban a cabo en la casa de Alfredo Roffé y Ambretta Marrosu, donde la principal actividad eran las discusiones en torno a los distintos problemas que se planteaban. En cuanto a las preocupaciones fundamentales de la revista, los testimonios de sus miembros coinciden unánimemente. En primer lugar,

estaba el cine nacional. En segundo lugar, el cine latinoamericano⁴⁴. Es más difícil determinar el enfoque predominante. Oswaldo Capriles ubica a la crítica propiamente dicha en la posición predominante, y pone en segundo término los intentos por desarrollar una teoría, en este caso sobre el cine latinoamericano.

"En nuestras conversaciones con los cineastas que asistieron (a la Muestra de Mérida, MGC) se nos hizo clara la necesidad de trascender el ámbito venezolano y trabajar, no solamente la defensa y la promoción del cine latinoamericano, sino incluso en *la elaboración de una teoría* (subr. MGC), como ya te dije. Esto abarcaba una teorización sobre la expresión cinematográfica y sobre la estética del cine, pero también sobre temas que se discutieron en la Muestra, como por ejemplo el tema del público, cómo captar los públicos que estaban atrapados por la industria cultural de la distribución y exhibición tradicional del cine norteamericano, mexicano, antiguamente el argentino, o el europeo; y no solamente cómo llegar a ese público sino cómo obtener de él una aceptación específica de este tipo de temática muy crítica social y políticamente hablando.(...).

"La construcción de esa teorización era una preocupación compartida por las propias personas que hacían cine." (entrevista con la autora)

En opinión de Alfredo Roffé, sin embargo, la situación fue distinta:

"Había muy poca producción teórica. En la revista hay muy pocos títulos ensayísticos. A raíz de Mérida se hicieron algunas cosas, con las jornadas en Cumaná también se prepararon unos materiales. Unos artículos sobre el personaje rebelde, de Ambretta, que estaban proyectados para ser una serie, al final sólo se hicieron dos. En un principio siempre se había intentado darle una cierta importancia a la discusión teórica, pero en la práctica no se logró. A Riu se le pidió ese trabajo sobre Lukács, en el segundo número está ese debate sobre alienación y cine con algunos filósofos. La sección 'El tercer cine' era siempre de carácter coyuntural. (...) En resumen, el gusto por la teoría nunca caracterizó a la revista, siempre fue más que todo una revista militante." (entrevista con la autora)

⁴⁴ Para Oswaldo Capriles la revista marchó alrededor de dos temas fundamentales: la promoción de un cine nacional y el cine latinoamericano. Alfredo Roffé coincide con esta jerarquización. Ambretta Marrosu y Fernando Rodríguez, a pesar de no manifestarlo explícitamente, dejan colar en su discurso la misma apreciación.

Ambretta Marrosu y Fernando Rodríguez contribuyen a esclarecer el enfoque de la revista, aunque desde otra perspectiva. Por ejemplo, Marrosu afirma que:

"Yo creo que había un espíritu muy político. Recuerdo sobre todo mis sentimientos, que coincidían muchísimo con los de Alfredo, también con Oswaldo nos encontrábamos muy afines. Con respecto a los demás no te puedo precisar exactamente dónde comienza y dónde termina cada quien. Pero ese espíritu era muy político en un sentido no nacionalista sino popular. Te voy a explicar un poco mi viaje cultural, que venía de una cultura de izquierda europea, cargada de muchísima confianza en una renovación de la cultura en clave popular, coincidiendo con la actitud latinoamericana, ya que esta viene a ser una prolongación de una actitud cultural. Esta orientación está en la confianza de que hay una cultura propia o, mejor dicho, que hay que construir una cultura propia que incorpore al pueblo, al país, que sea antiimperialista y antidependiente (que no es lo mismo que independiente). Lo que nos interesaba de las manifestaciones europeas o norteamericanas era el cine underground, el Godard político, los ensayos de contrainformación italianos. Después comenzó a moverse el cine latinoamericano y, bueno, imagínate el entusiasmo y el interés de nosotros por este hecho. Este cine latinoamericano que se da en los sesenta es un fenómeno tan ligado a lo político, al renacer de una confianza en afirmar la existencia de estos pueblos, en reconocerse y avanzar, en revolucionar el mundo y liberarse del imperialismo... (...) De todas maneras, cualquier manifestación de una cultura propia, auténtica, a través del cine, nos parecía un paso adelante hacia una maduración artística. Nosotros nunca perdimos de vista las posibilidades expresivas del cine en un sentido sumamente amplio. Pero sí hay que decir que el pensamiento de uno ha sido político." (entrevista con la autora)

Rodríguez vuelve a poner el acento en la crítica:

"Creo que el mayor mérito de la revista es su gran elasticidad en el ejercicio de la crítica. Se hizo de esta un oficio muy exigente y muy moral en un país donde siempre ha sido muy complaciente. Considerábamos el oficio del crítico como algo muy político. Eso sin duda es un aporte a la constitución de una crítica nacional. La revista logró ensamblar una crítica básicamente marxista con un momento en que eso funcionó de manera muy pertinente. Tal vez hoy podría plantarse como problema el deterioro de ciertos esquemas estéticos que, hasta cierto punto, la han aislado

Pero en su época, se correspondió muy cabalmente con el momento latinoamericano, con el auge político y del cine comprometido." (entrevista con la autora)

En la revista se discutía por todo, desde las notas críticas entregadas por los miembros de la redacción hasta las más complejas formulaciones teóricas o las posiciones más militantes, pasando por los Editoriales de cada número. Las notas, de acuerdo con Oswaldo Capriles, eran discutidas en el consejo de redacción y generalmente se hacían sugerencias para cambios, los cuales dependían en última instancia del autor, quien conservaba el derecho de incorporar o no las observaciones. Los editoriales estaban generalmente a cargo de Alfredo Roffé, aunque de acuerdo con éste, Oswaldo Capriles se ocupó de algunos. En palabras del propio Roffé:

"Siempre se discutían en las reuniones, se modificaban, siempre se trataba de que hubiera un cierto consenso en el grupo. Esto último no ocurría siempre, pero en general la mayoría estaba de acuerdo con lo que se sacaba como Editorial." (entrevista con la autora)

Muchos trabajos más extensos o de mayor aliento teórico, como el *dossier* dedicado a la Muestra de Mérida en el No. 6, fueron precedidos por largas discusiones en el seno de la redacción. De igual manera, acontecimientos importantes como la primera muestra de cine cubano vista en Caracas, en 1970, fueron también discutidos en la redacción; el fruto de esta discusión fue una larga sección dedicada a la muestra, integrada por notas individuales para cada película, pero escritas sobre la base de esa discusión previa. El cine cubano mereció este tratamiento en varias oportunidades, en razón de su importancia. En otras ocasiones, las discusiones eran publicadas como tales, por ejemplo, el debate sobre cine y alienación (No. 2), o la discusión sobre *Los condenados de la tierra*, de Valentino Orsini (No. 8). El paso por Caracas de cineastas y personalidades vinculadas con el movimiento del cine latinoamericano dio lugar a varias discusiones, como por ejemplo "En busca del cine perdido", sobre la posibilidad de un cine popular, con la participación de Julio García Espinosa. También con los cineastas venezolanos se llevaron a cabo algunas discusiones.

¿Cuál era la idea subyacente a este método? ¿Cuál era el objetivo de las discusiones? Para responder a estas preguntas, es necesario tomar en cuenta, en primer lugar, que el equipo de la revista, con todas sus variaciones y en todos sus momentos, siempre estuvo integrado por intelectuales formados en distintas disciplinas. De manera que, a pesar de la comunidad ideológica y política que constituía la base del acuerdo mínimo sobre el cual se sustentaba el grupo, existían en el seno de la revista diversidad de enfoques y puntos de vista que podían aportar una clarificación a los fenómenos discutidos, mucho más que el encararlos individualmente. En segundo lugar, la revista se enfrentaba a fenómenos contemporáneos cuyas líneas y puntos clave era preciso dilucidar, muchas veces partiendo del testimonio o las opiniones de los mismos involucrados, casi siempre los cineastas.

7. Algunas características generales del trabajo de la revista sobre el cine venezolano y latinoamericano

- a. Tendencia a vincular muy estrechamente los fenómenos económicos, políticos, históricos, sociales y culturales, y a interpretarlos a partir de esa vinculación
- b. Importancia capital de los datos concretos (estadísticas, etc.) que permitan un conocimiento directo sobre ciertos fenómenos donde el discurso de la ideología dominante oculta la verdad.
- c. Uso de las entrevistas, conversaciones, discusiones y debates como instrumentos para: obtener informaciones directas, contrastar posiciones y opiniones, aclarar o plantear mejor ciertos problemas.
- d. Cuestionamiento sistemático de los medios de comunicación masiva tal como funcionan y actúan en una sociedad dominada y dependiente como la venezolana; tomando en cuenta

quiénes los controlan, qué uso les dan de acuerdo con sus intereses, qué efectos provocan, su papel al servicio de la dependencia (económica y cultural)

e. Importancia del análisis y la teoría, incluso a la hora de tratar cuestiones urgentes y militantes o de carácter histórico

f. En lo referente al enjuiciamiento crítico de películas concretas: tendencia a tomar en cuenta sus aspectos positivos y negativos, haciendo un balance entre ellos para determinar los posibles aportes de la película al proceso global del cine venezolano o latinoamericano

g. Con respecto a fenómenos en pleno desarrollo, muy cercanos a las principales preocupaciones de la revista: actitud prudente que consiste en esperar para poder emitir un juicio seguro, limitándose en un primer momento a intentar obtener informaciones directas (entrevistas con cineastas, por ejemplo) para proceder a una clarificación del fenómeno desde dentro

PARTE III. Análisis de las principales proposiciones de la revista sobre el cine latinoamericano y venezolano

8. Cine latinoamericano, Tercer Cine.

Una vez analizado el programa inicial de la revista, nos hemos dado cuenta de que el cine latinoamericano no aparece por ninguna parte. La principal razón de esta ausencia es que el cine latinoamericano tal como fue planteado por los brasileños, los argentinos y los cubanos, no fue visto en Venezuela hasta 1966, y esto de una manera muy tímida y gracias a un ciclo de cine brasileño organizado por la Cinemateca Nacional, donde fueron exhibidas algunas obras del Cinema Novo, un ciclo de cine mexicano resultante de los intentos de renovación en 1967 y, en marzo de 1968, la exhibición de *Aysa*, *Ukamau* y *Revolución*. Estas dos últimas

iniciativas también partieron de la Cinemateca Nacional. El contacto con la totalidad del fenómeno tiene lugar con la Muestra del Cine Documental Latinoamericano, llevada a cabo en Mérida, en Septiembre de 1968.

La primera referencia de Cine al Día al cine latinoamericano como movimiento político y estético aparece en el No. 3; un trabajo de Oswaldo Capriles sobre el Cinema Novo, titulado "Cinema Novo: realidad y alternativa". Este trabajo da inicio a la sección "El Tercer Cine" donde la revista articulará su visión del cine latinoamericano como un cine tercermundista y de combate político y cultural.

8.1. El Tercer Cine

"El tercer cine es simplemente la forma normal de expresión cinematográfica de un país subdesarrollado..." (O. Capriles, "Cinema Novo: realidad y alternativa", No. 3, p. 13)

Según entrevistas con los miembros fundadores de la revista (O. Capriles, A. Roffé y A. Marrosu), la denominación "Tercer Cine" surge ante esa primera experiencia del cine latinoamericano y ante la inminencia de la muestra de Mérida. El concepto de "Tercer Cine" define el fenómeno del cine latinoamericano en su condición de cine del Tercer Mundo que funciona como arma en la lucha política y cultural, no sólo por su contenido, sino también por su búsqueda de un lenguaje que, en conformidad con esos nuevos contenidos, se enfrente a la dependencia cultural. Con esta denominación, además, se superaba la muy genérica de "Nuevo cine", aplicada a todos los intentos de renovación ocurridos en el cine mundial a partir de la *nouvelle vague* francesa y que, en realidad, no aportaba nada al conocimiento de nuestro cine como fenómeno continental con las características ya mencionadas.

El trabajo de Capriles iba precedido de un recuadro donde se explicaba el concepto: "Bajo el título de El Tercer Cine, queremos publicar en forma sistemática una serie de trabajos sobre

las actividades cinematográficas de aquellos países que forman el llamado "tercer mundo". No se trata de acentuar la diferencia entre un cine "desarrollado" y un cine "subdesarrollado". Al contrario, nuestra convicción es que el cine es uno, así como la cultura es una. Pero no hay duda de que, como esta, el cine es diferente de país a país, se encuentra en diferentes etapas de desarrollo y lleva adelante búsquedas particulares, que, sin embargo, forman parte del panorama mundial del cine.

"Además, hablar específicamente de El Tercer Cine es una necesidad de la cultura contemporánea. Cada vez más sentida en Europa, dentro de la marcada tendencia de una cultura que siente claramente los desplazamientos en curso de los centros de gravitación; insoslayable en nuestros países, donde ya no es posible aplazar la conciencia de una lucha común, en la cual la conquista de la nacionalidad, cultural como política, es el paso indispensable para alcanzar una integración universal." (No. 3, p. 4)

En este texto encontramos una serie de elementos que quisiéramos analizar por separado. Ya hemos mencionado la bandera del Tercer Mundo, la conciencia del subdesarrollo presente en el discurso político revolucionario de los años 60 y en las ciencias sociales latinoamericanas de tendencia marxista y/o dependientista. Para Cine al Día, la denominación "Tercer Mundo":

"... en el fondo no es otra cosa que un nombre propuesto a la humanidad marginal, una identificación del atraso y la explotación, pero que significa también la emergencia de una nueva concepción de la lucha revolucionaria y, por ende, dentro del fenómeno cultural, *la insurgencia de una cultura subversiva y auténtica, crítica y eficaz, manifestación de lucha más que sedimento gratuito de una educación ajena* (subr. MGC).

"Es cine latinoamericano se siente, pues, cada día más identificado a su condición de integrante de ese tercer mundo. Porque -y es bueno aclararlo- no se hace un cine del tercer mundo, o una literatura del tercer mundo, simplemente con 'pertenecer' al tercer mundo. Ese término, sustituido recientemente por el menos beligerante u ofensivo de 'países en vías de desarrollo', en la terminología oficial de ciertos organismos internacionales, *no debe designar tanto un 'status' como una actitud; no un calificativo, sino por el contrario, una bandera* (subr. MGC)." (No. 8, p. 3, Editorial: "Cine del Tercer Mundo")

Alrededor de tal conciencia y de la necesidad de partir desde ella en las luchas de liberación, se articuló buena parte de la acción cultural en el campo cinematográfico latinoamericano, en tal medida que la denominación "Tercer Cine" no fue exclusiva de Cine al Día. Fernando Solanas y Octavio Getino, por ejemplo, en los textos teóricos que siguieron a la realización de *La hora de los hornos*, también la utilizan y, aunque el primero de ellos, en una carta dirigida a la redacción de Cine al Día⁴⁵, confirme la paternidad de la revista sobre el término, es indudable que se trataba de un concepto que estaba en el ambiente, dadas las circunstancias del cine latinoamericano para ese momento⁴⁶.

Pero, conjuntamente con ese reconocimiento, está presente en el texto una reivindicación de lo nacional, en el sentido de que el cine y la cultura, antes que vincularse con un contexto más general como el del Tercer Mundo, encuentran su fundamento y desarrollan su acción en el ámbito de cada país, irremediamente diferente al de sus vecinos. Esta noción de nacionalidad es reforzada con la afirmación de que es indispensable la conquista de una nacionalidad cultural y política en la lucha por una integración más universal. Más adelante iremos profundizando en la estrecha vinculación que establece la revista, en correspondencia con su contexto, entre lo político y lo cultural como vías para la acción liberadora de los pueblos latinoamericanos. Más adelante, de nuevo en el No. 8, tal noción de nacionalidad es vinculada a los intereses de clase, de tal manera que

⁴⁵ Esta carta se encuentra en los archivos de Cine al Día, de acuerdo con Alfredo Roffé, sin embargo, no pudimos consultarla por motivos ajenos a nuestra voluntad.

⁴⁶ En la sección informativa internacional del No. 8 se reseña el nacimiento de la revista *Cine del Tercer Mundo*, editada en Montevideo por un equipo integrado por Walter Achugar, José Wainer, Solanas y Getino, Mario Handler, etc. y con numerosos colaboradores internacionales entre los que se menciona a Alfredo Roffé (!!!!). Se califica esta coincidencia como "entusiasmante" y se cita el texto de presentación de la revista, escrito por Solanas y Getino, en un tono doctrinario de corte marxista bastante más encendido que el de Cine al Día donde se evidencia la opción tercermundista expresada por Cine al Día a la manera de un llamado a la lucha y al enfrentamiento en la política, la cultura y el cine. (p. 46)

"... la fuerza, la convicción de un cine en que *los intereses nacionales y los de las clases explotadas se identifican* (subr. MGC), da su carácter prioritario y convincente a este nuevo cine del tercer mundo." (p. 3)

La imagen de este Tercer Cine se fue constituyendo principalmente a través de la sección homónima, pero también por la vía de las notas críticas. Podemos decir que la sección responde, en primer lugar, a la necesidad, expresada directamente en el No. 7, p. 13, de obtener y transmitir informaciones de carácter global sobre las distintas cinematografías nacionales de la región, en ocasiones con trabajos de cineastas o críticos de otros países. Sin embargo, no siempre fue posible disponer de tales informaciones, ya que los canales de comunicación no eran demasiados ni funcionaban con demasiada regularidad. Por este motivo también se recurrió al esclarecimiento de casos individuales, generalmente a través de conversaciones con cineastas como Oscar Soria, Fernando Solanas, etc. Finalmente, se recurría a informaciones indirectas y muy panorámicas, con la única finalidad de efectuar una puesta al día y expresando claramente la necesidad (y la esperanza) de poder contar con trabajos más profundos y críticos en un futuro.

A pesar de las preocupaciones teóricas de la revista, que contribuyeron en gran medida a la rigurosidad y seriedad de sus planteamientos y que además impregnaban gran parte del material publicado, desde notas críticas e informativas hasta trabajos más totalizadores, los trabajos teóricos no abundan en la sección "El Tercer Cine". Apenas podemos clasificar como teóricos los trabajos hechos con motivo de la Muestra de Mérida ("Notas para Mérida", No. 5, y "Mérida: realidad, forma y comunicación", No. 6) y una conversación con los cineastas Maurice Capovilla (Brasil), Carlos Flores (Chile) y Octavio Getino (Argentina), publicada en el No. 13 con el título "Las muchas tácticas de una estrategia".

Alrededor de la idea del "Tercer Cine" se articuló una serie de proposiciones y conceptos cuyo desarrollo trataremos a continuación.

8.1.1. El cine como arma político-ideológica

La idea de un cine destinado a la lucha política y al convencimiento ideológico fue claramente y desde el principio, el motor de todo el desarrollo del cine latinoamericano durante los 60. Para Ambretta Marrosu (AVCC, 1985, p. 3) la unidad de este cine parte fundamentalmente de la comunidad ideológica que llegó a existir entre sus distintos exponentes; unidad evidente en las obras cinematográficas, pero también en la teorización de los cineastas y en la reflexión crítica. Para Marrosu:

"(...) Las inquietudes de los intelectuales encontraban un espacio que, aunque caótico y desprovisto de garantías económicas y difusión, pudo ser parcialmente ocupado por el debate fundamental sobre *qué cine hacer*. Es así como la nueva ideología que se estaba formando en el continente se conectó fecundamente con un tipo de cultura cinematográfica de proveniencia europea donde la proposición del neo-realismo italiano preponderaba, *facilitando el viraje hacia un cine de descubrimiento de la realidad nacional-popular que estaba destinado a aglutinarse en un cine político* (subr. MGC)." (ININCO 1985, p. 4-5)

Para el momento en que aparece Cine al Día y, mucho más aún cuando inicia su trabajo sobre el cine latinoamericano, esta orientación fundamentalmente política e ideológica de nuestro cine era un hecho evidente y ya recogido por la misma teorización de los cineastas, quienes a partir de 1967 y el Primer Festival de Viña del Mar habían tomado conciencia del carácter continental de sus planteamientos. La revista enfrenta, entonces, un hecho con un desarrollo previo que se le presenta de manera sincrónica, todo de una vez, en la Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida. Lógicamente, la primera constatación será la de su unidad y su función política e ideológica y de esta base partirá la noción de "Tercer Cine"

Tal unidad encuentra su punto más fuerte en la asunción del cine como un arma, un instrumento para la lucha política revolucionaria. Si revisamos detenidamente el contenido de la revista encontraremos que tanto sus miembros como los cineastas (invitados a conversaciones con la redacción o cuyos textos eran citados o reproducidos) se expresaban en torno a este tema con una coincidencia absoluta. Tomando en cuenta solamente las declaraciones más explícitas y transparentes al respecto, podríamos llenar varias páginas. Por este motivo, citaremos algunas de las más significativas.

La primera declaración explícita aparece en el No. 6, dedicado al entonces llamado "Nuevo Cine Latinoamericano". En el Editorial, titulado "El desafío del nuevo cine", se explica el significado del término "nuevo cine", como

"... cine comprometido con la realidad nacional, cine que rechaza todas las fórmulas de la evasión, la deformación, la indiferencia y la ignorancia, para enfrentarse con la problemática de los procesos sociológicos, políticos, económicos y culturales por los que atraviesa cada país, con sus particulares características y situaciones, y crear obras que en el dominio de la ficción o del documental rezuman realismo, del testimonio no muy simple al análisis en profundidad, al *instrumento de agitación* (subr. MGC)." (p. 2).

Y en el recuadro introductorio a la sección "El Tercer Cine", dedicada a los resultados de la Muestra de Mérida, encontramos:

"... el cine latinoamericano verdaderamente válido, el que nos ocupa y ocupa a los cineastas conscientes de nuestros países, no puede ser sino el que busca la revelación de la realidad, el que en grados y formas diferentes *combate por la liberación* (subr. MGC) de una dependencia que penetra todos los campos de la vida latinoamericana." (p. 4)

Estas constataciones no vienen de la nada. En el No. 5, "El Tercer Cine", en una aproximación a los problemas del cine latinoamericano con motivo de la Muestra, Alfredo Roffé apunta: "Existe una realidad y la necesidad de *actuar en esa realidad a través de la creación*

cinematográfica (subr. MGC):..." (p. 6); luchando contra el subdesarrollo, defendiendo los valores nacionales frente a la invasión ideológica de los países dominantes, luchando contra la colonización cultural, etc. Y en el No. 4, Carlos Rebolledo, entrevistado como organizador de la Muestra, afirma que el cine es un instrumento para revelar al espectador latinoamericano su propia situación.

Yendo un poco más allá, Alfredo Roffé en su sistematización de los resultados de Mérida, en el No. 6 ("Problemas de la elaboración"), expresa:

"Lo que caracteriza el trabajo de los documentalistas del 'nuevo cine' es el testimonio y la interpretación de la realidad nacional con la intención de que sus films se inserten *como instrumentos de formación de conciencia, como medios de reactivación política* (subr. MGC), en la vida del país y contribuyan de alguna manera, por indirecta que sea, a la modificación y al progreso de esa realidad." (p. 10)

Este discurso es el resultado de la vinculación de la revista con las actividades y planteamientos de la Muestra. Muchos de los miembros de la Redacción asistieron a las proyecciones, las discusiones, los debates y las mesas redondas, de donde tomaron las declaraciones de los cineastas que fueron citadas en el No. 6. Roffé llega a la conclusión (p. 11) de que en lo referente a la posición ideológica y la actitud frente a la realidad del subcontinente, las opiniones de los cineastas eran ampliamente coincidentes⁴⁷.

El Grupo Cine Liberación, cuyos principales integrantes eran Fernando Solanas y Octavio Getino, autores de *La hora de los hornos*, film considerado modélico en cuanto a su función como instrumento político-ideológico, fue tal vez de los más claros y radicales en este sentido. El No. 7 en la sección "El Tercer Cine", trae una entrevista realizada a Solanas durante la Muestra de Mérida y titulada "Argentina: El Grupo Cine Liberación", en cuya

⁴⁷ No ocurrió lo mismo con respecto a los problemas de la elaboración, asunto que trataremos más adelante.

introducción (presumiblemente hecha por Roffé, ya que fue él quien hizo la entrevista) establece que los objetivos del grupo se ubican fundamentalmente en el marco de la lucha contra el neocolonialismo, orientando toda su creación hacia ese fin y calificando *La hora...* como un film de agitación y propaganda que condiciona emocionalmente al espectador para que simpatice con el enfoque utilizado y luego convencerlo definitivamente por la vía de la discusión (p. 14). Luego de la entrevista se reproduce la presentación del film hecha por Solanas y Getino, donde éstos expresan que

"Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos en un país dependiente no es ni con la Cultura Universal, ni con el Arte, ni con el Hombre en abstracto; es ante todo con la liberación de nuestra Patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano.

"(...) Un cine que surge y sirve a las luchas antiimperialistas no está destinado al espectador de cine, sino, ante todo, a los formidables actores de esta gran revolución continental. No pretende más que ser útil en el combate con el opresor. Será por lo tanto, como la verdad nacional, subversivo.

"(...) *La Hora de los Hornos* antes que un film es un *Acta* Un acto para la liberación." (p. 21)

Con motivo del Segundo Festival de Viña del Mar, realizado en 1969, un año después de Mérida y a dos años del primer encuentro en Viña, se refuerzan las constataciones de la revista. Alfredo Roffé pudo asistir al Festival y, en su reseña del mismo, publicada en el No. 9 de la revista, recalca que, si Viña 67 sirvió para revelar una identidad básica y Mérida 68 definió aún mejor la existencia de un cine de acción que participa en las luchas de liberación, en Viña 69 ya existen evidencias plenas de un verdadero movimiento continental que se expresa fundamentalmente en un cine de combate, donde todavía el documental es de esencial importancia para despertar conciencias en su acción de agitación política antiimperialista (p. 20-21).

Con Viña del Mar 1969 terminan los encuentros colectivos de gran alcance. La comunicación de la revista con los distintos movimientos nacionales o con los cineastas considerados individualmente, se mantiene gracias a los contactos efectuados durante la Muestra de Mérida, los cuales permiten que un cineasta como el colombiano Carlos Alvarez entregue un trabajo sobre la situación del cine colombiano, por ejemplo. Otros contactos se dan con críticos y cineastas mexicanos, brasileños y, principalmente, con los cineastas cubanos, quienes, de paso en Venezuela en algunas oportunidades, se reúnen con la Redacción dando como resultado discusiones, entrevistas, etc. publicados por la revista.

Una nueva oportunidad para la teoría, esta vez expresada a través de una discusión donde participaron, además de la redacción los cineastas Octavio Getino (Argentina), Maurice Capovilla (Brasil) y Carlos Flores (Chile). Bajo el título de "Las muchas tácticas de una estrategia", esta conversación fue publicada en la sección "El Tercer Cine" del No. 13 y, de nuevo, el tema del cine como instrumento político-ideológico fue determinante en los resultados. La presencia de estos cineastas en Caracas se debió a la Semana de Cine Latinoamericano, organizada por iniciativa de la Cinemateca Nacional y realizada en Mayo de 1971. En varias oportunidades, Getino recalcó la importancia de un cine utilitario y militante, un cine como "instrumento de trabajo político" (p. 4), que cumpla su papel en la liberación política como parte en la "construcción de una cultura liberadora" (p. 8). Por su parte el chileno Flores expresó que el cine no hace la revolución por más que cumpla un papel en ella, como instrumento político, la hace el pueblo y el cineasta es apenas un militante, cuyo trabajo como tal puede exigirle que emplee otros medios distintos al cinematográfico (p. 6)⁴⁸.

⁴⁸ Una postura semejante es expresada por el Grupo Cine de la Base en entrevista realizada por algunos redactores de Cine al Día (No. 19, p. 11-16)
"Nuestra condición primaria, digamos, no es la de cineastas sino de militantes políticos. Como consecuencia de eso, nosotros, dentro de nuestra área de trabajo nos hemos planteado hacer una

Las notas críticas sobre los filmes presentados en la Semana volvieron a tocar este tema, sobre todo en relación con el cine chileno que, en pleno gobierno de Allende, atravesaba un periodo de total politización y era concebido desde una perspectiva utilitaria. El entusiasmo de la izquierda continental por el proceso chileno impregna, sin lugar a dudas, las consideraciones de Cine al Día en estos trabajos, sin que este entusiasmo, como es tradicional en la revista, sea obstáculo para un juzgamiento crítico de los resultados de los filmes. Un ejemplo clarísimo de esta actitud lo constituye la nota de Peran Erminy sobre los Informes de Chile Films, donde el discurso gira en torno a los propósitos de sus autores:

"La motivación de los cineastas de los Informes es la de incorporarse profesionalmente a las luchas populares y al proceso de transformación de la sociedad chilena, utilizando al cine como un instrumento político, al servicio de las masas y del país.

"Con los informes, los cineastas chilenos han encontrado una de las formas en que actualmente pueden emprender, al lado del pueblo, la tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo." (p. 24)

Para Erminy, los Informes contraponen a la falsificación hecha por los medios de comunicación en manos de la burguesía opuesta al régimen, la "verdad popular" (p. 24), una labor urgente, motivo por el cual los Informes no pueden ser considerados obras de arte. Son, por el contrario, armas de lucha política, que no pueden profundizar por la premura de su realización y por eso tienden más a la agitación emotiva que a la elaboración teórica y racional.

pelicula. (...), se da el caso de compañeros que en determinado momento se replantearon la necesidad de profundizar su relación ideológica con la práctica cinematográfica, incorporándola eficazmente a una perspectiva política más amplia. Otros se acercaban al cine a partir de una valoración de su importancia y posibilidades en términos políticos, (...). Nosotros nos introducidos (sic) en una vida política determinada, y a partir de ahí buscamos cómo resolver dentro de esta práctica un nivel de participación cinematográfico ligado a las tareas políticas que estamos haciendo." (p. 14)

A partir de aquí, el contacto de la revista con los cineastas latinoamericanos será más espaciado, aunque continúe la publicación de trabajos provenientes de otros países. Tal vez el contacto más estrecho, lógicamente y luego de la derrota definitiva de las luchas antiimperialistas en la región, será con Cuba. La concepción del cine como instrumento político e ideológico, a pesar de mantenerse como referencia constante en la revista, no volverá a encontrar un planteamiento importante y novedoso hasta el No. 19, en "El Tercer Cine", dedicado en esa oportunidad a una puesta al día con respecto a lo más importante ocurrido en Cuba (*La nueva escuela*, de Jorge Fraga y *El hombre de Maisinicú*, de Manuel Pérez), Brasil (*San Bernardo*, de León Hirszman) y Argentina (*Los traidores*, del grupo Cine de la Base). Es precisamente en la entrevista realizada a varios miembros del grupo Cine de la Base donde se registran estos planteamientos, novedosos e importantes porque son hechos a propósito de un film de ficción y no, como casi invariablemente se hacía, a propósito de documentales. Para la gente de Cine de la Base, el objetivo de la película consistía en hacer un trabajo político en el seno de la clase obrera, de acuerdo con su postulado de ser militantes políticos antes que cineastas. La película es movilizadora en el sentido de que se plantea como antipatronal, anticapitalista y antiimperialista. Según sus autores, el film va más allá de lo coyuntural y su utilización política tiene una vigencia más amplia y permanente. En relación con la dualidad eficacia política/utilidad ideológica, el grupo considera que la primera opción es más importante para lograr esa vigencia (p. 11-16)

En el No. 22 se dan los últimos planteamientos importantes sobre este tema, en la sección "El Tercer Cine" y bajo el título de "América Latina: vigencia del documental político", integrada por dos conversaciones de la redacción, una con Pedro Chaskel, montador de *La batalla de Chile* y otra con Arnold Antonin, director de *Haití, el camino de la libertad* y *¿Puede un agente de la CIA ser mecenas?*, y una entrevista a Marta Rodríguez y Jorge Silva.

autores de *Chircales y Campesinos*. Sin embargo, el tono del discurso varía. La conversación con Chaskel no plantea tanto el tema del cine como instrumento de lucha política sino más bien como un medio de reflexión, en este caso concreto sobre el proceso chileno y las razones que condujeron al golpe de Estado que acabó con el gobierno de la Unidad Popular. En la conversación con Antonin, aunque el mismo director y el equipo de *Cine al Día* sí tocan en varias ocasiones ese tema, resulta por momentos un contrasentido, ya que, con las condiciones políticas represivas de Haití, donde es obvio que los filmes de Antonin no pueden circular, el mensaje llega a otros públicos distintos de su público natural y necesario, por lo que la función movilizadora cede el campo a la información para los extranjeros y para los mismos emigrantes; aspirando entre estos últimos, como máximo, a contribuir a una toma de conciencia. Sólo en el caso de la entrevista a Rodríguez y Silva se plantea una problemática más compleja, caracterizando lo popular en un sentido clasista para despojarlo de sus elementos dominados hasta llegar a una cultura revolucionaria y haciendo un cine que, dentro de estos términos, también se propone como arma de lucha ideológica.

Un cine comprometido con la realidad

Naturalmente, todos estos planteamientos tienen sus matices y el uso del cine como arma en la lucha político-ideológica puede darse de muchas maneras. Un elemento importantísimo en esta problemática del cine como instrumento político, es el compromiso de los cineastas con la realidad, entendido a veces en un sentido clasista, otras en un sentido nacional y muchas otras como una fusión de ambos. Podríamos decir que este planteamiento precede al del cine-instrumento político y que en muchos aspectos sienta las bases para su formulación. El compromiso con la realidad es doble: por una parte, se trata de indagar en ella e interpretarla de manera coherente con los intereses nacional-populares y, por otra, lograr obras que incidan en ella (ver supra). Sin embargo, se trata de un planteamiento que puede

ser calificado de genérico, y por esta razón es dejado un poco de lado en beneficio de sus dos vertientes (realismo y actuación sobre la realidad). Oswaldo Capriles en su trabajo sobre el Cinema Novo (No. 3) rápidamente constata la preocupación social e histórica del movimiento por mostrar e interpretar correctamente la realidad brasileña, y cita un fragmento de la "Estética de la violencia", de Glauber Rocha, donde se conecta la falsa interpretación de la realidad con la situación del arte y del campo político en Brasil. Este planteamiento es retomado en la entrevista a Carlos Rebolledo (No. 4), donde éste afirma que el compromiso del cineasta con la realidad es un problema ideológico.

En el No. 6 este tema será formulado más ampliamente, sirviendo de título a uno de los trabajos que integran la sección "El Tercer Cine": "Testimonio de la realidad y compromiso ideológico", firmado por Oswaldo Capriles. Este trabajo está dedicado a analizar el pensamiento de los cineastas ante sus realidades nacionales, su grado de compromiso y su responsabilidad ante ellas, y cómo responden sus obras a ese compromiso. Para Capriles este compromiso pasa por el documental como forma más idónea de expresar e incidir sobre las realidades nacionales y populares. Tal compromiso es sentido como una necesidad por los cineastas y por Capriles. Las declaraciones de estos, citadas por el último, son una prueba irrefutable de tal compromiso, por más que sea asumido de manera distinta por cada cineasta.

"... es fácilmente apreciable que (los cineastas concuerdan) en cuanto a la posición realista y comprometida, aunque al desarrollar la preocupación común se encaminen por vías diferentes." (p. 9)

En el mismo número dedicado a la Muestra de Mérida, Alfredo Roffé coincide con Capriles al señalar que:

"Fue curioso constatar en Mérida cómo respecto a una posición ideológica, a una actitud ante la realidad latinoamericana, había una coincidencia bastante general entre los cineastas participantes..." ("Problemas de la elaboración", p. 11)

Una vez que ha quedado firmemente establecida la idea de una comunidad política e ideológica, el planteamiento del compromiso se diluye. Como prueba de esto citamos el hecho de que en lo sucesivo, aparecerá en la revista siempre como mero comentario dentro otros planteamientos más específicos, en trabajos donde el cine latinoamericano no es el tema central y por tal motivo es enfocado más genéricamente, como en el texto de Miguel San Andrés, "Apuntes sobre el cine a comienzos del 70" (No. 15), o también en una serie de dos trabajos sobre la situación del cine en México (Nos. 16 y 17), que en su segunda entrega (No. 17, integrada por un trabajo de Arturo Garmendia titulado "1968: El movimiento estudiantil y el cine" y por un texto de José Carlos Méndez, "Hacia un cine político: la cooperativa de cine marginal") descubren la existencia de un cine político "marginal" en ese país y, en consecuencia, reproducen el tono de constatación del fenómeno que marcó las entregas iniciales de "El Tercer Cine", principalmente el del dossier dedicado a la Muestra de Mérida.

Lo político y sus múltiples vinculaciones

Los planteamientos políticos de este cine, vistos por sus propios autores y por los redactores de Cine al Día, pasan por un rescate o una reformulación de la historia, y por un esclarecimiento de datos y realidades económicos, sociales y culturales.

La nota crítica de Ambretta Marrosu sobre Ukamau, de Jorge Sanjinés (1965) y publicada en el No. 3 de la revista, es muy elocuente al respecto:

"En esta trama avara se dan tres hechos fundamentales: la relación de dos capas sociales que coinciden con dos grupos raciales; la psicología del indio boliviano como resultante sea de la

tradición como de una bien determinada situación social; la violencia como alternativa única, como hecho necesario." (p. 40)

En el film, a través de la construcción, es posible captar

"... el modo de vida de los personajes en su contexto social y en el mecanismo de las relaciones económicas." (p. 40)

Posteriormente, en la conversación con Oscar Soria, guionista de Ukamau (No. 4), la misma Narrosu agrega que en el film parece darse más importancia al problema racial que a los problemas económicos o sociales, probablemente por la situación de Bolivia, donde los indígenas son la clase explotada, precisamente por su condición étnica (p. 19). Evidentemente, se está hablando de un cine igualmente destinado a "despertar conciencias", pero más interesado en reflejar una realidad tomando en cuenta sus implicaciones políticas, sociales, económicas y culturales que en movilizar políticamente a su público, convenciéndolo a través de un discurso cinematográfico similar al ensayo. Pero no sólo se trata de "despertar conciencias". Una parte importantísima de la tarea asignada a los cineastas latinoamericanos consistía en

"... conocernos a nosotros mismos, afirmarnos a través de nuestra realidad y dentro de un marco de rechazo decidido y combativo de toda superestructura de dependencia." (No. 9, "Viña del Mar: Segundo Festival de Cine Latinoamericano.", p. 20)

Este planteamiento parte del principio según el cual la lucha política por la independencia profunda de los pueblos latinoamericanos pasa por el descubrimiento del rostro propio de cada país, del descubrimiento de las realidades nacionales y de clase (No. 9, p. 20), ya que:

"... lo esencial, lo verdaderamente significativo del nuevo cine latinoamericano (es): un amor ya maduro hacia lo nacional, lo propio, una voluntad resuelta de llegar a la posesión de una realidad que es nuestra y que nos ha sido enajenada." (No. 9, p. 21)

Bastante más adelante, en el No. 19, y a propósito de **San Bernardo**, de León Hirszman, reaparecen estos planteamientos:

"La belleza formal de **San Bernardo** es el resultado de *una visión lucidísima de la realidad social de Brasil* (subr. MGC), que no por remontarse a los años 30 (...) deja de tener, *a nivel social, económico, político e ideológico* (subr. MGC), una escalofriante actualidad. Todo lo que atina las raíces profundas del presente, en efecto, es revelación de la identidad nacional, es estímulo poderoso de inquietudes actuales y necesarias, es derrota de la indiferencia, de la alienación, de la dependencia. **San Bernardo**, como las grandes realizaciones del Cinema Novo, como todo el cine brasileño que resiste y sigue planteándose los problemas de su pueblo en una incesante invención de admirable coherencia ideológica, lo hace." (El Tercer Cine: Cuba, Brasil, Argentina. Entrevista a León Hirszman, p. 9)

En la posesión de esta realidad y, en consecuencia, en la toma de conciencia política, la historia tiene un papel fundamental. Pero no la historia como algo perteneciente al pasado, como algo concluído, cerrado y polvoriento, tal como nos la entregan los libros oficiales; o mistificada y falseada por los intereses también oficiales de las clases dominantes. Son principalmente los cubanos quienes, a partir de un cierto momento, utilizarán el cine como un arma para desmistificar y desempolvar esa historia. El No. 12, dedicado al cine cubano, y que marca el primer (y tardío) contacto de la revista (y de Venezuela) con este cine, toca ampliamente este tema en referencia a dos largometrajes de ficción: **La odisea del general José** y **La primera carga al machete**.

"Como en **La primera carga al machete** se evoca en **La odisea del general José** la Segunda Guerra de la independencia cubana, pero desde un ángulo de observación casi opuesto: donde la primera trata de dar la visión más plural, la otra se concentra en la más individual; asimismo, a la estructura y las formas más complejas, se opone aquí la narración más lineal y un tono único, 'sostenuto'. Ambos estilos, sin embargo, proponen sin lugar a duda *una forma de presente histórico que logre acercar las luchas del pasado a las de la Cuba contemporánea* (subr. MGC), en coherencia con los planteamientos del llamado a celebrar 'los cien años de lucha' que,

afortunadamente, más que una celebración propiamente dicha exigía un esfuerzo de unificación de la historia nacional." (p. 29)

Sin embargo, a pesar de todos los logros del film y a juicio de la redacción:

"Al igual que el resto de las películas cubanas que miran el fundamental pasado del nacimiento de la nación, *La odisea del general José* *no advierte la necesidad de revelar, desde un punto de vista moderno, marxista, la dinámica de las fuerzas sociales y económicas que causaron ese nacimiento* (subr. MGC). En efecto, tampoco la admirable penetración psicológica de Fraga nos permite desentrañar las razones profundas, objetivas, de la participación del campesinado en la guerra de independencia, pero es sin duda un paso adelante en el acercamiento a una comprensión del hombre del pueblo." (p. 30)

Un reproche similar, el de elaborar un discurso aún lejos de lo modernamente revolucionario para quedarse en lo patriótico, se hará a *La primera carga al machete*, cuyo mayor mérito es situado en su aporte al rescate de la historia cubana de la "momificación" a la cual es sometida por los textos escolares, así como de la santificación de sus héroes y de la tajante separación entre el pasado y el presente.

"Es el mérito de integrar el pasado histórico al presente de la historia que se hace, contribuyendo poderosamente a una conciencia nacional socavada ininterrumpidamente por el colonialismo antes, y el imperialismo después." (p. 31)

Este tema es tratado también en relación con *La tierra prometida*, de Miguel Littin (1973), a través de una amplia nota crítica de Ambretta Marrosu publicada en el No. 19. Para Marrosu, el film opera el rescate de un episodio histórico tergiversado o ignorado por la historiografía burguesa para comprobar, a través del caso narrado, la verdadera historia del pueblo chileno. Posteriormente vincula este tema de la historia con el de la necesidad de crear una cultura que actúe en las luchas de liberación (p. 26-27).

En **La hora de los hornos**, la historia juega un papel diferente. Ugo Ulive, en su reseña de la segunda y tercera partes del film, dice que éste no pretende comentar ni explicar un contexto histórico. Por el contrario, busca sumergir al espectador en ese contexto, y hacer que participe a través del cine, en el proceso, argentino y latinoamericano, de liberación. (No. 13, "Reseña crítica de la semana de cine latinoamericano", p. 21). El discurso histórico de **La batalla de Chile**, de acuerdo con los resultados de la conversación sostenida entre la redacción de **Cine al Día** y el montajista de este film, Pedro Chaskel (no. 22, "El Tercer Cine: Vigencia del documental político", p. 6-12), se sitúa más bien en un nivel reflexivo, donde se intenta exponer al público una buena parte de los hechos que condujeron desde la victoria electoral de la Unidad Popular, liderada por Salvador Allende, hasta el golpe de estado de septiembre del 73, sin intentar constituirse en una explicación definitiva de este proceso sino, por el contrario, intentando esclarecer ciertas líneas determinantes en tales acontecimientos. Para **Cine al Día** la película maneja los hechos con un gran rigor histórico; hechos que, para el momento de la realización del film, eran un pasado bastante reciente que necesitaba ser esclarecido prontamente para evitar falseamientos y, sobre todo, para que la izquierda chilena (y latinoamericana) y el pueblo de este país tuviesen un punto de partida en su reflexión.

La última entrevista en integrar la sección "El Tercer Cine" del No. 22 (luego de una conversación con el cineasta haitiano Arnold Antonin), con Marta Rodríguez y Jorge Silva, conecta lo histórico con lo político y lo cultural, en este orden. Una de las preguntas de **Cine al Día** es la siguiente:

"Nos gustaría que ampliaran un poco esa hipótesis de un cine popular que, según entendimos, se basa fundamentalmente en dos puntos: el rescate o recuperación del pasado de clase y, de ahí, la problematización del presente." (p. 18)

La respuesta de Marta Rodríguez confirma la conexión hecha por la revista:

"... en este momento el objetivo del trabajo nuestro es una búsqueda en la historia. Pero una recuperación *crítica de la historia* (subr. MGC), porque estamos tomando la historia del movimiento agrario, con sus protagonistas, y cuestionándola. ¿Cómo la vamos a recuperar? A través de la memoria popular. (...) Rescatar esa memoria, esa memoria popular, que muchas veces está en una vivencia individual, que no es colectiva, tratar de darle un carácter colectivo, para que la gente se haga consciente del poder que tiene en la historia, pero con una visión crítica." (p. 18)

Jorge Silva, por su parte, explica la finalidad de esta operación:

"Es un intento de comprender críticamente cómo, de qué manera un pueblo, que tenga control de su pasado, puede tener la capacidad de analizar en una forma muy concreta su presente, y derivar de allí lecciones que le permitan planificar su futuro. (...) No por prurito naturalista e idealista de historiar, porque es bonito, por la época y todo eso, sino para problematizar esa historia y también entrar en la discusión, en el terreno mismo de la historia como una forma de investigación." (p. 18)

En este procedimiento la caracterización de lo popular en un sentido clasista es fundamental. La revista sostiene, en una de las preguntas, que la tradición popular, cuando no tiene un sentido de clase, es una expresión dominada y que es justamente ese carácter de clase lo que Rodríguez y Silva se proponen descubrir. Silva confirma este planteamiento en su respuesta:

"... las culturas no se defienden sino a partir de la defensa de un nivel muy concreto, como lo es la lucha por la recuperación de la tierra, la lucha por la base material. *La defensa de la cultura pasa por la lucha política* hay una interacción (subr. MGC)." (p. 19)

En estos trabajos podemos ver cómo el discurso histórico es también un discurso político, que funciona mucho mejor si está fuertemente asociado con elementos sociales, económicos y culturales, dado que todos estos ámbitos son el objetivo de la lucha para los cineastas latinoamericanos (y para todos los movimientos insurgentes de los 60 en Latinoamérica) Transformar en el campo político supone una toma de conciencia, una nueva comprensión y

una transformación en los campos restantes, tanto en su fase previa (la insurgencia armada, por ejemplo) como en la "nueva sociedad" (el caso de Cuba). Es lógico entonces que para Cine al Día y para los cineastas latinoamericanos, todos estos campos formaran una unidad fundamental.

Visión de las realidades nacionales

Finalmente, tenemos el discurso de la revista en torno a la visión política que cada uno de estas cinematografías nacionales elabora sobre sus respectivas realidades nacionales. El primero en ser tratado en este sentido es el Cinema Novo (Oswaldo Capriles "Cinema Novo: realidad y alternativa", El Tercer Cine, No. 3). Para Capriles, los brasileños lograron:

"... realizar una verdadera hazaña cultural: la elaboración, dentro de la mayor penuria, e films en los cuales la poesía visual resulta de un acendrado amor por la tierra y las gentes, de una preocupación inteligente y colérica por los problemas del Brasil, de un análisis discontinuo pero seguro sobre los fundamentos sociales e históricos de la vida brasileña, utilizando con mano intuitiva los elementos que proporciona esa misma realidad: la ignorancia, la explotación del hombre, la naturaleza hostil del nordeste, la superstición y la magia, la pereza física e ideológica, los tipos humanos con toda su significación social: el visionario, el aventurero, el habitante de las favelas alienado por el fútbol y el carnaval, el hombre del nordeste en perpetuo exilio del agua y del trabajo, los propietarios rurales y los grandes industriales, en fin, todo el abigarrado conjunto de una población sujeta a las más grandes e injustas contradicciones sociales." (p. 5)

Capriles distingue dos temáticas principales en el Cinema Novo⁴⁹. La de los grandes centros urbanos, tal como aparece en las películas precursoras *Rio quarenta graus* y *Rio zona norte*, ambas de Nelson Pereira dos Santos, o en *Cinco vezes favela*, que marca la eclosión del movimiento, así como en *La gran ciudad*, de Carlos Diegues y *La fallecida*, de León Hirszman Y, por otra parte, está la temática del sertón, presente en *Vidas secas*, del mismo Pereira dos Santos, *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Rocha y *Los fusiles*, de Ruy Guerra. Al mismo

⁴⁹ Al igual que Schumann en su *Historia del cine latinoamericano* (ver bibliografía)

tiempo, intenta un seguimiento de las distintas propuestas de estos filmes sobre las realidades que intentan desentrañar y mostrar al pueblo brasileño, para concluir que, luego de los pasos iniciales, *Barravento*, de Rocha, marca el salto definitivo hacia una visión más profunda y más consciente. Esta visión encuentra sus puntos culminantes en *Vidas secas* y *Dios y el diablo en la tierra del sol*, aunque Capriles se parcialice por la primera, considerando que logra hacer una síntesis dramática de la problemática social brasileña.

Ambretta Narrosu, por el contrario, en su reseña del Ciclo de cine brasileño (No. 8) presentado en 1969 en la Cinemateca Nacional, otorga el rango de "clásico" a *Dios y el diablo en la tierra del sol*, explicando que, además de concentrar simbólicamente la temática fundamental del Cinema Novo en su búsqueda de lo nacional-popular,

"... intenta una síntesis de la disyuntiva que en el pasado reciente tenía ante sí el pueblo brasileño: la violencia irracional y desesperada del 'cangaço' o la violencia del fanatismo religioso, de la utopía mística. No olvida Rocha asentar al comienzo de la película la raíz del conflicto: la explotación del hombre." (p. 43)

Una vez terminado el auge del Cinema Novo, la frustración política y la imposibilidad de "decir cosas" a través del cine debido a la censura, operan un cambio drástico en la cinematografía brasileña. Con algunas excepciones predominará un discurso hermético y esta situación la reflejará *Cine al Día* en dos trabajos dedicados principalmente al cine brasileño: "Brasil 1970" (publicado sin firma en el No. 11) y "Objetos no identificados", del crítico brasileño José Carlos Avellar (No. 14). No encontramos en ninguno de los dos artículos referencias a una interpretación política de la realidad nacional. Por el contrario, el cine "marginal" brasileño aparece descrito como un gesto de impotencia ante las condiciones políticas imperantes, que rehúsa todo discurso político sobre su realidad, tal como este fue planteado por el Cinema Novo, y se agota en actitudes suicidas, buscando un alejamiento

deliberado del público masivo. Con todo, se afirma que muchos realizadores del Cinema Novo retomaron la vía del documental. Por la ausencia de comentarios más amplios sobre estas tendencias, inferimos que *Cine al Día* no tuvo contacto directo con los filmes pertenecientes a ellas.

La interpretación de la realidad argentina, en un sentido político, se concentrará fundamentalmente en el documental, y quedará marcada definitivamente por el film que es referencia obligada en este campo: *La hora de los hornos*. La revista no hace ninguna referencia a *Tire dié*, de Fernando Birri (1958), en este sentido. Suponemos que por ser 10 años anterior al primer contacto con el cine argentino no pudo ser vista en la muestra de Mérida. Además, el fenomenal impacto de la película de Solanas y Getino opacó las dimensiones de cualquier intento anterior, visto sin la necesaria perspectiva histórica de unos años de distancia. A un nivel muy general, el propio Solanas, entrevistado por Alfredo Roffé durante la Muestra de Mérida (No. 7), define el film como:

"... un largo fresco que trata la cuestión nacional y la liberación social y nacional argentina, que se va a acabar con la toma del poder político." (p. 17)

Siguiendo el discurso de Ulive, de acuerdo con la finalidad agitativa del film, la realidad nacional es vista y elaborada para incitar a la toma de conciencia, a la discusión y a la acción política liberadora.

Pero no solamente *Cine Liberación* se ocupó de interpretar en un sentido político la realidad argentina. El mismo Ulive reseña en una nota crítica (No. 19) *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera (1974), y encuentra que se trata de un buen film político, "rotundamente eficaz" (p. 28), a pesar de que sus autores no tienen un pasado cinematográfico demasiado ilustre ni militan en el tercermundismo.

"... el análisis clasista del filme es de una claridad expositiva indudable. Están los estancieros y sus familias (algunos con acento inglés), retratados en salones confortables y de buen gusto, están los peones tomando mate alrededor del fogón, están los ubicuos portavoces bonaerenses y los lacayos útiles como el gobernador que es a la vez presidente de la Sociedad Rural (...), está ese juez, legalista y honesto, encarnación de una intelectualidad porteña que creyó que Yrigoyen iba a hacer una revolución sin sangre. Y está 'Facón Grande', líder gaucho con pasta de dirigente de masas, que se va convirtiendo gradualmente en el conductor de un grupo cada vez mayor de campesinos. Las múltiples contradicciones entre clases que la película describe se resumen brillante y concretamente en una de las escenas finales: los estancieros rebajan (...) los sueldos de sus trabajadores. Porque de eso se trataba en el fondo. Y las matanzas previas, opuestas a esta escena de brutal 'economismo', cobran una vigencia y una claridad definitivas." (p. 28)

Ulive afirma, además, que el film cuestiona el papel del ejército argentino en la historia de ese país, desenmascarando su verdadera función de aliado de las clases dominantes y fuerza del poder estatal.

Por otro lado está el Grupo Cine de la Base, entrevistado en Buenos Aires (septiembre de 1974) por varios miembros de la Redacción. En la introducción a la entrevista (No. 19, p. 11) queda resumida la orientación política del film en relación con la realidad argentina:

"Los Traidores narra, a través de un personaje típico, la descomposición y corrupción de una buena parte de la burocracia sindical argentina, en especial peronista. Se describe con agudeza y verosimilitud el paso de un dirigente sindical revolucionario a las más alevosas posiciones en contra del movimiento obrero y de complicidad con la burguesía y los sectores militares gobernantes. Paralelamente se describe el nacimiento de un movimiento obrero joven e incontaminado que poco a poco va concientizando, en medio de la difícil coyuntura de la ideología peronista durante la dictadura militar, la necesidad de enfrentar la podredumbre de los supuestos 'aliados'. La película culmina con el ajusticiamiento del gangster sindical después de evidenciarse su complicidad con los aparatos policiales, complicidad que llevó a la muerte o a la tortura a numerosos revolucionarios. Hecha durante el periodo precario de la unidad peronista quizás el film cobre hoy una resonancia más clara y precisa una vez que la historia ha dividido las aguas de manera definitiva." (p. 11)

De acuerdo con la revista, el film enjuicia la figura de Perón, muy al contrario de la posición de Solanas y Getino. Uno de los entrevistadores comenta el documental de estos sobre Perón, el cual les fue descrito por el propio Solanas. La revista no publicó esta descripción por no estar de acuerdo con ese tipo de adhesión al peronismo⁵¹.

Esta breve revisión de la interpretación hecha por el cine latinoamericano sobre las realidades nacionales concluye con Cuba. La idea de un cine político estaba en las bases de la cinematografía cubana desde sus inicios⁵². Sin embargo, en este primer momento, el carácter político se torna momentáneamente celebrativo de la gesta revolucionaria con *Historias de la revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea (No. 12, "Crónica del cine cubano", p. 9). Luego de un periodo de tanteos y búsquedas casi siempre fallidas en el cine argumental, Ulive afirma que los primeros frutos comenzarán a verse en el terreno del cine documental, gracias a la obra de Santiago Alvarez, a partir de 1965, y a Por primera vez, de Octavio Cortázar.

"Allí el cine cubano reencuentra, enriquecida, la vitalidad de sus primeros momentos, echa las bases para un cine de contenido político profundo y alta calidad estética y endereza, ahora sí, por un camino seguro". (p. 18)

A partir del 66, según Ulive, se inicia la madurez del cine cubano en todos los aspectos. Es aquí donde entra el rescate y la desmistificación de la historia y la cultura nacionales ya

⁵¹ Con la excepción de Ugo Ulive

⁵² A pesar de que no fue formulada de una manera demasiado clara. Por el contrario, tal formulación peca de insuficiencia y hasta de ingenuidad:

"Por cuanto: El cine -como todo arte noblemente concebido- debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente los grandes conflictos del hombre y la humanidad.

"Por cuanto: Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces de encarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información." (p. 8)

mencionadas más arriba, a propósito de *La primera carga al machete* y *La odisea del general José*, por lo que no entraremos nuevamente en detalles al respecto. El carácter de crónica del trabajo de Ulive no le permite profundizar demasiado en las proposiciones de los filmes acerca de la realidad nacional cubana. Sin embargo, en las notas críticas publicadas como resultado de una discusión crítica de la Redacción, este tema encuentra un mayor y más profundo espacio. La visión de Cine al Día se corresponde con la línea seguida desde sus inicios: no se condenan ni se celebran filmes ni realizadores en bloque, por el contrario, se realiza un análisis donde se destacan los aportes y los fallos de cada obra, intentando dilucidar que pesa más entre estos, tomando en cuenta el plano de la expresión, el plano del contenido, y el contexto en el que fue producida cada una. Por ejemplo, en *Manuela*, de Humberto Solás, es analizado su contenido político en función de la situación cubana para el momento de su realización, ya que el film propone el predominio de la disciplina revolucionaria sobre los sentimientos y los problemas personales, rescatando los valores de la lucha revolucionaria:

"En un país asediado parece justificado que estos temas sean constantemente tratados. Sin embargo, *Manuela* es de 1966, cuando la revolución cubana está mucho más estabilizada, cuando la inminencia de un ataque externo luce improbable. (...) La forma de enfocar la cuestión de la moral y la disciplina revolucionaria tendría que ser distinta. *Manuela*, filmada 5 años antes, habría sido perfecta. Filmada en 1966 sufre por su escasa profundización ideológica y su insistencia moralista sustentada esencialmente en el plano sentimental." (p. 26)

Otra opinión merece para la Redacción *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, afirmando que el propósito esencial del autor es desentrañar la verdadera dimensión de los cambios ocurridos en algunos tipos humanos por la acción de la revolución, indagando profundamente en un ámbito algo reducido, aunque insertándolo en un contexto social preciso. La conclusión es que esta indagación posee una carga desmistificadora de su objeto

y, al mismo tiempo, da a entender su confianza en la superación de las situaciones presentadas por la vía del conocimiento y la racionalidad.

"Memorias del subdesarrollo, por el valor del tema tratado y la voluntad de encarar los problemas quizás más vitales en el proceso revolucionario, los problemas de la transformación liberadora del hombre, por su indudable calidad formal y por la capacidad de profundización, es sin duda alguna uno de los más importantes films de los últimos años." (p. 29)

A estas alturas podemos darnos cuenta de que uno de los sentidos que asume la interpretación política de la realidad nacional para el cine cubano es el de la construcción del socialismo y los problemas que presenta este proceso, por una parte o, por la otra, los avances conseguidos en él.

En la orientación del documental, ya lo dijimos, es determinante el papel de Santiago Alvarez, cuya temática es estrictamente política y en muchas ocasiones desborda los límites de lo nacional, pero siempre con un enfoque agitativo donde lo político llega al espectador por la vía de una construcción orientada al efecto emotivo.

Otros documentalistas también han contribuido a la visión sobre la realidad nacional, como Manuel Octavio Gómez con *Historia de una batalla*:

"(el film)... coloca la campaña de alfabetización dentro del contexto histórico, ampliando de golpe su significado al de una de las batallas de la guerra de liberación.

"(...) la duradera eficacia de la obra se debe en primer lugar a esta anchura y profundidad de visión, que permite captar la alfabetización no como una genérica operación humanista que podría ser incluso reformista, sino como una acción liberadora del hombre oprimido por el imperialismo, al igual que la guerrilla, las revueltas, las manifestaciones de masa, los discursos del Che en la ONU y el propio rechazo de la invasión de Playa Girón." (p. 34)

El esporádico contacto de la revista con el cine cubano⁵³, al igual que con el resto del cine latinoamericano, fue un serio obstáculo para que pudiera elaborar una visión más completa de él. El No. 15, en la sección "El Tercer Cine", dedicada a una actualización sobre lo más reciente del cine latinoamericano, incluye una extensa nota de Ambretta Marrosu sobre *Los días del agua*, de Manuel Octavio Gómez, una entrevista a Tomás Gutiérrez Alea sobre *Una pelea cubana contra los demonios* y fichas técnicas y sinopsis de varios documentales (los dos últimos no son material original de la revista, fueron reproducidos con permiso de la Muestra de Pesaro). En *Los días del agua* Marrosu encuentra semejanzas con respecto a *La primera carga al machete*, en el sentido de que ambas intentan ubicar un punto dentro de situaciones históricas para intentar definir "los elementos que componen la nacionalidad cubana". Esta operación, en primer lugar, constituye una lucha contra la mistificación y los estereotipos que tiene el pueblo cubano de sí mismo, inventados por la cultura dominante; en segundo lugar es una búsqueda de lo insospechado e incomprendido en la cultura de este pueblo y, finalmente, el descubrimiento de sus vínculos con el presente, su replanteamiento para continuarlo o transformarlo y su utilización como arma de lucha (p. 6). A pesar de la importancia de tales planteamientos, y sin que las fallas del film logren opacar sus logros en este sentido, Marrosu encuentra que, en ciertos aspectos, *Los días del agua* representa un retroceso con respecto a *La primera carga al machete* en la construcción del discurso, sobre todo por su apego al realismo tradicional. El film de Gutiérrez Alea también entra en la línea de investigación y desmistificación del pasado histórico y, para ello, parte de *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, del antropólogo español trasplantado a Cuba, Fernando Ortiz.

⁵³ Según Ulive en su nota sobre *La última cena*, el cine cubano llegaba a Venezuela "por oleadas" cada dos años más o menos (No. 22, p. 39)

Aparte de una conversación con Julio García Espinosa, publicada en el No. 17, no hubo más contactos con el cine cubano hasta el No. 18, donde son reseñados varios filmes importantes, documentales y de ficción. Un día de noviembre, de Humberto Solás, es considerada una "obra fallida" que no logra dar una visión profunda de su tema, el cual vendría a ser

"... el problema del revolucionario que se agota en la lucha, que, al salirse de su clase pequeñoburguesa, participa en la ruptura revolucionaria, pero que no puede adaptarse a la nueva sociedad. El sino 'heroico', agónico, de todo un sector burgués que participa en la lucha y constituye incluso a veces los cuadros de la revolución, pero no sabe vivir el socialismo." (p. 40)

En el No. 20 Ambretta Marrosu reseña una Retrospectiva del documental cubano donde esclarece varios puntos claves en relación con nuestro asunto. En primer lugar, se establece el repertorio temático de este género en Cuba, el cual incluye las "grandes consignas nacionales" (p. 33), como el Año de la Alfabetización, la zafra, la modernización de la agricultura, los cien años de lucha, el deporte y la educación, la Nueva Escuela, la renovación del concepto laboral, etc. Para Marrosu el enfoque dado a estos temas escapa en todos los sentidos al empleado en el cine oficial.

"En su lugar, se parte de un enfoque básico totalmente distinto, a saber, del planteamiento de un problema, a resolver por todos y ya. Casi invariablemente, se exponen los antecedentes históricos y los objetivos, y se sitúa el momento contemporáneo en la etapa intermedia que en cada caso le toca, reflejado en el esfuerzo de sus hacedores y beneficiarios, y sobre todo en la manera como lo realizan, lo acogen, participan en él. De este modo la construcción del socialismo, el patriotismo, la gestión económica, técnica, organizativa e incluso moral, se presentan en su evolución, como búsquedas o también victorias, pero parciales, momentos de una dinámica y jamás monumentos expuestos a la celebración enterradora." (p. 33)

Para Marrosu, este es el principal aporte del documental cubano, porque corresponde al concepto moderno de revolución.

8.1.2. Efectividad y eficacia

Para los fines de este subpárrafo, consideraremos a ambos términos como sinónimos, ya que, en los diversos trabajos donde aparecen mencionados, son utilizados indistintamente, a pesar de que el primero es usado más abundantemente que el segundo. De acuerdo con el sentido en que estos términos son empleados en Cine al Día, podemos definirlos como la capacidad de las obras cinematográficas para lograr sus objetivos⁵⁴, esencialmente dirigidos al campo de la lucha político-ideológica. Tales objetivos van desde la información y la denuncia hasta la agitación, pasando por la toma de conciencia por parte del público. Esto, de manera tal que, al hablar de efectividad o eficacia, ambas estarán referidas invariablemente a la función y la intencionalidad políticas del cine latinoamericano, concebido como arma o instrumento en las luchas antiimperialistas y de liberación del subcontinente, aspecto ya analizado en el subpárrafo anterior.

La efectividad o la eficacia están planteadas en relación con tres variables. En primer lugar, se habla de efectividad en la elaboración de cada film; en segundo lugar de efectividad en la distribución y exhibición de las obras, con la finalidad de llegar, dentro del público al cual van dirigidas, a la mayor cantidad posible de espectadores; y, finalmente, la efectividad está también en función de la comunicación que logren los filmes con el público. Esta última variable podría depender de las dos primeras, pero reúne condiciones y planteamientos que nos han hecho estudiarla por separado.

⁵⁴ Citamos a Oswaldo Capriles para apoyar nuestra afirmación: "Si planteamos aquí la idea de una efectividad del cine documental, no es con ánimo de establecer normas o patrones de creación, lo cual sería imposible, sino con objeto de señalar la valoración objetiva posible de un film documental, cuando se analiza objetivamente lo que pretendía ser y lo que fue. Es perfectamente posible determinar lo que una obra parece proponerse, lo que intenta, y lo que en definitiva logra." (No. 6, "Testimonio de la realidad y compromiso ideológico", p. 6)

Este punto es tratado por primera vez, de manera explícita, en el No. 5 de la revista, en las "Notas para Mérida" de Alfredo Roffé, trabajo que constituye el primer intento extenso de la revista por llegar a una reflexión teórica sobre el fenómeno del Tercer Cine. A partir de aquí, el tema será retomado en numerosas oportunidades, con mayor frecuencia en el discurso sobre el cine documental, pero casi nunca será elaborado como discurso independiente. Por el contrario, será mencionado como uno de los puntos tomados en cuenta para el enjuiciamiento de las obras, las proposiciones o las actuaciones de los cineastas, y en muchas oportunidades su mención no pasará de la mera constatación.

Eficacia en función de la elaboración

A continuación citamos a Alfredo Roffé, refiriéndose a dos declaraciones de Glauber Rocha, la primera sobre la intención de un cine que muestre la realidad brasileña para contribuir a la toma de conciencia del pueblo sobre los temas políticos, y la segunda, que atribuye el rechazo del público a su film *Terra em transe*, a la falta de conciencia de ese pueblo:

"En ambas frases se reconoce una falta de conciencia política entre las masas. Pero en la primera se plantea la necesidad de contribuir a la creación de esa conciencia a través del cine, mientras que la segunda revela sólo una actitud de desagrado ante el hecho de que su film no sea aceptado. Evidentemente el problema no radica en el público, ya que se conoce su situación de conciencia, sino en la elaboración del film, que por su forma y su temática está destinado no a un público masivo sino a unas minorías intelectuales." (No. 5, "Cine Latinoamericano: Notas para Mérida", p. 7)

La idea subyacente es que un film destinado a contribuir a una toma de conciencia por parte de su público, en este caso el pueblo brasileño, no está cumpliendo su función si es rechazado por éste (en el sentido de no interesarse por él o no comprender sus planteamientos) debido a su elaboración, en el plano del contenido y en el de la expresión. Más tarde volveremos sobre esta cita cuando nos refiramos a la relación efectividad/público

Este problema no sólo fue enfrentado por Glauber Rocha, ni por el resto de los cineastas latinoamericanos. El discurso político de la izquierda latinoamericana durante los 60 y principios de los 70, tal como vimos en la primera parte de nuestro trabajo, no llegó a interesar mayoritariamente a las masas populares.

El trabajo de Oswaldo Capriles con motivo de la Muestra de Mérida, "Testimonio de la realidad y compromiso ideológico" (No. 6), es donde el tema aparece desarrollado más ampliamente, en relación con el documental e intentando definirlo a partir de la noción de "documento".

"... toda la gama de la 'documentación' es susceptible de un tratamiento racionalista, o bien puramente emocional, o bien mixto; y puede darse por otra parte, dentro de la expresión una *distinción entre una expresión 'efectiva' y una 'inefectiva' según la fórmula compleja de expresión que se haya adoptado* (subr. MGC). Por ejemplo, un film se propone hacer tomar conciencia del neocolonialismo y ofrecer una solución a tal problema; pero nos ofrece una serie de estadísticas, gráficos y dibujos animados para obtener su fin, acompañados de un comentario técnico sobre la necesidad de tal solución. Un film así podría ser efectivo para convencer científicos o estudiantes especializados, quizás podría ser útil a niveles mucho más populares, *pero no sería probablemente un film de 'acción política'; difícilmente podría convencer, en el sentido político de la palabra* (subr. MGC)." (p. 5)⁵⁵

Capriles continúa la proposición de Roffé con respecto a Rocha, desde una perspectiva un poco distinta. En este caso, se habla de cine documental, pero ya no se trata de mostrar una realidad nacional para motivar una toma de conciencia sino de que la toma de conciencia motive a actuar; se intenta convencer al espectador de puntos de vista políticos destinados a la acción. Eso por una parte. Por otra, no se trata de elaborar un lenguaje que pueda ser

55 En un sentido similar define Roffé la efectividad, en su nota crítica sobre *Argentina Mayo 1969* (no. 13, "Reseña crítica de la semana de cine latinoamericano", p. 17), donde afirma: "El film tiene el gran mérito y el gran defecto de incorporar una extensa variedad de fórmulas narrativas, algunas de gran originalidad, que mantienen al público en continua atención pero que provocan también una cierta dispersión del discurso con la consecuente pérdida de efectividad."

comprendido por el destinatario. Más bien se propone que este lenguaje, de permanecer en los límites de lo informativo, lo racional y lo técnico, puede ser comprensible para el público pero, de ninguna manera, lo convencerá sobre la verdad del discurso enunciado ni, mucho menos, lo motivará a actuar.

"En materia documental, la efectividad, producto de la verdad arrebatada a los hechos, viene a ser la exigencia fundamental. La efectividad viene a ser en gran parte una relación del resultado con lo que el cineasta se ha propuesto en su obra, pero no es solamente eso; es fundamentalmente la *imposición* a un público lo más numeroso posible, de una convicción, de un documento, de una prueba, de un llamado a la acción. Por eso la efectividad va más allá del cineasta, alcanza una valoración objetiva de la obra, como obra '*documental*,' capaz de crear una situación nueva con su sola existencia. En mi opinión, mientras a mayor público pueda alcanzar el documento, mientras más perdurable sea su acción y más profunda su penetración en la conciencia del público, mayor es su efectividad, no importa lo que se haya propuesto el autor." (p. 5-6)

Más adelante (p. 6), Capriles formula un planteamiento clave no sólo para el tema de la efectividad, sino para la generalidad de las proposiciones de la revista: establece una relación directa entre la efectividad y la escogencia de la forma que exprese más apropiadamente un contenido, en el sentido que Lukács da a estos términos y haciendo que la efectividad dependa de tal escogencia.

En el mismo número, Alfredo Roffé ("Problemas de la elaboración") toca brevemente este mismo punto, afirmando que la efectividad y el valor de un film dependen de la relación contenido-forma. Nos parece que este es el centro de la cuestión efectividad/elaboración para *Cine al Día*. Lamentamos que la revista no haya desarrollado lo suficientemente este tema, el cual, de acuerdo con las fuentes consultadas y con la revista, nunca fue planteado en estos términos tan teóricos por los cineastas. El planteamiento de Roffé parte de las consideraciones hechas por los cineastas, en el transcurso de los debates realizados en la *Muestra de Mérida*, sobre la relación forma-público. En estos debates, los cineastas coincidían

en que el público hacia el cual va dirigido el film condiciona su forma, si éste quiere ser verdaderamente efectivo. Roffé considera que este planteamiento es errado, ya que, si es el contenido lo determinante para la forma (siguiendo la orientación lukacsiana presente en la revista), tiene más sentido establecer el contenido, y no la forma, en función del público. Sobre *Chircales*, cuya co-realizadora Marta Rodríguez declaró haber establecido el ritmo (forma) del film en función del público campesino, y que éste no se interesó por el contenido del mismo. Roffé afirma, para completar la idea de Capriles:

"... es evidente que si el film tenía como objetivo la formación de una conciencia en el grupo de obreros que trabajan en condiciones similares a las representadas en el film, el problema no estaba en la utilización de un ritmo que hiciera el film comprensible, pero inefectivo, sino en la selección de un contenido que si fuera efectivo en la formación de conciencia." (p. 15)

La hora de los hornos no podía escapar a una evaluación en términos de efectividad o eficacia, dada su intención agitativa y movilizadora. Ugo Ulive reseña su segunda y tercera partes sin precisar demasiado los fundamentos de su concepción de la eficacia⁵⁶. En primer lugar, Ulive afirma que el film cumple efectivamente con su función de *acta* reconocida abiertamente y en distintas oportunidades por sus autores, e incluso que, en este sentido, va más allá de los logros de la primera parte. Con todo, le parece que la tercera parte es menos eficaz que la segunda:

"Parece que los autores quisieron ponerse más reflexivos, más analíticos, y las cartas de militantes que incluyen traducen en parte esa intención. Pero esto no se logra, tal vez porque lo más lógico hubiera sido una reflexión de la película sobre sí misma, sobre el destino y eficacia de las dos partes anteriores, sobre los resultados de los debates y las confrontaciones." (p. 23)

Y procede a cuestionar el método empleado en su elaboración, sobre todo las reconstrucciones y las representaciones hechas por los obreros y que, a su juicio no son

⁵⁶ Lo cual resulta lógico tratándose de una nota crítica y no de un ensayo.

convincentes ni agregan nada importante a lo expresado anteriormente en el film. Ulive concluye que esa tercera parte es demasiado desigual y pierde fuerza, concentración del material e impacto. Esta visión de Ulive se enlaza con la de Capriles y Roffé en el No. 6, p. 5 y el No. 13, p. 17 respectivamente (ver supra).

Una referencia circunstancial a la eficacia, que sin embargo ilustra muy bien su papel dentro de un discurso de finalidad político-utilitaria en el sentido que mencionamos anteriormente, la hace Ambretta Marrosu en su nota crítica sobre una Retrospectiva del documental cubano.

"... la larga, intensa y persistente experiencia de Santiago Alvarez en el campo de la información política, que lo ha acostumbrado a recurrir continuamente a materiales de archivo para completar su documentación, lo ha dotado de una desenvoltura total en el manejo del material visual y de cualquier otro recurso que se le ofrezca para alcanzar sus objetivos expresivos o explicativos: el mito de la originalidad del detalle no existe para él, en quien es normal la reutilización de materiales, sea propios como ajenos, en pro de una originalidad y una eficacia que son de conjunto y de fondo. En este sentido, podría decirse que aplica al cine los mismos criterios que se aplican a la realización de una campaña política." (No. 20, p. 34)

Aquí, de nuevo, la efectividad está en función de un fin, la información política, y es lograda a través de diversos medios expresivos, supeditados todos al objetivo propuesto por el realizador.

La entrevista a Pedro Chaskel sobre *La batalla de Chile* (No. 22, "El Tercer Cine"), contiene múltiples alusiones a este tema, desde distintos puntos de vista. La primera la encontramos en palabras de Chaskel, refiriéndose a la línea del film en comparación con *La espiral*, de Armand Mattelart. Para Chaskel, la línea de *La batalla de Chile*, que parte de un registro permanente de la realidad, un análisis y una selección del material filmado, para su posterior estructuración como film, permite al espectador estar presente en los hechos, lo cual

determina la superioridad del film y la mayor eficacia de la línea seguida en *La batalla de Chile*, en cuanto al reflejo de la realidad.

Aquí, la eficacia depende de la elaboración, y el objetivo propuesto es reflejar una determinada realidad, dar una visión global de ella en sus aspectos determinantes. Chaskel amplía esta referencia cuando explica, sobre la base de un fragmento del film (una discusión en la clase obrera sobre los problemas más urgentes para aquel momento), que la elaboración de *La batalla...* permite la participación del espectador, y que el valor de esta participación sobrepasa el de una explicación dada por un narrador o el de una entrevista (p. 8). Luego, agrega que el film no da una explicación definitiva del proceso de la Unidad Popular, limitándose a proporcionar elementos que contribuyan a tal explicación. Según Chaskel, es posible que eso no le guste a algunos espectadores, pero

"El hecho es que los procesos históricos no son tan fáciles de explicar. Pienso que en términos políticos es más eficaz esta metodología que la entrega de conclusiones cristalizadas." (p. 9)

Para Chaskel la eficacia del film aumenta por haberse planteado el film con un criterio histórico y no tomando el valor testimonial del material para la utilización inmediata, urgente (p. 10), de manera que el criterio aquí para la efectividad tiene que ver con la profundización sobre el tema tratado, que indudablemente forma parte del problema de la elaboración.

Marta Rodríguez y Jorge Silva relacionan la efectividad con el lenguaje, dentro de un cine político de lucha contra el imperialismo, que parte de una conciencia sobre la identidad cultural (No. 22, "El Tercer Cine", p. 20). Para ellos la búsqueda de ese lenguaje es un problema fundamental.

"¿A qué nivel de eficacia nosotros podemos trabajar por nuestro cine para un proceso de liberación? ¿Cómo puede ser más eficaz el lenguaje? Ese es el problema casi primordial que

estamos ahorita tratando de resolver. Lo estuvimos discutiendo mucho con Jorge (Sanjinés, MGC): muchas veces uno tiene posiciones subjetivas en cuanto a la estética. Todavía nos quedan esos resabios y tenemos que luchar para que estas posiciones subjetivas se revisen, veamos si son válidas o no son válidas, si son eficaces, si no son eficaces. Cuando vemos las películas de Sanjinés, vemos que renuncia bastante a la estética subjetiva, por una mayor eficacia." (p. 20)

Efectividad en función de la distribución/exhibición de las obras

La hora de los hornos, al tomar en cuenta sus posibilidades de circulación, es considerado por Alfredo Roffé como inefectivo en sus "Notas para Mérida" (No. 5, "El Tercer Cine"), antes de poder verlo en la Muestra.

"Un film con estas características de contenido, en 35 mm. y una duración de 4 horas 20 minutos es un contrasentido. El esfuerzo de estos cineastas es admirable y posiblemente se trate de un film de gran valor. Pero esto sólo lo podrán atestiguar el limitado público de Pesaro y algunos centenares más que habrán tenido la excepcional oportunidad de disponer de una copia de la película, de equipos de proyección adecuados, y de una sala de exhibición no registrada en los archivos policiales." (p. 7)

La cuestión de la distribución y la exhibición de las películas fue uno de los mayores problemas del "nuevo cine latinoamericano". Obras de intención política, bien en el campo de la toma de conciencia, bien en el de elaborar una imagen realista de sus realidades nacionales o en el de la agitación y la movilización de grupos sociales, por muy efectivos que resultaran su elaboración y sus planteamientos, jamás cumplirían sus objetivos si no llegaban a su público natural: los grupos sociales y nacionales que necesitaban tomar conciencia de su situación y actuar para transformarla. Sin embargo, la efectividad en función de la distribución y la exhibición es la menos tratada de las facetas de este tema.

El Editorial del No. 6, dedicado a la Muestra de Mérida, señala este problema como obstáculo para el cumplimiento de los objetivos que se proponen los filmes (p. 3) y, la sección "El Tercer Cine" de ese mismo número contiene un trabajo de Rodolfo Izaguirre titulado

"Aspectos de la circulación y exhibición" (p. 16-17), el más corto de los tres que integran la sección. Alfredo Roffé en su entrevista a Fernando Solanas (No. 7, p. 13-20), retoma su planteamiento anterior con la finalidad de esclarecer las razones que llevaron a Solanas a hacer su film de esa manera. Este argumenta que el film se hizo en 35 mm. para poder exhibirlo en salas comerciales, en toda América Latina e incluso fuera de ella, y subtítularlo claramente. Su interés fundamental era llevar la experiencia del film a la mayor cantidad posible de países. Sin embargo, también se hicieron copias en 16 mm para exhibirlo en condiciones distintas, alternativas, a la difusión comercial. Solanas no hace ningún comentario sobre su experiencia en la exhibición del filme, ni sobre los resultados concretos de ésta. Tampoco Roffé insiste demasiado en el asunto (p. 14-15). Apenas finalizando la entrevista, sugiere que es necesario tomar en cuenta los resultados de la exhibición para trascender el terreno de la mera hipótesis y proponer líneas de acción más sólidas. Solanas escurre un poco el bulto, diciendo que está organizando un circuito en los sindicatos (p. 20).

Miguel San Andrés retoma brevemente el planteamiento de la efectividad en función de la circulación en su artículo "Apuntes sobre el cine a comienzo del 70", donde afirma:

"El cine de agitación debe producirse teniendo muy en cuenta los posibles canales de distribución. Estos no se crean de un día para otro. Lo más probable es que el cineasta deba trabajar dentro de organizaciones políticas o sindicales para que sus realizaciones obtengan la máxima difusión. De lo contrario, tendrá que insertarse en la producción comercial con todas las trampas y presiones que ésta conlleva o como declaran Gelino y Solanas, si verdaderamente está comprometido en un cambio de las estructuras se verá forzado a abandonar el cine para adoptar formas de lucha más eficaces." (No. 15, p. 16)

Pero la circulación a través de circuitos sindicales alternativos, por ejemplo, también tiene sus problemas. En repetidas ocasiones los redactores o los invitados de la revista afirman, con bastante unanimidad, que las posibilidades de acción del cine en regímenes represivos son totalmente nulas (con la sola excepción de *La hora de los hornos*, tal vez, en el momento

particular en que fue filmada y exhibida por iniciativa directa de sus autores). El cine político sólo puede funcionar en ciertas democracias burguesas. La prueba de esto es que en Chile, luego del golpe, el gobierno militar procedió a dismantelar el aparato de Chile Films, y se inició una persecución sistemática de los cineastas, quienes en los casos más felices lograron exiliarse y, en los peores, fueron "desaparecidos" como Jorge Müller y Carmen Bueno. El cine no puede actuar en condiciones de clandestinidad por su necesidad de una infraestructura técnica tanto para la producción como para la circulación y la exhibición. ¿Cómo podían cumplir su cometido las películas de Sanjinés, por ejemplo, estando prohibidas por la dictadura y sus realizadores en el exilio? ¿Podría circular algún tipo de cine político en Uruguay o Haití, países sometidos a dictaduras?

El problema no es solamente conseguir la distribución y la exhibición. Un cine de intención y contenido políticos no tiene nada que ver con un cine de entretenimiento. El segundo es un cine para el tiempo libre, mientras que el primero se inserta en el tiempo productivo o de trabajo. Pedro Chaskel, en el No. 22 ("Chile: Análisis de una batalla. Entrevista con Pedro Chaskel", p. 6-12) afirma que es necesario hacer circular las obras por los canales adecuados.

"El espectador va con diferentes expectativas, va a entretenerse o va a aprender, a analizar, en una actitud de trabajo. Entonces en la medida que se equivocan los canales, que una película destinada al tiempo de trabajo entra en los canales propios del cine para el tiempo libre y no responde a las expectativas, lógicamente no funciona." (p. 6)

Sobre estas bases, una película distribuida por canales equivocados puede ser vista por muchas personas, pero esto no garantiza que logre cumplir sus objetivos y, por lo tanto, su eficacia en este sentido se verá reducida. En cambio, **La Patagonia rebelde**, un film producido y distribuido dentro de las estructuras industriales, de contenido político pero hecho según

los esquemas narrativos del cine convencional, de entretenimiento, es para Ugo Ulive un film eficaz en este sentido.

"El cine latinoamericano está lleno de ejemplos de películas de 'denuncia' que se proyectan sin pena ni gloria. No es el caso de *La Patagonia Rebelde*, cerrilmente obstaculizada por los militares desde que se solicitó permiso para exhibirla, furiosamente exitosa durante el breve periodo que se mantuvo en cartelera, retirada apenas se 'reacomodaron' las contradicciones internas argentinas que dejaron ese pequeño resquicio por donde se coló el filme. Ocultada, obstaculizada y finalmente escondida pero nunca absorbida por el sistema. *La Patagonia Rebelde* es un ejemplo dignísimo de cine político latinoamericano." (p. 29)

Efectividad en función del público

Recordemos el comentario de Alfredo Roffé sobre dos declaraciones de Glauber Rocha en torno a las intenciones concientizadoras de su cine y su reacción frente al rechazo del público ante *Terra em transe*. Para Roffé las razones de tal rechazo se encuentran en la elaboración formal y temática del film, hecha pensando en un público intelectual y no en el público masivo. Este es el centro de los planteamientos relacionados con este aspecto de la efectividad. ¿Cómo puede cumplir su función política (concientizadora o movilizadora) si se dirige a un público pero su elaboración responde a los intereses y gustos de otro público totalmente distinto? ¿Cómo lograr la comunicación con el público que interesa para los fines de concientización y agitación? Ya dijimos que este problema está íntimamente relacionado con los dos puntos anteriores (elaboración y circulación), pero sus dimensiones nos han obligado a tratarlo por separado.

Este punto es tratado por Roffé en su entrevista a Fernando Solanas (No. 7), donde afirma:

"Entrando ya en algunos detalles de la elaboración, diría que hay algunas partes de la película que me parecen demasiado intelectualizadas, en las que el uso de la ironía está hecho en un nivel muy sutil de difícil comprensión." (p. 18)

Para Roffé, hay momentos del film donde las referencias irónicas son demasiado sutiles y muy difíciles de captar para un público de "nivel cultural medio o bajo" (p. 19). Por estas razones, Roffé piensa que el film está más dirigido a la clase media, a los intelectuales, que a las clases populares. Este planteamiento es exactamente igual al que hace en relación con Glauber Rocha. Solanas, en su respuesta, donde explica la construcción de algunas secuencias, involuntariamente da la razón a Roffé.

"Al presentar ese cementerio, ese momento, el culto a esa muerte que la oligarquía hace, donde levanta sobre sus muertos estos *esperpentos barrocos de la cultura occidental y cristiana* (subr. MGC), yo creo que tiene una significación muy grande, el acompañamiento de *una música que es pucciniana y algo wagneriana* (subr. MGC) escrita en 1908 por uno de nuestros más grandes compositores, Héctor Paniza, que es *una de las óperas predilectas de la oligarquía* (subr. MGC)." (p. 18)

Solanas justifica estas referencias tan elaboradas diciendo que están pensadas en función del público argentino, en primer lugar, y alegando que se trata de un riesgo que corre todo intelectual.

"'El Capital' de Marx no siempre es entendido por el primer lector que lo toma. Cualquier libro tiene sus páginas donde uno mismo debe detenerse para comprenderlas mejor. Yo creo que los films deben verse varias veces. *La hora de los hornos* se dirige a muchos sectores al mismo tiempo. en estas secuencias nos estamos dirigiendo fundamentalmente a esos sectores medios rescatables todavía para la liberación nacional, a esos intelectuales que todavía están colonizados por el enemigo. El capítulo "La violencia cultural", fundamentalmente no está dedicada al campesinado. Está dedicada al campesinado la secuencia del analfabetismo (...). El film se dirige a varios niveles al mismo tiempo." (p. 19)

Esta respuesta de Solanas contradice los planteamientos de la efectividad sobre la base de la comunicación con un público. En primer lugar, porque un cine político con las características de *La hora de los hornos*, hecho en función de crear conciencia y movilizar la acción política

de su público, no puede correr el riesgo de no ser comprendido en una primera oportunidad y necesitar varias visiones. Es absurdo plantear algo así. ¿Cómo proyectar varias veces a un mismo público un film perseguido, cuyas proyecciones eran frecuentemente suspendidas por la policía? Esto sólo funciona para intelectuales interesados en el cine o para militantes de izquierda en regímenes democráticos burgueses que garanticen cierta libertad para filmes como éste. De manera, pues, que Roffé ha acertado en sus observaciones, cuestionando la eficacia del film en este sentido.⁵⁷

También es cierto que filmes donde no se dice nada nuevo para la audiencia, tal como apunta Octavio Getino de *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril (no. 13, "El Tercer Cine", p. 6), son tan ineficaces en lo político como otros filmes dirigidos al pueblo pero planteados a partir de esquemas pequeño-burgueses (p. 9). El planteamiento de Getino es completado por Maurice Capovilla, quien propone, para que la comunicación de los mensajes políticos sea verdaderamente eficaz, elaborarlos partiendo del nivel de conciencia política de sus destinatarios, y pone como ejemplo de esto a *La hora de los hornos* (!!!) (p. 9)⁵⁸. Finalmente, el mismo Capovilla plantea:

"... nosotros estamos intentando abarcar temas generales. Hambre. Hambre, es el primer dato del subdesarrollo brasileño, es la primera cosa que el hombre comprende. Si tú das hambre, eso interesa, si tú das imperialismo y nacionalismo, nada." (p. 11)

⁵⁷ En otro sentido, Oswaldo Capriles, refiriéndose a Haití, el camino de la libertad, de Arnold Antonin, apunta que el film puede ser efectivo para informar al extranjero sobre la situación del país, pero que para los haitianos puede ser inefectivo debido a que los datos manejados son ya conocidos y vividos por ellos. (No. 22, p. 13)

⁵⁸ Sin duda se refiere a la asunción del peronismo hecha por Cine Liberación, pensada en un primer momento como medio para insertar planteamientos marxistas en el movimiento político más importante de Argentina para aquel momento, y que luego se transformaría en una adhesión oportunista y acrítica.

En otras palabras, se trata de manejar temas que interesen al destinatario, que entren dentro de su realidad, para elaborar mensajes eficaces que puedan transmitir los contenidos políticos.

En varias oportunidades la revista plantea la necesidad de "medir" la efectividad de los filmes a través de un registro de su experiencia con públicos determinados y, sobre esta base, verificar si lo que se está haciendo tiene sentido o si, por el contrario, es necesario cambiar la estrategia. Esto, al parecer, no se hizo o se hizo muy poco y sin una sistematización de los resultados. Por tal motivo ese tipo de discusión siempre giró en torno a meras hipótesis. Este punto es tocado en "El Tercer Cine" del No. 17, en la segunda parte del *dossier* sobre el cine mexicano. José Carlos Méndez, autor del trabajo "Hacia un cine político: La cooperativa de cine marginal" (p. 11-14), afirma:

"... la función política del cine se sitúa en el nivel de la ideología, como un instrumento de politización, de concientización, para lo cual no basta la película, sino que el debate es fundamental. De aquí, entre otras cosas, que la Cooperativa exige que toda proyección y debate sean hechos por sus miembros exclusivamente, y, porque es de aquí, del encuentro de los cooperativistas con su público de donde surge, no el tema sino el problema a filmar; es aquí donde el cooperativista puede conocer la efectividad de su trabajo, tanto a nivel de lenguaje como de orientación política." (p. 14).

En el mismo número, Alfredo Roffé vuelve a mencionar la importancia de tal operación ("En busca de un cine popular: Conversación con Julio García Espinosa", p. 16-22), refiriéndose al caso cubano específicamente, y haciendo hincapié en el conocimiento del impacto del mensaje en el público y en la planificación, sobre la base de los resultados obtenidos (p. 17).

También a propósito de un film cubano, *El hombre de Maisinicú*, se habla de la posibilidad de una mayor efectividad en el plano político si los filmes son capaces de llegar al público (No

18. p. 40). Este film es retomado para la discusión en la conversación con Jorge Fraga y Tomás Gutiérrez Alea publicada en el No. 19, donde la revista plantea el siguiente problema:

" Al plantear el problema el uso de formas ya codificadas por el cine tradicional, no pensábamos en (una) eventual pérdida de contenido, sino que veíamos el problema desde el punto de vista de la eficacia comunicativa que tiene, para un público constituido ya por este tipo de lenguaje, el hablarle dentro de sus códigos. (...) ¿Por qué buscarían ustedes esas formas -el policial, el musical, etc.-? ¿Por una preocupación temática o por un deseo de utilizar un mecanismo de comunicación con las masas?" (p. 8)

8.1.3. La expresión cinematográfica

En este campo los aportes de la revista son definitivos. Cine al Día, por primera vez en el panorama crítico venezolano, se ocupa del cine tomando en cuenta su especificidad como medio de expresión. Es cierto que el discurso que dio las bases para un acuerdo mínimo del grupo fue esencialmente de carácter político, y que el quehacer de la revista se orientó sobre todo por esa vía. Sin embargo, y en correspondencia con el momento del cine, no sólo latinoamericano sino mundial, el aspecto estético y lingüístico, definió en gran medida todo lo que en aquel entonces se llamó "nuevo cine" y ocupó buena parte del trabajo realizado por la revista. Es necesario aclarar que estas preocupaciones estéticas y lingüísticas presentes en el discurso de Cine al Día sobre el cine latinoamericano excluyeron de plano cualquier visión "estetizante" o "formalista". Nos referimos a que las proposiciones de la revista en este sentido, dentro del amplio registro que representan los distintos puntos de vista teóricos asumidos por sus miembros, en mayor o menor medida parten de una prioridad de lo que se quiere decir sobre la forma como se dice.

Este punto de partida teórico lo encontramos, como hemos dicho anteriormente (Parte II, 5), en la estética marxista de Gyorgy Lukács, formulada sobre una base literaria. No todos los miembros de la redacción utilizaron esta base de una manera tan ortodoxa como Alfredo

Roffé y Oswaldo Capriles, por ejemplo, ni tampoco fue el único fundamento para las consideraciones estéticas del grupo. Una prueba de esto son las constantes referencias al aspecto lingüístico del cine (el término lenguaje, en un sentido lingüístico o semiótico, no es utilizado jamás por Lukács), que indican un posible contacto con los trabajos de estas corrientes, aunque nunca fueron aplicados sistemáticamente al cine latinoamericano como modelos de análisis.

Finalmente, dentro de estos fundamentos teóricos encontramos un agudo conocimiento, por parte de algunos miembros de la redacción, de los recursos expresivos del cine: montaje, encuadre, fotografía, actuación, etc. Este conocimiento, insertado en los planteamientos estéticos y lingüísticos mencionados más arriba, permitió la valoración de las obras concretas no sólo en sus propuestas temáticas, aspecto importantísimo de su elaboración, sino también en la concreción de estas a través de la forma filmica, su plano expresivo.

Analizar el discurso de la revista en este sentido es algo complicado. En primer lugar porque, dejando de lado los textos de mayor aliento teórico (un tanto escasos, aunque iluminadores), se manifiesta principalmente en las notas críticas sobre filmes individuales, en las cuales es un poco difícil encontrar proposiciones más generales. En segundo lugar porque, a pesar que muchas de estas notas analizan exhaustivamente los filmes para luego dar sus conclusiones, el gusto y la percepción subjetiva del crítico siempre están presentes como es lógico, mucho más que en trabajos de mayores alcances y extensión conceptual. En tercer lugar porque hay dos criterios que han orientado el discurso en este campo: el del cine de autor y el de considerar las cinematografías nacionales como una globalidad. Todas estas variables dificultan la sistematización de la información. Sin embargo, hemos podido encontrar tres puntos claves alrededor de los cuales gira buena parte del discurso en este campo. El primero de ellos es el de las relaciones entre forma y contenido en las distintas películas

analizadas o como problema de carácter teórico. El segundo de ellos es la constante referencia al realismo, tomado como un logro positivo en los filmes analizados. Y el tercero tiene que ver con las consideraciones acerca del documental y la ficción, siempre tomados en cuenta como vehículos para un discurso político.

Para evitar un discurso excesivamente extenso y disperso, y para sortear las dificultades que presenta la sistematización de este material, hemos decidido hacer una selección de aquellos textos (ensayísticos o notas críticas) más significativos para el tema que nos ocupa en esta parte del trabajo. El criterio de la selección es, a grandes rasgos, el de excluir todos aquellos textos donde las referencias al aspecto de la elaboración son demasiado marginales, por una parte, y el de hacer caso omiso de algunas notas críticas sobre películas producidas de acuerdo con criterios industriales (sobre todo mexicanas o argentinas) y donde no se manifiesta el pensamiento de la revista sobre el fenómeno del cine de los 60. El discurso sobre estas películas, en muchos casos obras verdaderamente deficientes, lo hemos considerado como no relevante para los fines de nuestro trabajo ya que en muchas oportunidades no se diferencia del discurso sobre películas de otras latitudes y porque, muchas veces, está hecho en un tono irónico que no permite su asimilación a un discurso más amplio. Los textos empleados para cada punto de los señalados arriba serán señalados oportunamente.

8.1.3.1. Aspectos de la elaboración. Contenido y forma

En el desarrollo de este tema, partiremos de los textos más teóricos y generalizantes, para luego efectuar un acercamiento a las proposiciones de la revista en torno a las obras concretas. Estos textos son los que surgen con motivo de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida, y se concentran en los números 5 y 6 de la revista: "Notas para Mérida", de Alfredo Roffé, publicado en el No. 5; "El desafío del nuevo cine",

Editorial del No. 6; "Testimonio de la realidad y compromiso ideológico" de Oswaldo Capriles y "Problemas de la elaboración" de Alfredo Roffé, ambos en el No. 6.

Estas reflexiones tienen como tema el documental y, sin embargo, en muchos de sus aspectos alcanzan una validez más general. El punto de partida es la realidad latinoamericana. Oswaldo Capriles en su contribución al No. 6 afirma que la materia sobre la cual trabaja el "nuevo cine", en este caso del documental, pero es evidente que tal reflexión puede extenderse al cine de ficción, es precisamente la realidad latinoamericana. Ahora bien, el Editorial del mismo número afirma que una de las exigencias que encuentra el cine latinoamericano es la interpretación y comprensión de nuevos contenidos, dados por la necesidad de redescubrir la realidad desde un punto de vista revolucionario y no colonizado, y la elaboración formal de los mismos. Es por esto que Capriles postula que la fuerza de esa materia, la realidad latinoamericana considerada como la de un continente "subdesarrollado, explotado y sobre todo, alienado" (No. 6, p. 6), condiciona necesariamente el aspecto expresivo, la elaboración formal. Si intentamos una separación analítica de los términos puestos en juego, encontramos que la realidad latinoamericana constituye la "materia" de la que habla Capriles; la visión que el cineasta tenga de esa realidad y el discurso que articule en torno a ella vendrían a ser ese "nuevo contenido" que, finalmente, pasa a transformarse en "elaboración formal" en "expresión" de las obras concretas.

Roffé da una nueva perspectiva al problema cuando introduce lo que él llama el "método de aproximación a la realidad" (objetiva), presente tanto en la ficción como en el documental, definiéndolo como una de las constantes del proceso de elaboración (No. 6, p. 10). Este método es una de las cuestiones que debe resolver el cineasta durante el proceso de la elaboración, y el sistema que escoja va a tener efectos en la forma del film.

"El método de aproximación, que es un problema constante a resolver prácticamente en cada toma, y que inclusive puede tener diversas soluciones en un mismo film, es determinado por el cineasta, en última instancia, en función de los objetivos que persigue con su film. Lo que caracteriza el trabajo de los documentalistas del 'nuevo cine' es el testimonio y la interpretación de la realidad nacional con la intención de que sus films se inserten como instrumentos de formación de conciencia, como medios de reactivación política, en la vida del país, y contribuyan de alguna manera, por indirecta que sea, a la modificación y al progreso de esa realidad." (No. 6, p. 10)

El método de aproximación a la realidad introduce, entonces, un nuevo elemento: la intención y los objetivos del cineasta a la hora de realizar un film como factores que influyen en la elaboración. Dentro del esquema esbozado más arriba, podríamos ubicarlos como componentes de esa visión o ese discurso del cineasta. Roffé confirma nuestra apreciación cuando intenta una tipología del documental, de acuerdo con las intenciones del autor, donde estas forman parte del discurso sobre la realidad (contenido) y de la forma de la elaboración al mismo tiempo: film testimonio, donde el cineasta limita al máximo su intervención y respeta la realidad tal como es para lograr una representación que corresponda lo más posible a ella; documentales donde el autor evidencia una posición ideológica y aborda la realidad en función de ella, etc.

Con estos antecedentes, podemos pasar a plantear el problema de las relaciones entre contenido y forma, que Cine al Día elabora a partir de la teoría estética de Gyorgy Lukács, como ya dijimos. A continuación, citamos a Capriles, quien resume admirablemente estas proposiciones:

"... el problema de la forma no se plantea por sí mismo. La idea misma de forma se refiere a aquella adoptada por un contenido determinado, y 'determinante' con respecto a ella. Toda pretensión a las 'formas puras' o al predominio de las 'formas condicionantes' sobre el contenido, no viene a ser sino un escamoteo del núcleo expresivo. Las formas son manifestaciones concretas de un contenido concreto. Entonces cuando aceptamos el planteamiento de un conflicto de formas

expresivas, aceptamos solo (sic) la lucha entre lo que se quiere decir, y lo que se dice. (...) lo que se quiere expresar encuentra una manera -perfecta o imperfecta- de manifestarse, y ese encuentro tiene siempre -y debe tener- esa dirección contenido-forma, y nunca a la inversa en el ámbito creativo. Partiendo de la forma no se llega a contenido alguno." (No. 6, p. 6)

Roffé apunta en la misma dirección:

"La forma es el transformarse del contenido en forma, la forma debe ser adecuada al contenido, un nuevo contenido genera una nueva forma. Al enfrentarse los documentalistas del 'nuevo cine' con nuevas realidades tienen que expresarlas en nuevas formas, formas adecuadas a esas realidades." (No. 6, p. 12)

Dentro de este contexto, el mismo Alfredo Roffé da su punto de vista en torno a la ambición que puedan tener los realizadores de lograr un lenguaje personal. En las "Notas para Mérida", Roffé toma como caso típico a Glauber Rocha, y zanja la cuestión del lenguaje personal sobre la base de la relación contenido-forma. Así, para Roffé no tiene sentido hablar de un lenguaje personal justamente porque, si la forma estética es forma de un contenido determinado, si éste determina la forma al concretizarse en ella y con ella, el lenguaje personal no es sino una alucinación que pretende fijar ciertas fórmulas de utilización de los recursos expresivos, transformándose así en "manera", es decir:

"un modo de expresión rígido, con autonomía propia, independiente del contenido, de la materia a ser plasmada, y que no varía por más que varíen los contenidos" (No. 5, p. 8).

Para Roffé, la originalidad de la expresión hay que buscarla partiendo de la originalidad del contenido. Y, además, introduce un elemento nuevo, retomando su aporte al No. 6: el problema de la evaluación de un film, que no debe limitarse a sus aspectos informativos e ideológicos, donde la transformación del contenido en forma (y viceversa) depende de aspectos exclusivamente racionales, es decir, los procedimientos codificados del lenguaje. Para Roffé, toda evaluación debe incluir aspectos afectivos y formales en sentido estricto, va

que toda representación de una realidad puede ser matizada o adjetivada por elementos emocionales que incidan en sus efectos intensificándolos o mitigándolos. Aquí es donde entran en juego el gusto y la sensibilidad del autor, y donde la forma (definida como un conjunto de características físicas), además de cumplir su función racional, actúa como estímulo en el plano de la sensibilidad pura (p. 13). Al momento de tratar estos asuntos, Roffé debe, necesariamente, incorporar conceptos distintos a los de la estética de Lukács, ya que comienza a adentrarse en el dominio del cine como lenguaje, como instrumento de comunicación e información, es decir, ha tocado terreno de la semiótica.

"En resumen puede decirse que en la relación contenido-forma, en el doble proceso de la elaboración y la recepción, es necesario diferenciar varios estratos: el ideológico, el práctico, el afectivo, el sensorial. Los criterios de evaluación no son los mismos. En los estratos ideológicos y prácticos el contenido se carga en la forma a través de las significaciones que porta en sí misma la forma como elemento signifiante. La forma, en este caso, es a la vez lenguaje. Como el lenguaje es un sistema de comunicación humana, el film comunica una serie de informaciones e ideas. La evaluación de la forma pasa automáticamente a la evaluación de las informaciones e ideas, en la que intervienen criterios de valor racionalizables (ideológicos, políticos, filosóficos...) (...) En los estratos afectivos y sensoriales los criterios de valor son puramente individuales y más frecuentemente modelos en cuya fijación intervienen factores complejos (la industria cultural, la crítica...), y que en no pocas ocasiones son instrumentos de dominación neocolonial, consciente o inconscientemente." (No. 6, p. 14)

Roffé dedica algunas consideraciones más al problema que plantea la recepción y la evaluación de las obras, introduciendo el problema de los modelos culturales que deben ser superados debido a su condición impuesta y su función al servicio de la dominación cultural.

Lamentablemente, no volvemos a encontrar en Cine al Día reflexiones de tanto alcance teórico sobre estos problemas. Un nivel de generalización similar, aunque de alcance menor, lo encontramos en algunas discusiones sostenidas con invitados de otros países, o en la publicación, bajo la forma de nota crítica, de discusiones en el seno de la Redacción sobre

temas que ameritaban una profundización mayor de la que podía dar una perspectiva individual. Hemos preferido, para los fines de esclarecer los planteamientos de la revista en este sentido, partir de textos con un mayor nivel de generalización en un sentido teórico o histórico, y donde la percepción subjetiva de cada crítico no tenga un papel tan preponderante. Así, hemos decidido utilizar principalmente el material sobre el cine cubano⁵⁹, tomando en cuenta que, si bien el primer contacto de la revista con esta cinematografía fue tardío, en cambio, fue el más constante (cada dos o tres años llegaba un lote considerable de películas), y se prestaba por esto a un nivel mayor de generalización, evidenciado además en el hecho de que las reseñas sobre la casi mayoría de las películas fueron el resultado de discusiones del equipo redactor. Con todo, hemos decidido tomar en cuenta material sobre otras cinematografías en los casos en que aporte información significativa.

Una primera lectura de este material arroja las siguientes constantes:

1. Intento por lograr una generalización sobre la base del análisis de las obras concretas, tomadas en cuenta en sí mismas y en relación con su contexto; apuntando a definir corrientes, tendencias, constantes, posibles líneas en la evolución de estas, etc. Esta tendencia a la visión totalizante, sin embargo, va acompañada por el movimiento opuesto pero complementario: la necesidad de profundizar en las búsquedas particulares, para encontrar lo que las distingue entre sí y lo que forma parte de las tendencias generales.

La "Retrospectiva del documental cubano", de Ambreta Marrosu, es un buen ejemplo. Luego de una serie de consideraciones sobre las particulares circunstancias de la producción

⁵⁹ Los trabajos utilizados son "El Festival de Cine Cubano. Resultados de una discusión crítica" (No. 12); la sección "El Tercer Cine" del No. 15, titulada "La hornada de 1971"; varias notas críticas sobre películas cubanas publicadas en el No. 18; "El Tercer Cine: Cuba, Brasil, Argentina" del No. 19; y la "Retrospectiva del documental cubano" publicada en el No. 20.

cinematográfica en Cuba, donde la tendencia a la realización colectiva es cada vez mayor pero, al mismo tiempo, la noción de "cine de autor" conserva su validez, Marrosu intenta una visión de conjunto y se dedica a establecer las constantes presentes en el documental cubano, para ella alejado de todo oficialismo por su ausencia de clichés. Estas constantes son definidas como temáticas, técnicas y poéticas, y son desarrolladas ampliamente por la autora. En primer lugar, las constantes temáticas (básicamente las grandes consignas nacionales: año de la alfabetización, la agricultura, los 100 años de lucha, etc.), a diferencia del cine de carácter oficial en todas partes, no dan lugar a planteamientos abstractos del Estado y la patria, ni al uso de un tono enfático en el discurso, o a la omisión o manipulación del elemento humano, sino que, por el contrario, se presentan bajo la forma de un problema que es necesario resolver colectivamente "y ya". Esto deriva de la forma en que son presentados: dentro de un contexto con antecedentes, objetivos a seguir y un momento contemporáneo donde es necesario actuar. Esta manera de ver la construcción del socialismo, que lo presenta como una evolución y como búsqueda, responde a un concepto moderno de revolución como algo que va más allá de la instauración de nuevas estructuras y superestructuras, para concretarse en una nueva mentalidad.

La técnica, por otra parte, es concebida como solución a problemas comunicativos, como invención. Para Marrosu, estas constantes técnicas, que resultan en una expresión fresca y espontánea, contribuyen a la caracterización estilística del documental cubano. Entre estas constantes encontramos la limitación del comentario a lo mínimo, predominio del sonido directo, incisión de letreros breves, utilización de la cámara en mano, uso de la foto fija y de la animación. Y aquí Marrosu relaciona la técnica con el plano de la expresión cuando afirma que tales técnicas inciden en el montaje rápido y emocionante de las obras, por ejemplo.

Como constantes poéticas señala dos, el uso del testimonio individual visual y sonoro (que aporta autenticidad) y el intento por introducir la fabulación o la crónica contando los hechos como si fueran una historia con personajes, conflictos y desarrollo (a veces, se mezclan realidad y ficción, y confluyen en una visión humanista del mundo, y, al mismo tiempo, emotiva), que para ella convergen hacia una finalidad expresiva común.

Luego de su discurso sobre las constantes, Marrosu pasa a emitir breves juicios sobre las películas, partiendo del concepto de "autor", y ubicando a Santiago Alvarez y Octavio Cortázar como los más importantes. Marrosu intenta, al mismo tiempo, distinguir a un autor del otro, y distinguir las obras de un mismo autor entre sí. A continuación, citamos un fragmento de esta última parte de la nota:

"Podemos agregar la constatación de que **79 primaveras**, que sigue siendo la más hermosa película de Alvarez, marca un desarrollo sensible de su arte y que a partir de allí sus tendencias líricas se acentúan, apareciendo incluso en los contextos aparentemente menos disponibles para ello, como por ejemplo en *De América soy hijo y a ella me debo* o en *Y el cielo fue tomado por asalto (...)*" (No. 20, p. 34)

"Hablar de Octavio Cortázar después de Santiago Alvarez es pasar a un universo casi totalmente opuesto. De todos los documentalistas cubanos, Cortázar es el más íntimo, el menos abstracto, el que parece poder hablar en voz baja del tema más allisonante." (ibid., p. 35)

La misma Marrosu, al parecer la redactora más interesada en este tipo de generalización, nuevamente intenta generalizar a partir de obras individuales en su ensayo sobre *Los días del agua*, de Manuel Octavio Gómez, publicado en "El Tercer Cine" del No. 15. En ese caso se trata de encontrar el paralelismo entre este film y *La primera carga al machete*, y relacionarlo con una tendencia vigente para aquel momento en el cine cubano. A pesar de ciertos elementos que las distinguen a primera vista, para Marrosu ambas películas comparten las mismas líneas de búsqueda, en el contenido y en la forma. Esta búsqueda es, para Marrosu:

"La búsqueda de fondo, el punto de partida alrededor del cual se estructuran estas dos películas de Manuel Octavio Gómez, es la localización del punto esencial dentro de una determinada situación histórica nacional, para de esa manera aproximarse a una definición precisa de los elementos que componen la nacionalidad cubana. Es el problema de todos nuestros pueblos, condenados a aceptar los estereotipos de sí mismos que desde siempre han sido acuñados por intereses serviles o directamente por los voceros de las potencias dominantes. Pero no es solamente luchar contra una mistificación, no es simplemente difundir una verdad para derrotar una mentira: es sobre todo hallar lo oculto, lo insuspechado, lo incomprendido, lo relegado. Y, en tercer lugar, blandirlo como un arma, descubrir los lazos que lo unen al presente, replantearlo para su continuación o para su transformación." (No. 15, p. 6)

Luego de esto, Marrosu afirma que esta orientación también existe en el resto del cine cubano, con vías y soluciones distintas para cada realizador. La de Gómez parece ser plantearse una "objetivación participante inspirada en el periodismo moderno" con la finalidad de establecer un distanciamiento frente a la historia e "instaurar una presencia frontal de ésta para inducir al espectador a tomar una actitud" (p. 6)

La diferencia entre ambos filmes está dada, en primera instancia, porque donde La primera carga... colocaba como mediación invisible entre la acción y el público al propio cineasta, Los días del agua recurre al personaje de un periodista como mediatización dramática, efectuando lo que para Marrosu constituye "un paso atrás".

2. De acuerdo con los principios teóricos que vimos más arriba, la elaboración de los filmes es evaluada siempre tomando en cuenta el plano del contenido y el plano expresivo. El punto de partida para evaluar los aspectos formales es siempre el de las proposiciones temáticas e ideológicas, y el juicio global sobre el film toma en cuenta la relación de adecuación o no de la forma con respecto al contenido. Sin embargo, no podemos pensar que son tratados como elementos separados. Al contrario, en todo momento son tratados como algo unitario e interdependiente. En consecuencia, las búsquedas formales son valoradas positivamente y

consideradas como logros a tomar en cuenta, sí y sólo sí responden a la resolución de los problemas que plantea la existencia de nuevos contenidos.

La nota sobre **Memorias del subdesarrollo**, de Tomás Gutiérrez Alea, firmada por la Redacción como todas las del primer ciclo de cine cubano presentado en Caracas en 1970 (No. 12), ejemplifica perfectamente este punto. Luego de dedicar un amplio espacio al desentrañamiento de la problemática básica que plantea el film (la complejidad de las transformaciones revolucionarias que, lejos de reducirse a nuevas estructuras y superestructuras, implican la transformación del hombre y su mentalidad; la imposibilidad de una clase social, vista desde un individuo, de integrarse al proceso revolucionario), se pasa a examinar la elaboración del film en función de esa problemática.

En primer lugar, se establece el propósito del autor, que para la revista consiste en dar la dimensión real de los cambios operados por la revolución en algunos tipos de mentalidad, no presentando un cuadro general sino a través de un caso bastante particular explorado en profundidad, con un personaje principal, unos pocos secundarios y el contexto global dado por referencias. A continuación se pasa a examinar la construcción del personaje central en el relato autobiográfico, que, en consecuencia, determina una narración en primera persona. Esta narración es tomada en cuenta a partir de sus posibilidades expresivas: el carácter autocrítico del personaje la transforma en un elemento iluminador cuando el personaje se observa a sí mismo, pero cuando el objeto de observación es la realidad objetiva se corre el riesgo de que ésta quede deformada por la visión del personaje.

El uso de insertos documentales es tomado en cuenta por la Redacción a partir de esa dificultad, su función es la de dar cuenta de esa realidad objetiva integrada por la revolución. Sin embargo, la importancia de la visión del personaje central es considerada inmensa, ya que carga de resonancias críticas y antiesquemáticas toda la obra:

"Sergio vierte su mirada escrutadora e irónica hacia tres direcciones diferentes: sí mismo; una Cuba subdesarrollada en la que incluye, sin excepción, a todos los grupos sociales con su conducta antes y después de la revolución; los fenómenos nuevos que se presentan ante su largavista (...). Al mismo tiempo -...- está la labor del director (y del actor) que tiene su vez un papel ironizante y nos permite ver críticamente al personaje: al lado de su inteligencia discursiva, queda al descubierto el carácter onanista de su pseudoactividad, su actitud viciosa y egocéntrica ante todos los aspectos de la vida, la superficialidad y la pretensión de sus observaciones, el lugar común a que queda reducido, a través de él, el término de 'subdesarrollo'. En efecto, al plantearse todo lo perene a Cuba en una comparación continua con un modelo esquemático e idealizado de civilización, drásticamente definida como 'europea', el personaje revela una profunda dependencia, una 'colonización intelectual', que en la obra desplaza el concepto de subdesarrollo de las críticas de Sergio a la crítica a Sergio. Este juego sutil de adentro hacia afuera y a la inversa, obliga al espectador a un ejercicio de interpretación y juicio ante cada situación, ante cada imagen. Lo que se propone es una problemática compleja, sin soluciones preestablecidas, de la cual él mismo tiene que intentar descifrar la dinámica interna y sus propias relaciones con ella." (No. 12, p. 28-29)

Pero la nota también contiene referencias explícitas al aspecto teórico del problema de la relación contenido-forma. Como un rasgo positivo de su elaboración se señala la inexistencia del mero hallazgo formal, del experimento por el experimento y la prioridad que se ha dado al contenido en el proceso de elaboración formal "y el continuo y fluido transformarse de la forma en contenido y del contenido en forma" (p. 28).

La primera carga al machete, presente en la misma reseña, es considerada el intento más agudo del cine cubano por encontrar nuevas formas de expresión para comunicar nuevos contenidos, los que plantea la nación revolucionaria. Aquí se procede un tanto a la inversa de **Memorias del subdesarrollo**. A partir de un examen de la estructura del film se infiere el objetivo de éste:

"Tal estructura logra el intento de sentar en primer lugar el enorme impacto moral y político causado por la primera carga al machete, su función de detonante para iniciar una verdadera confluencia de intereses independentistas, el nacimiento de una nueva confianza en un movimiento

que hasta entonces había aparecido totalmente desarmado a los más frente a la potencia y organización de la fuerza española. Es ya enfocando la carga en este sentido que el espectador es llevado a seguir el exacto desarrollo de los acontecimientos, hasta el momento espectacular de la acción. Se consigue, de este modo, la eliminación de todo suspenso y sorpresa, sustituyéndolos con una plena conciencia de las dimensiones y el significado del suceso histórico." (p. 30)

Este párrafo es un perfecto ejemplo de cómo el análisis de la revista implica constantemente esa relación forma-contenido que hemos definido ya, de manera que el contenido determine la elección de la forma y ésta, al mismo tiempo, no sólo sea vista como un vehículo transmisor de aquel, sino que se convierta también en contenido. En este caso, el experimentalismo es valorado positivamente, ya que se considera que puede incidir de manera favorable en la renovación del lenguaje en relación con un nuevo enfoque de la realidad. Sin embargo, se señala la posibilidad de que el exceso de efectos como los producidos por los constantes barridos de la cámara y el uso de película de alto contraste lleguen a transformarse en elementos de distracción.

Volviendo sobre el pequeño ensayo de Ambretta Marrosu en torno a *Los días del agua*, encontramos un enfoque interesante sobre la relación contenido-forma. Interesante porque rehúye cualquier esquematismo teórico o terminológico y se propone como una exploración en los aspectos expresivos de la película que surge de la lógica misma de esta, con absoluto apego a su dimensión concreta:

"En *Los días del agua*, el desamparo total del campesino, que no encuentra en el mundo otro escollo donde aferrarse que no se la trampa secular de la fe en algo que no es de este mundo, está dado hermosamente en la primera secuencia. La pequeña familia de Antoñica, el bohío como perdido en medio de una naturaleza no dominada, la humildad de derrotado del marido, los baños de la niña al aire libre, allí donde Antoñica concibe la idea de que el agua, lo único de que puede disponer en abundancia, será el instrumento por el cual Dios le permitirá curar a los hombres, son los elementos que sientan de inmediato una realidad que va más allá de la ambientación anecdótica. Todo el proceso a través del cual Antoñica se convierte en el ídolo de unas masas en

creciente exaltación, está dado en grandes movimientos lentos, ricos en contemplaciones y pormenorizaciones, donde las reacciones de las autoridades se introducen en forma eficazmente esquemática y caricaturesca." (No. 15, p. 8)

Marrosu describe la elaboración de una secuencia clave en la proposición ideológica del film, tomando en cuenta el papel del elemento figurativo como transmisor de significados:

"... el impulso espontáneo de las masas, al no hallar una guía racional en la conciencia de clase, se convierte en instrumento de su propia sumisión. Manuel Octvio Gómez nos presenta dos marchas simultáneas: una de los secuaces de Antoñica, la otra de la procesión organizada por el cura. Las dos marchas, una caracterizada por la espontaneidad, la otra por una estructura impuesta, avanzan por dos caminos, paralelos hasta cierto punto, y finalmente convergentes. El cura desbocado excita a los suyos y logra ganar el cruce de primero. En un gran plano general desde arriba, vemos cómo la gente de Antoñica se une a la otra, engrosando la procesión parroquial y prestando su fe pagana al reforzamiento del poder eclesiástico. Imagen e idea, de una claridad meridiana, se hacen una cosa sola." (p. 8)

Un ejemplo negativo lo constituye Lucía, de Humberto Solás. La temática del film, donde constantemente los temas históricos y las historias individuales se penetran y se enriquecen mutuamente, no encuentra una concreción feliz en el plano de la expresión, debido a una total falta de control sobre los medios expresivos y la materia tratada, que desemboca en una manera (No. 12, p. 32)

3. El contenido es valorado en función de su acercamiento a la realidad, vista desde el punto de vista político, sociológico, histórico o, simplemente humano, de acuerdo con su grado de profundización, por una parte, o con el descubrimiento de nuevos problemas y puntos de vista, por otra. Los aspectos formales, además de lo referente a su vinculación con el contenido, son valorados en sus planteamientos estructurales (narración, por ejemplo) y sus planteamientos sensibles (la técnica empleada en un sentido creativo, al servicio de la

expresión y como medio para resolver dificultades comunicativas y expresivas; la sensibilidad del autor, etc.).

Retomando la nota sobre *La primera carga al machete*, precisamente lo que se cuestiona de ésta es el alcance de sus planteamientos. Para la Redacción, el enfoque ideológico del film no pasa de lo genéricamente priótico, donde la unidad nacionalista frente al conflicto dependencia–independencia es el valor fundamental. El film no plantea nada sobre la dinámica de las clases sociales en Cuba ni sobre las razones que llevaron al campesino a integrarse a la guerra de independencia, orquestada por las reivindicaciones de las clases altas criollas. Sin embargo, el planteamiento del film encuentra su mayor mérito en el intento de rescatar la historia de la "momificación de los textos escolares", del culto al héroe y de su separación tajante del presente.

Dentro de la misma reseña, *Manuela*, de Solás, también es cuestionada a partir de su proposición ideológica. La nota define el mensaje del film como la necesidad de que la disciplina revolucionaria predomine sobre sentimientos y problemas personales, exaltando los valores de la gesta revolucionaria. Pero el planteamiento de tales temas es cuestionado en función del contexto: para la Redacción no tiene sentido plantearlos en un momento en que la revolución cubana ha alcanzado una cierta estabilidad y la amenaza de ataques externos ha disminuido. Por el contrario, este mensaje se justificaba en un contexto como el de la crisis de los cohetes, donde la situación de conflicto y amenaza requiere que todos los sectores asuman un actitud combatiente que no admite la reflexión en profundidad. En 1966, pasada la emergencia, el problema de la moral y la disciplina revolucionarias debería ser enfocado de otra forma, con una mayor capacidad de profundización, evitando caer en el sentimentalismo o el moralismo. *Manuela*, entonces, no tiene sentido en 1966

En cuanto a la valoración de la técnica como aporte a la expresión, citemos a continuación un fragmento de la nota sobre los documentales de Santiago Alvarez publicada en el No. 12:

"En efecto Santiago Alvarez trabaja continuamente en base al efecto producido por la asociación de imágenes, música y efectos. No es que cada imagen en sí misma no esté cuidadosamente estudiada, sino que está estudiada además para que al asociarse con la anterior o la siguiente produzca un determinado efecto emocional. Véase por ejemplo la secuencia inicial de **79 primaveras**. El film se abre con unas flores silvestres que en grandes primeros planos se ven primero desenfocadas para entrar luego en foco lentamente. Por lentísimas sobreimpresiones una flor sustituye a otra, la siguiente en cámara muy lenta se va abriendo, de nuevo otras sobreimpresiones de flores, pero de pronto una vista aérea en un grandísimo plano general aparece, también por sobreimpresión, en la pantalla. Un avión suelta dos grandes bombas y la cámara sigue su caída, en un ralenti muy marcado, hasta que llegan a tierra y explotan: dos enormes y monstruosas flores se abren en la pantalla. La fuerza, la intensidad expresiva de estas imágenes son excepcionales." (No. 12, p. 33)

Este efecto se logra en función del perfecto dominio que Alvarez y su equipo tienen de las técnicas de animación:

"El encadenamiento casi mágico de las tomas, la sutileza de los movimientos de cámara, la sugestión de la cámara lenta, la polivalencia de la fragmentación de la imagen, las golpeantes distorsiones ópticas, y cien efectos más son utilizados continuamente para crear unas formas en tensión entre sí, poderosamente estimulantes de los sentimientos que el autor quiere provocar, como comentario participante de cada espectador sobre la información, generalmente muy simple, elemental, que los signos transmiten. El sonido es empleado siempre con el mismo sentido de construcción dramática de la imagen, reforzando, acentuando, en contrapunto, apoyando, añadiendo sensaciones, estimulando emociones." (p. 34)

4. Finalmente, notamos un rechazo de cualquier planteamiento que escamotee la complejidad de lo real, simplificándola, manipulándola o falsificándola. Esto incluye cualquier forma de esquematismo, culto al héroe, manierismo, didactismo reduccionista, formalismo gratuito, etc.

Aquí nos referiremos a un breve ensayo de Ugo Ulive sobre el film de Gerardo Vallejo, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, publicado en "El Tercer Cine" del No. 15. Ulive cuestiona fuertemente la decisión de Vallejo de construir un personaje sobre la base de "lo que hubiera podido ser" con fines didácticos. El film de Vallejo narra varios episodios de la vida de un familia campesina de Tucumán. El padre, que da nombre al film, y los tres hijos: el mayor trabaja como campesino, el segundo es policía y el tercero, el que sufre la modificación por parte del autor, es presentado como sindicalista sin serlo en la vida real.

Para Ulive esta decisión representa el esfuerzo del autor por politizar la historia a un cierto nivel, que seguramente será el que más le convenga a él, sin tomar en cuenta que esa realidad ya está politizada de una manera menos cómoda y conveniente. De acuerdo con Ulive, el segundo hijo, el policía, sí fue sindicalista. Esto constituye una simplificación de la realidad en el sentido en que el autor la manipula para introducir un mensaje más legible o más de acuerdo con lo que quiere transmitir, acercándose a los esquemas del llamado "héroe positivo".

Otro ejemplo lo encontramos en que la revista expresa su alarma ante el hecho de que un film como *Manuela* (No. 12), con una construcción esquemática y una proposición didáctica, moralista y falta de racionalización, así como penetrada por el culto al héroe, pueda convertirse en la línea fundamental del cine cubano. En cambio, filmes como *Los días del agua*, *La primera carga al machete* o *La odisea del General José*, logrados en gran parte pero con fallas que destaca el discurso de la revista, son considerados como válidos precisamente porque rehúyen todo esquematismo y encaran la realidad con un espíritu indagador, dispuesto a dar cuenta del tema que tocan con toda la profundización que sea necesaria.

8.1.3.2. Una estética realista

No podemos efectuar un análisis de las proposiciones de Cine al Día en este campo sin hacer referencia a un aspecto fundamental, tanto para el fenómeno del entonces llamado "nuevo cine latinoamericano" como para los planteamientos de la revista. Se trata de la cuestión del realismo. Si aceptamos que, en muchos aspectos, la reflexión de la revista sobre los aspectos expresivos y de contenido parte de la estética de Lukács, sin ningún tipo de dogmatismo y, por el contrario, enriqueciendo los planteamientos con aportes venidos de otras disciplinas como la semiótica y la teoría de la información, por nombrar apenas una fuente, resulta por lo menos lógico el hecho de que la revista proponga una estética realista para el cine latinoamericano.

Pero este punto de partida de Cine al Día sería una teorización vacía si ese cine al cual se dedica la revista no partiera de un profundo compromiso con la realidad. Oswaldo Capriles da cuenta de ese compromiso en su trabajo "Testimonio de la realidad y compromiso ideológico", a propósito de la Muestra de Mérida (No. 6). Para Capriles el documental latinoamericano (y podemos extender este planteamiento al cine argumental) parte de la necesidad de elaborar una imagen de la realidad del continente en toda su alienación, su subdesarrollo, su condición de región dominada y explotada. Esta imagen se refiere fundamentalmente a los aspectos históricos, políticos y sociales de la realidad del continente.

El discurso sobre el realismo presente en Cine al Día se refiere lógicamente al cine argumental. El documental no se propone como representación o recreación de una determinada realidad sino como testimonio o denuncia de alguno de sus aspectos, en la mayoría de los casos. Por esta razón es juzgado de acuerdo con la verdad o no de los acontecimientos y la visión que presenta. En cambio, el cine argumental, que no puede ser juzgado de manera absoluta sobre esta base, necesita de un categoría que permita evaluar y dar cuenta de su visión de la realidad. Un cine de preocupación eminentemente histórica,

social y política, compenetrado con la realidad continental, y que manifiestamente se propone como "realista, nacional y popular" es lógico que se valore sobre la base del realismo que alcanza en su representación. Además, no olvidemos que la teoría del realismo fue formulada precisamente a partir de una forma narrativa y argumental: la novela.

En todo momento, el discurso de la revista valora de manera positiva la presencia de planteamientos realistas en las obras concretas. De entre los muchos ejemplos presentes. Por ejemplo, Ambretta Mrrosu en su nota de Ukamau (No. 3), afirma que el film posee un alto grado de realismo, dado por la ausencia de retórica y simbolismos, así como por su rechazo del esquematismo ideológico que pudiera aportar soluciones falsas a los problemas planteados en el film. La complejidad con que **Memorias del subdesarrollo** plantea un problema vital para la sociedad revolucionaria, con amplísimas resonancias y, de nuevo, lejos de todo esquematismo, le vale ser considerada como una extraordinaria expresión del realismo crítico (No. 12).

Pero ¿qué engloba este concepto dentro del discurso de Cine al Día, además de su significado teórico? Los términos en que la revista utiliza ese sentido teórico del concepto los hemos definido en la Parte II durante el análisis de los principios expresados en el que hemos llamado "manifiesto", y por este motivo no volveremos sobre ellos, ya que ciertamente no es este el espacio para profundizar sobre el tema. En cambio, nos ocuparemos de encontrar las resonancias del mismo dentro del contexto específico del cine latinoamericano. En este sentido hemos encontrado una serie de pistas que enumeramos y desarrollamos a continuación:

1. El Tercer Cine opone sus planteamientos realistas a los del cine industrial latinoamericano antes de 1960. El cine mexicano, el argentino y el brasileño, las principales industrias

existentes en la región, producían obras que podemos ubicar en las antípodas del realismo. Este planteamiento lo encontramos en la revista, pero también en los mismos cineastas.

En este sentido uno de los mejores ejemplos lo constituye el trabajo de Oswaldo Capriles "Cinema Novo: realidad y alternativa", que inaugura la sección "El Tercer Cine" en el No. 3. Allí, Capriles establece los objetivos, la estética y los logros del Cinema Novo brasileño a partir de su oposición al cine dominante en Brasil para el momento en que comienza a surgir como movimiento. Capriles atribuye una importancia fundamental a este rechazo:

"... la baja calidad en contenido y forma de las producciones brasileñas de esa década, causada por la conformación a ciertos esquemas de producción de los films comerciales (comedias musicales y dramas, en su mayoría de pésimo gusto), incitó a un grupo de intelectuales a constituirse en un grupo de producción y realización cinematográfica con objetivos *nuevos*. La inexistencia de la verdadera realidad brasileña en la representación cinematográfica era su preocupación fundamental. Por ello su reacción contra el cine tradicional, incluyendo ese cine brasileño folklórico 'de arte', como fueron muchas de las producciones de la Compañía 'Vera-Cruz' (...)" (p. 5)

Por este motivo, los cineastas del naciente Cinema Novo se propusieron la tarea de representar en sus películas la realidad brasileña en todos sus aspectos la ignorancia y la explotación del hombre, la problemática del nordeste, la superstición y la magia, etc.

En el caso de México, país con la industria cinematográfica más poderosa de la región, también se nos muestra un rechazo hacia los productos de esa industria debido a su incapacidad de reflejar la realidad nacional. La férrea estructura sindical de la industria mexicana, que impidió el florecimiento de un verdadero movimiento renovador, no pudo evitar, sin embargo, que se la cuestionara desde este punto de vista. Cine al Día recoge el discurso de algunos cineastas y críticos mexicanos al respecto. Un buen ejemplo lo encontramos en el No. 16, donde la sección "El Tercer Cine" agrupa una serie de trabajos de

algunos críticos mexicanos sobre la situación del cine en ese país, incluyendo una polémica sobre las posibilidades del llamado "nuevo cine industrial", bajo el nombre de "México (I): situación, polémicas y caminos". Uno de los trabajos reproducidos, del crítico David Ramón, centra su argumentación precisamente en el rechazo hacia los productos de la industria mexicana por considerarlos falsos y totalmente ajenos a las condiciones sociales reales del país, las cuales falsea y mistifica descaradamente a través del uso de esquemas como el melodrama. Pero además, Ramón afirma que el "nuevo cine industrial" es la continuación del "viejo cine" disfrazado con la trampa del cine para jóvenes, donde la vestimenta y la música psicodélicas sustituyen al melodrama pero continúan de espaldas a la realidad.

2. El papel de la visión realista presente en el Tercer Cine es doble: por un parte consiste en elaborar un imagen de las distintas realidades nacionales que integre sus aspectos históricos, políticos y sociales y por otra, en que tal imagen, al mostrar la esencia dominada y dependiente de nuestra realidad en esos aspectos, sea el punto de partida para una toma de conciencia.

Nuevamente nos apoyamos en el trabajo de Capriles sobre el Cinema Novo, donde afirma que los brasileños:

"... han logrado realizar una verdadera hazaña cultural: la elaboración, dentro de la mayor penuria, de films en los cuales la poesía visual resulta de un acendrado amor por la tierra y sus gentes, de una preocupación inteligente y colérica sobre los problemas del Brasil, de un análisis discontinuo pero seguro sobre los fundamentos sociales e históricos de la vida brasileña, utilizando con mano intuitiva los elementos que proporciona esa misma realidad..." (No. 3, p. 5)

Nuevamente sobre el cine brasileño encontramos que la revista valora especialmente la búsqueda de León Hirszman en San Bernardo, por considerarla una visión muy lúcida de la realidad social de Brasil, donde se toman en cuenta sus aspectos políticos, económicos e ideológicos y se los vincula con el presente para encontrar en ellos una gran actualidad. Lo

que Hirszman dice a la Redacción en el transcurso de la entrevista, publicada en el No. 19 como parte de la sección "El Tercer Cine", confirma la percepción de la revista sobre la poética realista puesta en práctica en el film. Así, Hirszman afirma que el film es un homenaje a *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (considerado importantísimo por la revista precisamente debido a sus planteamientos realistas). Hablando sobre la base literaria del film, la novela homónima de Graciliano Ramos, dice que en ella no hay descriptivismo ni naturalismo:

"Pero lo que me interesaba especialmente de la novela es que lejos de agotarse en el sicologismo reproducía las condiciones económicas y sociales del nordeste brasileño de los años veinte, que siguen por lo demás vigentes en la actualidad en sus rasgos esenciales, sin caer en el sociologismo, el economicismo, el mecanicismo, el didactismo. Esas notas abstractas se concretizan en una riquísima red de relaciones interhumanas, en una apasionada captación de matices psicológicos y existenciales." (No. 19, p. 9)

Ambretta Marrosu, en su nota crítica sobre *Ukamau* (No. 3), completa su argumentación sobre el realismo del film haciendo referencia a cómo la línea argumental está construida, además de su evidente función narrativa, para captar el contexto social y el mecanismo de relaciones económicas en que se insertan los personajes, conectando este plano con el desarrollo psicológico de los dos protagonistas:

"... en el 'cholo' el paso del miedo a un cínico sentimiento de seguridad que llega a una especie de jactancia con la sensación de dominio que le proviene de su relación económica con los indios, siendo el único comprador de los productos agrícolas; en el indio el lento e ininterrumpido proceso de la racionalización del dolor y de la consolidación de la idea de la venganza." (p. 40)

El papel de los planteamientos realistas, dentro de la intención del Tercer Cine de motivar una toma de conciencia de su público en torno a su verdadera situación de dominación, dependencia y explotación, tiene una base bastante clara: la toma de conciencia tiene que estar precedida por el conocimiento de la verdadera posición en el mundo. La imagen que el

pueblo de cualquier país latinoamericano podía tener de sí mismo para el momento en que comienza a surgir el Tercer Cine era una imagen falsa, mistificada, impuesta por los sectores dominantes de la sociedad a través de mecanismos como los medios de comunicación en el caso de la cultura masiva o una cierta tradición en el ámbito de las culturas populares. De manera que el cine latinoamericano se propone como tarea fundamental elaborar una imagen realista de esas distintas realidades nacionales para superar el primer escollo hacia la toma de conciencia: la ignorancia de la propia situación, la existencia de una imagen falsa de nosotros mismos.

Capriles en su trabajo sobre el Cinema Novo, cita a Glauber Rocha sobre la necesidad de combatir una "falsa interpretación de la realidad" que se manifiesta en todos los campos, desde el artístico hasta el político, y que Capriles interpreta como una visión de nosotros mismos y de lo nacional con ojos de extranjero, "con la mirada de un europeo maravillado por lo primitivo, por lo exótico, por lo accidental, y no por lo esencial" (No. 3, p. 5). De acuerdo con Capriles, el Cinema Novo se lanzó a combatir esta mirada a través de la denuncia activa y creativa, o de la realización de obras que profundizan en las estructuras sociales. Luego de examinar algunas declaraciones de cineastas brasileños en este sentido, Capriles extrae la conclusión de que su principal intención consiste en inducir una toma de conciencia en el pueblo a través del conocimiento de la realidad nacional:

"De la imperiosa necesidad de educar al público surge la imperiosa fuerza de un realismo sin folklore, pero también sin demagogia, porque no se busca el éxito fácil de las 'chanchadas' sino devolver a las gentes una realidad que ha sido absorbida, machacada, digerida con una total devoción." (No. 3, p. 10)

3. Dentro de las proposiciones del Tercer Cine se contraponen las búsquedas realistas a aquellas que pueden ser consideradas de aliento poético o de carácter abstracto. De una u otra manera, se considera que las búsquedas realistas tienen mayor importancia.

Aquí nos encontramos con una faceta sumamente interesante de los planteamientos de la revista. Tenemos por una parte cómo una cierta tendencia dentro de la Redacción, representada principalmente por Oswaldo Capriles, rechaza la propuesta estética de Glauber Rocha y la opone a la de Nelson Pereira dos Santos por considerarla más "realista". Por otra, una tendencia que parece haberse concretado mucho menos que la anterior en trabajos publicados, representada por Ambretta Marrosu y Alfredo Roffé, este último tal vez en menor grado, donde se valora positivamente la búsqueda de Rocha, sobre todo en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, considerando que su búsqueda poética no lo aleja del realismo sino que, por el contrario, actúa positivamente en la captación y elaboración de la realidad sobre la cual trabaja el autor. De la primera tendencia tenemos abundantes ejemplos dentro de la revista y, lamentablemente, de la segunda apenas tenemos el testimonio de Roffé y Marrosu recogido en conversación con la autora de esta tesis. Comencemos por establecer los planteamientos de la primera tendencia.

Para Capriles la poética de Rocha manifiesta un "lirismo ampuloso y barroco" acompañado de una intención "poético-plástica" que oscurece la comprensión de sus planteamientos. El planteamiento de Capriles queda ilustrado con su juicio sobre el papel del personaje de Antonio Das Mortes en *Dios y el diablo en la tierra del sol*:

"La interesante contradicción que presenta el film (el sicario de los terratenientes, al destruir las fuentes de una rebelión alienada, libera al vaquero y lo coloca frente a la necesidad de hacer la guerra, y además está consciente de sacrificarse en el mal para que haya la guerra), resulta un poco demasiado intelectual; Glauber Rocha simplifica ideológicamente una barroca historia en la que el personaje marginal -esta vez por excelencia- interviene providencialmente para 'dar' la liberación al pueblo. El engendro de los hombres en el poder, un asesino a sueldo, romperá el ciclo de Manuel el vaquero. *Dios y el diablo...* resulta un film difícil por esa contradicción, para muchos inaceptable, para otros genial." (p. 12)

Pero su posición se hace mucho más clara a la hora de hablar de *Vidas secas*, y comparar los planteamientos de Pereira con los de Rocha. Así, en primer lugar, Capriles define el film de Pereira como un importante logro del cine brasileño en la representación de la realidad nacional:

"El film en ningún momento dramatiza, al contrario, evita explotar las situaciones fuertes más allá de su trágica realidad (...). El grado de abstracción hace de los integrantes de la familia verdaderos prototipos humanos de la sociedad brasileña. *Vidas secas*, por ese contenido depurado, preciso, desprovisto de ampulósidades, ceñido a una realidad en que la revuelta, la acción, parecen estar excluidas, fue calificado por un sector de la crítica en Brasil, de 'film naturalista'." (p. 12)

Para Capriles el mensaje de *Vidas secas*, es más efectivo que el de *Dios y el diablo*... porque no se pierde en las "ampulósidades barrocas" de las que acusa a Rocha. La representación de la realidad en el film de Pereira, lejos de reforzar el conformismo por la ausencia de una rebelión en los hechos narrados, contribuye a esa toma de conciencia de la que ya hablamos y al rechazo de esa realidad insostenible, la realidad del campesino del sertón.

Mucho después, en la entrevista realizada a León Hirszman por el mismo Capriles, Fernando Rodríguez y Perán Ermíny, y que fue publicada en el No. 19, encontramos un planteamiento similar. Una de las preguntas de los entrevistadores define explícitamente la oposición Rocha-Pereira dos Santos al valorar *Vidas secas* y *San Bernardo* como la "mejor expresión de una cierta línea del cine brasileño". Esta línea, a grandes rasgos, consiste en la de un cine realista, directo, con un fundamento social y político, y se opone a la representada por Rocha, que el entrevistador define como "formalista, barroca, simbólica, hermética". Esta oposición es rápidamente descartada por Hirszman quien, con gran lucidez, responde:

"Yo no hablaría de oposición. Es cierto que el cine que yo hago o que hace Nelson Pereira es diferente al de Glauber. Pero creo que sería un error condenar su obra en nombre de la nuestra. Glauber es un gran creador y su aporte al cine y a la cultura brasileña contemporánea es

invalorable. Fijate que *Tierra en trance* es una crítica del populismo que se adelanta un largo trecho al trabajo de los investigadores sociales brasileños; es producida casi inmediatamente después del golpe de estado del 64, que puso fin a la experiencia populista anterior. Es cierto que su obra es compleja, que sus niveles de lectura son muchos, que se permite una enorme libertad formal. Es evidente que no es un cine fácil y su acceso al público es problemático. Pero aquí hay algo importante: un cine popular no sólo se define (aunque esto para mí es básico) por el grado de comunicación con el público popular; un cine es popular porque se pone del lado de los intereses populares, y este es el caso de Glauber Rocha. Yo creo que el cine de Glauber ayuda a conocer la realidad brasileña y que todo ese aparataje simbólico, metafórico, hiperbólico, mítico, que utiliza, tiene hondas raíces en la vida del pueblo brasileño. Y esto puede verse en la fantasía de las formas más auténticas de nuestra literatura popular. Si el eclecticismo y el liberalismo son posiciones incorrectas para quienes estamos empeñados en la búsqueda de expresiones artísticas auténticamente revolucionarias, también lo es el dogmatismo." (No. 19, p. 10)

De aquí pasamos a la otra posición en juego, plenamente identificada con el discurso de Hirszman, quien, con su caracterización del cine de Rocha lo define como realista en un sentido bastante amplio, es decir, como un cine que se propone elaborar una problemática y una realidad nacionales de manera profunda y recurriendo a elementos presentes en dicha realidad, tales como las formas metafóricas y míticas de la cultura popular, en este caso brasileña. Es esto precisamente lo que hace Marrosu en su nota crítica sobre el ciclo de cine brasileño presentado por la Cinemateca Nacional en 1969. Aclarando que Rocha se sirve de una gran libertad expresiva, define la problemática del film como el intento por lograr una síntesis de la única disyuntiva ante la cual se pudo ver el pueblo brasileño en su pasado reciente, que no es otra que optar por la violencia irracional del 'cangazo' o por la violencia del fanatismo religioso y místico. Un punto clave para Marrosu es que Rocha ubica en la base de estas alternativas a la explotación del hombre, algo, ciertamente, de importancia. La conclusión de Marrosu es que, si bien *Dios y el diablo...* es una obra de carácter personalísimo y expresión audaz, su vinculación a la realidad nacional es más que clara, ya que su simbolismo está orientado precisamente a la búsqueda de lo nacional popular

Finalmente, citamos a continuación un fragmento de la conversación arriba mencionada, donde Marrosu recuerda su posición frente al cine de Rocha para aquel momento:

"Yo creo que Alfredo, como yo, también es un gran admirador de Rocha y específicamente de Dios y el diablo... Ambos quedamos deslumbrados con esa película. Pero lo que predominó fue un discurso más marxista tradicional en la revista. Es posible que Alfredo también tenga algo que ver con esto. A mí, *Vidas Secas* no me dijo una palabra propiamente nueva en el lenguaje del cine, ni en el planteamiento del Tercer Mundo o de una realidad brasileña en particular. Yo la disfruté muchísimo pero era como el gran cine europeo. No reconocí en la película esa grandeza del descubrimiento del cambio, de un camino nuevo. Nunca discutimos por qué eso fue así. Con esas cosas siempre fuimos muy poco audaces entre nosotros mismos y no discutimos lo suficiente. (...) Ahí pasó esa cosa de dejarle cancha a otros que, a lo mejor, saben más que uno y por eso uno se queda callado. Así lo siento yo, porque para mí *Vidas secas* no era un cuento nuevo, ni una realidad nueva, ni una revelación de nada. Dios y el diablo... si lo era. (...) El entusiasmo que me provocó Hirszman es el único parecido al que me provocó Rocha, y quizás después hasta lo sobrepasó, porque él reúne distintas condiciones. Claro, hay un problema, hay muchas cosas de Pereira dos Santos que nosotros no hemos visto. No se trata de un juicio, hablamos de las cosas que pudimos ver. Y Hirszman tenía unos vislumbres increíbles, en un registro completamente diferente al de Glauber Rocha, pero eran cosas verdaderamente nuevas. Yo no sentí eso con *Vidas Secas*."

En el discurso de Marrosu hay varios puntos interesantes, además de su posición frente a Rocha, Pereira y Hirszman. Uno de ellos contribuye a explicar el hecho de que en lo publicado por la revista haya tenido siempre más peso el planteamiento ortodoxo de Capriles, y que incluso Roffé, a pesar de considerarse admirador de Rocha (tal como afirma en la misma conversación), sostuvo en muchas oportunidades. Con su acostumbrada sinceridad, demostrada a lo largo del testimonio, Marrosu habla de insuficiente discusión de temas como éste, debida en parte a su propia actitud de dejar pasar estas cuestiones a manos de otros miembros del equipo con una mayor formación en el terreno teórico.

Pero el realismo también es definido por oposición a las tendencias esquemáticas y abstractas. Un ejemplo de esto lo encontramos en la nota de Alfredo Roffé sobre *El enemigo principal* de Jorge Sanjinés, donde, a pesar de tener una posición desfavorable ante el esquematismo en la visión de la realidad, con toda la amplitud del caso valora positivamente los logros de Sanjinés en el film. Para diferenciar los planteamientos realistas del esquematismo presente en el film, Roffé recurre a una tipología de Bianchi Bandinelli, luego de aludir a una posible comparación con el cine chino:

"... se puede inventar que existe una extraña recurrencia de modos en el film de Sanjinés que lo emparentan directamente no sólo con el cine chino actual sino con toda tendencia histórica que Bianchi Bandinelli ha llamado abstracta como par antagónico de la orgánica. Los chinos optan directamente por eliminar, por contrarrevolucionaria, a la representación de la realidad, al realismo y sustituirlo por la representación de las ideas o de las esencias, por los símbolos - semioticii excusate. (...) En todos los casos, más o menos, se trata de sustituir las complejas y sutiles operaciones que en el arte realista intentan apresar las concepciones en formas concretas particulares, por su directa transmisión mediante el empleo de precisos símbolos y alegorías." (No. 19, p. 29)

¿Por qué Roffé ubica el film de Sanjinés en esta tendencia abstracta y alegórica? A continuación, describe en líneas generales la construcción del film, donde, a su juicio, la narración es simplificada al máximo eliminando todo lo que pueda significar una mediación con respecto al mensaje político, y polarizando absolutamente conflictos y situaciones, justo lo contrario de lo que busca el realismo, preocupado por presentar todos los matices y las posibles ambigüedades que presenta la complejidad de lo real. En consecuencia, desde una perspectiva realista el procedimiento empleado por Sanjinés desemboca en el esquematismo. Sin embargo, demostrando por qué entre los principios formulados al inicio de la revista se encontraba el de la amplitud frente a los aspectos temáticos y de la elaboración, reconoce el

valor de la película como mensaje político de inteligibilidad total, para él lograda en este caso.

Pero, confirmando su posición en favor del realismo, aclara:

"Para el defensor del realismo la naturaleza humana no es tan simplificable, con todas sus 'capas superpuestas y simultáneas de la conciencia y el conflicto entre ellas', ni lo es la historia, rara vez matemática, con su devenir dificultoso, hecho de tambaleos y empujones. El realismo correspondería a una concepción que parte de la fundamental desigualdad biológica y psicológica de los hombres como motor de revolución permanente a través del proceso de diversificación y especialización, en continua y obligada interacción entre individuo y sociedad, entre mundo objetivo y mundo subjetivo, sin que la atención a la vocación individual tenga por qué significar alienación y explotación." (No. 19, p. 30)

8.1.3.3. Ficción y documental

La Muestra de Mérida fue determinante para que el primer contacto a gran escala de la revista con el cine latinoamericano fuera principalmente a través del documental. A pesar de que antes de la muestra ya se habían visto los trabajos de Sanjinés (*Revolución*, *Aysa* y *Ukamau*) y algo del cinema novo, no cabe duda que el contacto determinante fue el dado por la Muestra. Por este motivo, en las reflexiones iniciales de la revista sobre el fenómeno del Tercer Cine, el documental ocupa un inmenso espacio. Luego, cuando comienza a llegar el cine argumental a Venezuela, de manera esporádica, es verdad, el interés va equilibrándose.

Pero hay otro factor que es necesario tomar en cuenta. No cabe duda de que los aportes del cine latinoamericano a la evolución del documental son enormes, como tampoco hay dudas de que luego de la decadencia del cine latinoamericano a partir de los 70, difícilmente podríamos encontrar aportes significativos a esta evolución. En estrecha conexión con estos hechos, tanto la revista como los mismos cineastas involucrados en la producción latinoamericana de los 60 coinciden en atribuir al documental un papel preponderante dentro

de las búsquedas cinematográficas de la región, así como una profunda influencia sobre el mismo cine de ficción. La reseña del Segundo Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, publicada en el No. 9, confirma nuestra percepción:

"¿Qué fue lo nuevo de Viña del Mar en 1969? Los largometrajes, en su mayoría de ficción. (...) El documental, más o menos elaborado creativamente, sigue siendo la base de las búsquedas de nuestro cine, su elemento fundamental e insoslayable, y un instrumento de conocimiento y un despertador de conciencias que, también en virtud del formato reducido y de la desvinculación del mecanismo comercial, se presta particularmente para una difusión capilar 'fuera del sistema'. Viña 1969 ha confirmado su validez y su desarrollo." (p. 20)

En vista del alcance de las reflexiones teóricas sobre el documental, publicadas en el No. 6 con motivo de la Muestra de Mérida, las tomaremos como punto de partida para luego ilustrar si es necesario, con el discurso sobre filmes individuales.

La contribución de Oswaldo Capriles a este número, por sí sola, ya constituye una reflexión en profundidad sobre el tema del documental. Antes que nada, Capriles intenta definir el concepto de cine documental a partir de lo que es y lo que se propone lograr el "documento", dentro del contexto particular latinoamericano, partiendo de la apreciación de que no es casualidad que el cine latinoamericano para aquel momento partiera de una base eminentemente documental.

"Documento es un objeto material que testimonia de una cierta realidad. Documento es concepto que conduce inmediatamente al futuro, mediato o inmediato. El documento pretende mostrar una realidad aunque ella desaparezca, es decir, mostrarla aunque sea después de desaparecida, en su momento más vivido y significativo. Pero no es sólo eso: Se guarda un documento, se coleccionan documentos *para probar algo, para dar fe* de una situación o de un hecho. Precisamente porque esos hechos o situaciones están *vigentes* y se les quiere denunciar, se les quiere hacer verdaderamente visibles, exponer a la luz pública. Y aún se puede ir más allá: Cuando se quiere caracterizar una realidad que ya se ha analizado, que se juzga, entonces el documento se hace recopilación de hechos realmente indiscutibles, hechos que *prueban la teoría* y entonces se acude

a la selección basada en criterios predeterminados y que se pretende patentizar; con ellos se pretende convencer. Y del convencimiento a la acción. Puede asumirse un análisis comprometido de la realidad, un señalamiento claro y evidente de los males y sus causas, y quedarse allí o se puede señalar un camino, indicar la salida, azuzar la razón o la pasión, según el caso, para obtener un resultado. Como también es posible acudir sólo a la acción directa y violenta del sentimiento, a la puesta en marcha de la agitación, apoyándose en la emulación, la imitación, el entusiasmo colectivo, el ejemplo." (p. 5)

Al establecer los distintos objetivos que puede proponerse un documento, y sus distintas funciones, Capriles está apuntando hacia una tipología, hacia una clasificación de las distintas formas que puede asumir el documental, ya que es la intención y los objetivos que el realizador intenta alcanzar lo que determina, no sólo el método de acercamiento a la realidad sino la forma que asumirá el resultado final. Capriles atribuye al documental una función primordial: el convencimiento, la demostración. De aquí que lo equipare al ensayo literario.

Volviendo al contexto particular del cine y la realidad latinoamericanos, Capriles afirma que el documental en nuestra región, por su situación de dependencia, explotación y subdesarrollo, está necesariamente obligado a trabajar sobre esta materia y en ella encontrará su camino más fructífero. De esta necesidad se desprende su relación con el público al cual va dirigido:

"El tiempo transcurrido hace olvidadiza y difícil una cierta realidad; la ignorancia o las fronteras geográficas, los obstáculos naturales, hacen difícil el acceso a un acontecimiento; y a ello pretende remediar desde el comienzo el trabajo documental, sea histórico, sociológico o informativo. Pero la principal dificultad para el conocimiento, para la toma de conciencia es la ignorancia. Y por ello el documental, dentro del nuevo cine latinoamericano adquiere relieves de ineludible labor. Se convierte en la *superación de un obstáculo (o de muchos) que impide la aprehensión de la realidad por parte de un público determinada*" (p. 6-7)

Esa función de conocimiento no consiste solamente en informar. Tomando en cuenta la situación de dependencia y alienación de América Latina, agravada con la acción de los medios masivos como instrumentos de dominación cultural, el documental se convierte en una posible vía para desmistificar y desenmascarar esta situación y sus fuentes. Es por esto que el documental no puede ser concebido como un discurso imparcial, limitado a la mera observación. Por el contrario, el documental debe evidenciar, no solamente una toma de posición de parte del autor, sino la intención de actuar en esa misma realidad que muestra, motivando una toma de conciencia que, a su vez, puede llevar al espectador a la acción.

Por último, tomando en cuenta algunas de las declaraciones emitidas por los documentalistas que asistieron a la muestra, Capriles llega a la conclusión de que estos comparten el compromiso con la realidad, aunque lo lleven a cabo por vías distintas.

El trabajo de Roffé, dentro del No. 6, comienza en el punto donde termina Capriles, ya que, al tratar la cuestión de la elaboración, debe ocuparse de esa tipología prefigurada en el discurso de Capriles. Para Roffé la intención esencial del documental no es otra que la de dar una representación de la realidad objetiva que puede ser verificada a nivel de particularidad e incluso de singularidad concreta. Ante esta realidad el cineasta adopta un método que le permitirá acercarse a ella de acuerdo con los objetivos y las intenciones que se proponga y que, al mismo tiempo, será definitivo en la forma del film.

Así, Roffé define un tipo de documental donde el cineasta limita al máximo su intervención y respeta la realidad al máximo, intentando que la representación corresponda lo más estrictamente a la realidad representada. Menciona como ejemplo *Chircales 1968*, de Marta Rodríguez y Jorge Silva. En otro tipo de documental la posición ideológica del autor resulta determinante, ya que la realidad es abordada en función de ésta. Roffé describe el

procedimiento seguido en este caso, y ubica dentro de esta categoría a la primera parte de **La hora de los hornos**:

"Se escoge entonces un argumento de realidad con suficiente autonomía como para poder dar una imagen coherente, se le analiza en su contextura y devenir, en sus causas y efectos, acompañando a las imágenes y sonidos tomados de la realidad, con comentarios, música, canciones, utilizando los medios del montaje y de la cámara, para complementar el estudio del hecho y hasta para enjuiciarlo." (p. 10)

Una variedad de este tipo es la constituida por los films polémicos, de choque, que buscan provocar una reacción violenta y generalmente emotiva en el espectador para motivarlo a la acción o a la reflexión, como **Ollas populares**, de Gerardo Vallejo, o **Me gustan los estudiantes**, de Mario Handler.

No encontramos en la revista una teorización tan minuciosa sobre el cine argumental, pero por esto no podemos inferir que se lo haya considerado de menor importancia. Las razones de esto podríamos encontrarlas en el hecho de que en el cine de ficción la creación es el elemento preponderante y este hecho impide una teorización en el sentido de la que la revista plantea en torno al documental: se hace muy difícil establecer una tipología o prever la manera como el método de aproximación a la realidad incidirá sobre el plano expresivo; por otra parte, los hechos que muestra la ficción no son verificables a un nivel de singularidad y en muchos casos ni siquiera de particularidad, no pertenecen a la realidad aunque se refieran a ella e intenten darnos una imagen de ella. El documental, en cambio y de acuerdo con Roffé en sus "Notas para Mérida", se propone una finalidad precisa (convencer, incitar, agitar, informar); su elaboración obedece a principios racionales, lógicos.

En ciertos momentos se llega a atribuir al documental una mayor capacidad de convencimiento. Este es el caso de la entrevista al grupo Cine de la Base publicada en la sección "El Tercer Cine" del No. 19. Se trata de una breve referencia al tema pero la hemos

tomado en cuenta por el tipo de planteamiento. En primer lugar, se acota que **Los traidores** es un film político que, contrariamente a lo que se había venido haciendo en ese campo, es ficción y no documental. En segundo lugar, se afirma que el uso de la ficción hace que se pierda "la presunta carga de verdad que trae el material documental" (p. 12), partiendo del supuesto de que el documental aporta una autenticidad a lo representado, mientras que en la ficción "siempre queda un margen mayor de duda" sobre este particular. Este planteamiento se relaciona con la posibilidad de verificar los hechos presentados en el documental a nivel de particularidad e incluso de singularidad concreta, lo cual incide notablemente en la capacidad de convencimiento (si algo es auténtico, es irrefutable). En tercer lugar, esta posible pérdida de autenticidad es planteada en relación con la posible desconfianza que se deriva de que en la ficción interviene en alto grado la imaginación del autor. Y, finalmente, se plantea el peligro de que la situación representada sea entendida como un caso pero no como expresión de un fenómeno general.

Ante estos planteamientos, la gente de Cine de la Base da la siguiente argumentación, luego de explicar las dificultades que planteaba la vía del documental en el caso del tema del film (les interesaba no el aspecto público, que es el que se puede trabajar documentalmente, sino que querían profundizar en una serie de situaciones al margen de esa actuación pública, imposibles de documentar):

"Nos interesaba más bien el punto de vista narrativo del cine de ficción, donde pudiéramos desarrollar más en profundidad otros aspectos del problema, con la posibilidad de desarrollar también una estructura dramática que le planteara al espectador una relación más atractiva, con otro nivel de participación. Creo que establecer importancias o categorías en cuanto al documental y al cine de ficción es relativo, depende del tema, de la oportunidad y hasta del tiempo disponible para trabajar en cada caso. Nosotros consideramos que no había ninguna dificultad aparente para que esto pudiera hacerse en términos de ficción y es más, nos podrá abrir una posibilidad de profundización que con el material documental solamente no existía. Sobre todo porque había un interés de lograr síntesis, y esto generalmente con el documental es bastante difícil de conseguir

"(...) Nosotros no nos vimos (...) demasiado obligados a buscar esa carga de verdad que es el documental, porque la expresión exterior de la burocracia sindical en su funcionamiento es algo reconocible. Lo importante era conseguir expresar dramáticamente esa cotidianeidad de su visión, de lo que era el burócrata, y cargarlo de un contenido político." (p. 11-12)

Pasando a la valoración de las obras individuales, los mayores logros en el documental son asignados, por una parte, a *La hora de los hornos*, por la amplitud de sus propósitos en el campo del cine-ensayo de agitación y concientización, y, por otra, al documental cubano. Tanto el film de Solanas y Getino, como el documental cubano merecieron varios trabajos y fueron tratados con bastante profundidad.

Por ejemplo, la entrevista que hizo Alfredo Roffé a Fernando Solanas durante la Muestra de Mérida, publicada en el No. 7, va precedida por un recuadro donde se afirma:

"... estamos frente a la experiencia más atrevida, bajo distintos ángulos, realizada por el cine latinoamericano. *La hora de los hornos*, en particular, es un paso dado al frente, válido para todos, que a todos plantea un nuevo punto de partida y un nuevo compromiso..." (p. 13)

Más adelante, encontramos una nueva constatación de la importancia del film:

"El cine como ensayo no es un género nuevo. Prácticamente toda la escuela documental que cumple con la definición ya clásica de Grierson, 'el tratamiento creativo de la realidad', pertenece en términos amplios al cine de ensayo. Pero el film de Solanas tiene muy escasos precedentes en cuanto a la amplitud del tema tratado, la virulencia del planteamiento, la aguda actualidad de las cuestiones enfrentadas, y sobre todo en relación al hecho de que es el primer gran film de ensayo de manifiesta y evidente oposición al sistema imperante dentro del cual fue creado. Se podrían recordar los nombres de Joris Ivens, Pare Lorentz, Humphrey Jennings, Paul Strand, Leo Hurwitz, Paul Rotha y sobre todo de Chris Marker como realizadores que han trajinado la misma vía que hoy Solanas supera con *La hora de los hornos*. Pero en ninguno de ellos puede encontrarse en una misma obra la capacidad de sugerencia lírica, en el plano de la sensibilidad, y de violencia racional, en el plano intelectual, que existen en *La hora de los hornos*." (p. 14)

El documental cubano es objeto de un pequeño ensayo crítico con motivo de una retrospectiva presentada en Caracas. Ya hicimos referencia al contenido de esta nota en 8.1.3.1, por lo cual sólo mencionaremos brevemente que Ambretta Marrosu, quien firma la nota, ubica los logros del documental cubano desde el campo de la producción, con la progresiva colectivización de la realización cinematográfica, hasta su capacidad para plantear los problemas fundamentales de la sociedad revolucionaria desde una perspectiva humana y en constante evolución, y enfrentando el aspecto expresivo como la solución de los problemas que plantea la comunicación de lo que se quiere decir.

La importancia de Santiago Alvarez para la revista queda demostrada por el hecho de que, dentro de la primera muestra de cine cubano presentada en Caracas, y reseñada en el No. 9, su obra es reseñada aparte, considerada como la obra de un autor. Luego de efectuar un detenido examen de las películas principalmente sobre la base de sus logros en el uso de la técnica al servicio de un planteamiento poético sobre una temática estrictamente política, y tomando en cuenta su papel de director de los noticieros del ICAIC, la conclusión general sobre su trabajo es la siguiente:

"Con una decidida vocación por la agitación política, por la lucha de masas, convencido de la necesidad de mover, de empujar, con una pasmosa capacidad para la creación poética y un completo dominio del oficio, Santiago Alvarez ha creado un conjunto de obras que lo colocan en primera línea de la cinematografía mundial y en un lugar único en el difícil campo de la poesía política." (p. 34)

8.1.4. El público del Tercer Cine. Canales de difusión.

El Tercer Cine persigue un objetivo muy específico, con sus matices de un país a otro o de un cineasta a otro. Este objetivo no es otro que dirigirse a las masas populares de sus respectivos países y/o del subcontinente en general, para mostrarles sus respectivas

realidades nacionales o de clase, hacer que tomen conciencia de ellas y contribuir a una movilización orientada a transformarlas. Este objetivo deja claramente establecido cuál es el público al que va destinado este cine: bien se lo denomine bajo la genérica concepción de "pueblo", o se lo circunscriba a entidades más concretas como ciertas clases sociales o, incluso, etnias, el destinatario es el mismo.

8.1.4.1. El problema del público

Desde la primera aparición del Tercer Cine en la revista, la preocupación por este público se vuelve una constante. Una pregunta clave es "¿A qué público van dirigidas sus películas?" o "¿En función de qué público fueron hechas?". En su trabajo sobre el Cinema Novo ("Cinema Novo: realidad y alternativa", No. 3), ya Oswaldo Capriles indica que la intención de los jóvenes autores de este movimiento, a pesar de las diferencias existentes en sus actitudes políticas y sus poéticas, consiste en despertar la conciencia del pueblo sobre sus propias contradicciones (p. 10). Alfredo Roffé pregunta a Oscar Soria ("En busca del rostro de Bolivia. Entrevista con Oscar Soria", No. 4) si el grupo realizador de Ukamau tenía alguna intención en cuanto al público al cual se dirigía el film, a lo que Soria responde que el film está dirigido a la mayoría del pueblo boliviano⁶⁰ y que no intentan hacer un cine de cinematecas o de vanguardias, ni tampoco demagógico o de "historias rosadas" (p. 21). Roffé, en su trabajo sobre la muestra de Mérida ("Problemas de la elaboración", No. 6), afirma:

"Siendo el 'cine nuevo' un cine comprometido, un cine con intenciones de influir en la realidad, es lógico que en Mérida se planteara constantemente la discusión sobre cómo llegar al público, y a cuál público iban dirigidos los filmes.

⁶⁰ Jorge Sanjinés, en un material reproducido por Cine al Día con permiso de la Muestra de Pesaro, repite, en esta ocasión con respecto a *El coraje del pueblo*, que el film va dirigido principalmente al pueblo boliviano, el protagonista de los hechos narrados, aunque en general le interesa todo tipo de espectador ("El coraje del pueblo. Entrevista a Jorge Sanjinés", No. 15, p. 9-10).

"(...) En el foro que siguió a la proyección de los documentales brasileños se preguntó 'qué tipo de público se tenía en mente cuando se hicieron los filmes'. La misma pregunta se repetía en cada foro siguiente. A Marta Rodríguez, directora de *Chircales 68*, 'en función de qué público está hecho el film', a Alberto Mejía, director de *Bolívar, dónde estás que no te veo*, 'para qué público hizo la película'. Y así hasta el último de los foros públicos.

"En cada caso la pregunta recibía una respuesta, 'para un público obrero', 'para el público más amplio posible', 'para la clase media' (...)" (p. 15)

Esta cuestión vuelve a repetirse en la conversación de la Redacción con Octavio Getino, Carlos Flores y Maurice Capovilla ("*Las muchas tácticas de una estrategia*", No. 13), donde Getino plantea:

"... creo que la preocupación nuestra, es cómo vamos construyendo, a partir de esta nueva realidad, tipos de lenguaje, de comunicación y de expresión que estén a la altura del papel que nosotros pretendemos jugar con este cine. Lo que está implícito para el realizador es una actitud que cuestiona hasta su propia existencia, al plantearse a qué público dirigirse y cómo aportarle más. Esto hace que el propio realizador tenga que insertarse mucho más militantemente dentro de su circunstancia, aprender mucho más del pueblo, e ir traduciendo eso en lenguajes y búsquedas." (p. 8)

Getino completa esta idea más adelante, retomando el problema de las intenciones de un cine político:

"Creo que es otro problema el que se plantea allí. La elección del público al cual uno se dirige. Yo creo que lo que hace un cine que intenta incidir es precisar políticamente cuál es el público que histórica y concretamente está en condiciones, en esta coyuntura, de transformar esta realidad." (p. 13)

Si entendemos bien, la idea de Getino consiste en hacer un cine político dirigido a un público cuya situación como clase social lo convierta en un potencial impulsor de procesos revolucionarios. Dentro de la situación Argentina para el momento de realizarse la

conversación, en 1971, Getino considera que este público es eminentemente urbano. Aquí se torna más compleja la formulación de un cine destinado a despertar la conciencia y a movilizar a las masas populares, introduciendo el elemento de la potencialidad revolucionaria de sus distintos sectores y la realización de un cine que estimule esa potencialidad.

Este tema del público del Tercer Cine continúa vigente en la revista, y en la segunda entrega del panorama sobre el cine mexicano ("México II: El camino del cine marginal", No. 17) es retomado a propósito de una cita de Solanas y Getino que hace Arturo Garmendia en "1968: El movimiento estudiantil y el cine". Para Garmendia ese Tercer Cine ha establecido contacto con el pueblo, su público, y lucha por politizarlo (p. 5). José Carlos Méndez en "Hacia un cine político: la cooperativa de cine marginal", afirma que el público natural de los primeros trabajos de la cooperativa, enmarcados dentro de un "cine político de autor", es principalmente estudiantil aunque también se proyecta en sindicatos obreros (p. 11). La cooperativa se inserta después en la actividad sindical, por lo cual su público pasa a ser casi exclusivamente obrero, el cual no sólo recibe las películas como espectador sino que también determina el problema a filmar (p. 14).

El problema del público es planteado desde una perspectiva más teórica en la conversación con Julio García Espinosa titulada "En busca de un cine popular" (No. 17). Aquí se problematiza la elección del destinatario en el documental de denuncia, donde, según García Espinosa:

"Estuvimos discutiendo con los cineastas venezolanos algunos problemas que nos son comunes, en relación con un cine que muchas veces se mantiene en el plano de la denuncia, o del testimonio exclusivamente. Y si bien es cierto que hace falta la operación de simple testimonio porque hay que divulgar toda una serie de situaciones, pensábamos que un cine de testimonio casi siempre devolvía la imagen que ya tiene el que está viviendo esa realidad que estamos reflejando en la pantalla. Y que entonces la operación es de hacer el documental denunciando la situación a un destinatario que no es el que está viviendo esa situación, un poco un cine para sectores de clase

media que tomen conciencia de la realidad sobre la cual se está testimoniando en pantalla. Nos podemos hacer la idea que como estamos viendo a sectores populares reflejados en la pantalla, estamos haciendo un cine para un destinatario popular. Y realmente no es así. Pensamos que siempre para el destinatario popular hace falta algo más que devolver su propia imagen, que devolverles una realidad que ellos ya están viviendo." (p. 16)

Sobre este punto de partida, la discusión se dirige, entre otros temas, al problema de si ese cine establece verdaderamente una comunicación con el público y es capaz de transmitirle sus contenidos fundamentales. Por lo pronto, García Espinosa cuestiona la identificación inmediata entre un cine que refleja a sectores populares y un cine dirigido a un público popular. Este es un elemento nuevo en el discurso sobre el público del Tercer Cine. Algo parecido propone Alejandro Saderman, cineasta argentino, en su trabajo "Argentina: un momento crucial", donde describe la situación del cine argentino luego de la toma de posesión de Hector Cámpora y se refiere a la indiferencia del público del circuito comercial ante *La hora de los hornos* y *Operación masacre*. Entre las causas de este fenómeno, Saderman señala la saturación política de la vida cotidiana del país, la cual disminuye la receptividad del público a los mensajes de tipo político, a la política "convertida en espectáculo" (p. 27). Este es un tema que merecería un tratamiento más extenso y que, sin embargo, no es profundizado suficientemente, ni aparece nuevamente en la revista. Por otra parte, Saderman constata la existencia de un cine político de expresión "vanguardista", de acuerdo con modelos euro-americanos, destinado evidentemente a élites intelectuales. Nos preguntamos aquí si no se trata de un contrasentido, ya que ¿cómo puede un cine de objetivos políticos dirigirse a un público tan minoritario? Extraños objetivos políticos.

Otra cosa se plantea el grupo Cine de la Base con su film *Los traidores*, de tema sindical y dirigido a un público obrero (contradiendo a García Espinosa) y hecho como film de ficción y no como documental, con lo cual se logró un gran nivel de identificación entre el film y su

público ("La traición de la burocracia sindical. Entrevista al grupo Cine de la Base", No. 19, p. 12).

La entrevista a Pedro Chaskel sobre *La batalla de Chile* ("Chile: Análisis de una batalla. Entrevista con Pedro Chaskel", No. 22), se inicia con una consideración de Alfredo Roffé sobre el público. Esta vez, la cuestión se centra en la disminución del público interesado en el cine político en Caracas:

"La insurrección de la burguesía fue exhibida en una sala comercial, pero duró muy poco, probablemente porque se trata de un teatro bastante aislado, en una zona donde la gente que vive allí tiene muy poco interés por problemas políticos y no va a ver ese tipo de cine. El público que tiene ese interés es además cada vez más reducido en Caracas. Los primeros días van y la sala se llena, pero enseguida la afluencia decae radicalmente. En los escasos circuitos paralelos que todavía subsisten también se ha reducido el interés en el cine político. (...) en los últimos años el interés por el cine político ha casi desaparecido." (p. 6)

Esta constatación es de 1977. Ya para esta fecha el auge del cine latinoamericano había pasado⁶¹ hacia un buen rato, por lo que el film apenas interesaría a aquel público de fuerte formación y militancia política, preocupado por el proceso chileno, o a los propios exiliados de ese país. Es por eso que Ambretta Marrosu pregunta a Chaskel si el film fue concebido para un público especial, interesado en revisar ese proceso. La respuesta de Chaskel no deja de ser sorprendente:

"La cosa no es absoluta. El grueso del público para esta película, y en general en el documental, es el que está interesado en profundizar el tema. Eso no quita que en la medida que el documental tenga ciertas características espectaculares, en el buen sentido del término, pueda interesar a un público más desprevenido, que encuentran elementos que reflejan su realidad en ese documental y entonces se interesan aun cuando no hubiesen ido al cine con una motivación previa. Estas películas de todos modos están orientadas hacia un cierto público. No se estrenan en las primeras

⁶¹ En el recuadro introductorio a la sección "El Tercer Cine" del No. 22, es reconocido este hecho por primera vez en la revista.

salas de los circuitos comerciales sino en cines especializados, como sucede ahora con *La Batalla* en París, donde se está pasando en salas de Arte y Ensayo. Esta película de alguna manera creo que puede interesar también a un público más amplio, aunque la reacción seguramente variará en cada país." (p. 6)

La sorpresa radica en la aparente ingenuidad que motiva a Chaskel a pensar que un público "desprevenido" podría ver el film e interesarse en él siendo proyectado en circuitos comerciales como aquí en Caracas, donde los resultados demuestran lo contrario. Es posible que en la Caracas de los 60 o principios de los 70 un espectador "desprevenido" se hubiese interesado por el film. En las condiciones de despolitización vividas por el país en 1977, es algo casi imposible. Otra cosa ocurre con la exhibición en el circuito de Arte y Ensayo, dirigido a un público más especializado, donde, en palabras del mismo Chaskel, se logró recuperar algo de la inversión gracias a la taquilla lograda en Francia, por ejemplo.

La cuestión del público fue tratada también en relación con el cine industrial, sobre todo el mexicano, cuyos objetivos y funciones son radicalmente opuestos a los del Tercer Cine, a pesar de dirigirse, de una manera muy genérica, a un público similar desde el punto de vista de la ubicación social. En "México: una interrogante sin respuesta" (no. 8), Tomás Pérez Turrent afirma:

"Paradójicamente, la clase objetivamente en el poder, la media y la gran burguesía, ha despreciado profundamente el cine que ella misma produce. Hasta los albores de los años sesenta existía una gran estratificación en las salas de primera salida. A pesar de que el precio era el mismo en todas ellas, había salas marcadas para la exhibición de películas mexicanas, a las cuales el gran o el medio burgués no acudía casi nunca y viceversa. (...) El hecho no es tan paradójico si se piensa que esa clase fabricaba unos productos para el consumo de un público determinado, era un arma para mejor someter y embrutecer a la gran masa a la cual desprecian." (p. 10)

El cineasta colombiano Carlos Álvarez, quien colaboró en una oportunidad con *Cine al Día*, con el trabajo "Una historia que está comenzando: Colombia", hace una constatación similar

"Como en toda América Latina los subtítulos de las películas no habladas en castellano eran un problema, para un país que tiene todavía índices de analfabetismo de un 60% lo que convirtió al cine mexicano en el principal alimento cultural de un pueblo que se identificaba con sus giros y con la apología del machismo. Por algo Su Excelencia de 'Cantinflas' engañosa y conformista, fue el mayor éxito de taquilla de 1967, mérito que también hay que atribuírselo a la burguesía, más educada y más atenta a las apariencias que tiene su principal preferencia para el cine hecho en Hollywood, (...). Y nadie más propicio para recibirlo que las burguesías nacionales latinoamericanas." (p. 7)

No podemos decir que este cine no tenga una intención política, pero la tiene en un sentido totalmente contrario al sentido liberador y revolucionario del Tercer Cine. También funciona como arma ideológica, pero en un sentido alienador, y circula por los canales comerciales, sumando el interés económico al ideológico en el sentido antes descrito.

Cine al Día, en muchas oportunidades, menciona y explica la crisis de la cinematografía mexicana, la cual fue perdiendo poco a poco su mercado natural en América Latina. Debido a esta crisis, y en un intento de captar al público de la clase media, surge el llamado "nuevo cine industrial". ("México I: situación, polémicas y caminos", No. 16, p. 4 y 6).

¿Llegó el Tercer Cine a su público?

Una cosa es plantearse un cine hipotéticamente destinado a un espectador perteneciente a las masas populares, obreras o campesinas, y otra cosa es que ese cine realmente llegue hasta ese público. En la revista, múltiples indicios nos hacen ver que no siempre o, en realidad, casi nunca, este cine interesó a tal público. Esto por varias razones. En primer lugar y la razón más evidente, por la dificultad de encontrar canales de distribución y exhibición para él. En segundo lugar, porque las circunstancias políticas del continente en lo relativo a las luchas de liberación, en muchos casos no alcanzaron a penetrar las masas populares. Ya Jesús Enrique Guédez ("En busca del rostro de Bolivia. Conversación con Oscar

Soria". No. 4). señala que el acceso al público es limitado por la falta de canales de circulación. En el Editorial del No. 6. "El desafío del nuevo cine", se afirma que el público que asistió a la Muestra de Mérida fue eminentemente estudiantil (p. 2), es decir, el más politizado para aquel momento pero no el público al cual iban dirigidos verdaderamente la mayoría de los filmes de la muestra. Maurice Capovilla ("Las muchas tácticas de una estrategia", No. 13) afirma que en Brasil el pueblo no puede pagar la entrada al cine (p. 10).

Miguel San Andrés en sus "Apuntes sobre el cine a comienzo del 70" es bastante enfático:

"Al cineasta comprometido se le presenta, por lo tanto, el dilema de realizar y distribuir su obra dentro o fuera del sistema. Si el contenido es verdaderamente revolucionario no podrá exhibirlo o siquiera producirlo. Fuera del sistema le será muy difícil recoger los fondos necesarios para la producción y en todo caso alcanzará un sector muy limitado de la masa sobre la que se quería influir." (No. 15, p. 15-16)

Todo esto ocurre a pesar de la conciencia existente sobre la necesidad de exhibir y confrontar el cine con un público, con su público, para que tenga un sentido y cumpla su función; conciencia expresada repetidas veces en la revista de manera explícita y no tan explícita, tanto por el grupo Redactor como por los cineastas y colaboradores de otros países.

En la lista de fracasos habría que incluir la indiferencia con que el público de los circuitos normales recibió *La hora de los hornos* y *Operación Masacre*, según Alejandro Saderman ("Argentina: un momento crucial", No. 18, p. 27), y en la de los éxitos el impresionante impacto de *La Patagonia rebelde*, un film producido dentro de la industria pero cuyo contenido político⁶² (ver supra), según Ugo Ulive, encontró efectivamente un destinatario mayoritario gracias a su éxito de taquilla en los circuitos comerciales. Sin embargo, sólo podemos partir de ciertos indicios en este sentido, ya que nunca se hicieron estudios

⁶² Cuestionado por el Grupo Cine de la Base por no aportar nada al nivel de conciencia política de las masas, junto con el de Quebracho

sistemáticos, por parte de los cineastas ni por parte de nadie más, sobre el alcance real, en términos de llegar al público buscado conscientemente en los filmes, del cine producido durante estos años en América Latina. Cine al Día en más de una oportunidad dejó constancia de esta ausencia y señaló, en repetidas oportunidades, la urgente necesidad de esa sistematización para poder actuar sobre la base de hechos concretos y no partiendo de la subjetividad o las hipótesis de cineastas y críticos. A juzgar por los acontecimientos, en este campo se sufrió una nueva derrota, incluso durante el periodo de auge.

¿Se logró una verdadera comunicación con el público?

Si anteriormente nos referíamos principalmente a la circulación y exhibición, ahora nos referimos a la comunicación lograda (o no) por las películas en relación con su público. Ya desde el primer momento en que la revista comienza a ocuparse del cine latinoamericano, nos encontramos con este problema bajo la forma de una crítica al primer momento del Cinema Novo (1960-1964). Oswaldo Capriles en su trabajo "Cinema Novo: realidad y alternativa", cita a Walter Hugo Khouri, quien afirma que las películas de estos primeros años mostraban las condiciones de vida del pueblo e intentaban dirigirse a él, pero no conseguían la comunicación porque en realidad estaban dirigidas a la pequeña burguesía y a los dirigentes del país (No. 3, p. 10). Una objeción parecida hace Jesús Enrique Guédez en la conversación con Oscar Soria (No. 4), donde dice:

"Aysa y Ukamau buscan un gran público, y en consecuencia el debate ideológico se diluye, se rebaja. Revolución va dirigida a un debate intelectual, más difícil, en el que se manejan conceptos, y que está condenada a llegar a un público muy restringido. El problema en realidad es que el cine que queremos hacer no tiene un alcance de un gran público, el debate que se nos presenta no es un debate con las grandes masas sino con las élites intelectuales." (p. 22)

Guédez plantea un conflicto entre el nivel de profundidad en las proposiciones del film y su posibilidad de ser comprendidas por un público amplio: para él es imposible que filmes de

profunda elaboración ideológica sean comprendidos por las masas populares y, en consecuencia, todo film capaz de llegar a ese público debe empobrecer previamente el nivel ideológico de sus propuestas. En la misma conversación Oswaldo Capriles le sale al paso y expresa que tales alternativas le parecen muy radicales.

"Quizás no hay un conflicto tan absoluto entre la posibilidad de llegar a un público de masas y mantener una cierta pureza, claridad ideológica. Un ejemplo podría ser el cine brasileño. Hay algunos films que plantean un debate ideológico, tal vez equivocado, pero ideológico al fin, y han logrado llegar a un público mayoritario sorprendente." (p. 22)

Se cuestiona un cine que intenta dirigirse a un público pero que, en realidad, ha sido construido sobre el bagaje cultural, social, estético y hasta político de un público totalmente distinto. Es lógico pues, que no se consiga establecer una comunicación con ese destinatario teórico, tan alejado de lo que son los filmes en realidad. Y nos preguntamos de nuevo si no habrá aquí una analogía con lo ocurrido en el campo de la lucha política de la izquierda, que no llegó a interesar a las masas populares.

Con conciencia de esta dificultad, los tres cineastas invitados a la discusión "Las muchas tácticas de una estrategia" (No. 13) se dedicaron largamente a este tema. Carlos Flores, cineasta chileno, expresa:

"... hay que tener bastante cuidado con empezar a plantear, un poco mesiánicamente, mensajes al pueblo. Y de repente sentirse frustrados porque el pueblo no entiende. Los culpables somos nosotros, porque los estamos planteando a partir de nuestros propios esquemas pequeño burgueses. (...) ¿Cómo puede un realizador salir de los marcos ideológicos que su clase social le impone? Por un lado, yo diría tratando de aplicar un criterio científico que podría ser el marxismo como elemento de análisis, y por otro lado tratando de estar junto al pueblo, pero realmente esto no significa ir a ayudar al pueblo o salir a una población, sino que significa tratar de hacerse uno mismo el camino irreversible." (p. 9)

Flores se plantea aquí la cuestión desde el punto de vista ideológico y de la praxis política que, en fin de cuentas, viene a ser la parte más importante del contenido de un film. Maurice Capovilla sale al paso con el elemento cultural, al afirmar que el pueblo brasileño no podría entender *La hora de los hornos*, ya que esta maneja categorías político-sociales ajenas a su experiencia (p. 9). Es decir, que más allá de las vinculaciones de clase del cineasta, y de su profundización en la conciencia política popular, la experiencia cultural de cada pueblo, de cada clase, es un factor importantísimo para establecer una comunicación y no solamente por la vía del cine.

Capovilla reafirma la percepción de Roffé sobre las posibilidades de comunicación del cine de Glauber Rocha con las masas populares, cuando responde negativamente a la pregunta de Getino sobre la comunicación establecida con estas por Antonio Das Morte. En contraste y según Capovilla, *Vidas secas*, de Pereira dos Santos, sí logra establecerla. Pero Capovilla, contrariamente a Roffé, sostiene que es el lenguaje el vínculo que permite esa comunicación:

"...¿por qué nosotros, por qué yo estoy preocupado por el lenguaje? Porque el lenguaje es el resultado del pensamiento, el lenguaje es el asimiento del pensamiento, el hombre piensa a través del habla. entonces, si yo no me preocupo por el lenguaje, fallo al comprender y al hablar con ese hombre. Mi posición puede parecer la tentativa de ser brillante, o de justificar mis preocupaciones estéticas. Yo no tengo preocupaciones estéticas." (p. 11)

Sin embargo, Capovilla no se plantea el problema del lenguaje como un lenguaje personal (a la manera de Rocha según lo cita Roffé, ver supra), sino como un instrumento de comunicación en función de las posibilidades del destinatario. Al mismo tiempo, da importancia al contenido de los filmes al afirmar que una película como *Río cuarenta graus*, cuya temática está centrada en el mundo de Rio de Janeiro, no interesaría al público de la provincia, poniendo como ejemplo a Pernambuco. Posteriormente reconoce que el cinema novo no llegó al pueblo, ni sentó las bases para que esto se lograra después.

Ese "después" del cine brasileño estuvo signado en parte por un cine marginal, no en razón de su escasa difusión, sino por su renuncia a buscar toda comunicación con el público. Esto afirma el crítico brasileño José Carlos Avellar en su trabajo "Objetos no identificados" (No. 14). Avellar afirma:

"Comienza a existir un cine marginal en Brasil porque un grupo de nuevos cineastas llevó a su extremo una posición de marginalidad que caracteriza las relaciones entre el intelectual y la sociedad brasileña. Marginal, porque un grupo de nuevos cineastas asumió hasta sus últimas consecuencias la imposibilidad de superar las barreras que existen entre ellos y el pueblo, entre ellos y lo que sería el objetivo natural de su acción cultural." (p. 10)

Avellar apoya su hipótesis, entre otras cosas, sobre las declaraciones de los cineastas, quienes, en líneas generales, consideran que el público no tiene por que entender sus obras y, paradójicamente, rechazan esta incompreensión. Esta actitud es justamente la opuesta a la de muchos integrantes del grupo del cinema novo, empeñados luego de la definitiva disolución del movimiento en buscar ese encuentro, esa comunicación con el público que no pudieron lograr en los 60 ("Brasil 1970", No. 11). Dos actitudes opuestas ante un mismo fenómeno, la segunda más generalizada que la primera.

El panorama que presenta la revista del cine marginal mexicano, en el No. 17, es un tanto más optimista. Según José Carlos Méndez, autor de "Hacia un cine político: La cooperativa de cine marginal", en su primer momento, trabajando mayormente en función de un público estudiantil a todos los niveles, las discusiones organizadas por los cooperativistas luego de las proyecciones tomaban en cuenta el destinatario concreto al que se estaban enfrentando y, sobre esa base, establecían el nivel de las mismas. Este es un paso hacia adelante en este sentido, que se conecta con los planteamientos de la conversación entre Getino, Flores y Capovilla del No. 13. Posteriormente, cuando la cooperativa se vincula al movimiento sindical, la comunicación con el público al cual va dirigido su trabajo se produce desde la etapa de la

producción hasta los debates posteriores a las proyecciones, donde incluso se llegaban a plantear críticas y modificaciones a los filmes por parte de los sindicalistas (p. 13). Este tipo de vinculación entre los cineastas y los protagonistas de lo filmado, quienes son al mismo tiempo su público más importante, lo veremos también en los trabajos de Jorge Sanjinés (*El coraje del pueblo*) o de Marta Rodríguez y Jorge Silva (*Campesinos*)

A partir de este momento entran en juego las posiciones de los cubanos, nunca antes mencionadas en el desarrollo de estas cuestiones, seguramente porque su acción se desenvuelve en un contexto muy diferente, donde los mecanismos de difusión no entorpecen la comunicación del cine que se está haciendo con el público y donde este mismo se halla en condiciones mucho más favorables desde el punto de vista político y cultural para relacionarse con el cine. Los cubanos entran en este panorama con sus proposiciones sobre un cine "popular", no en el sentido de que el pueblo sea su tema, sino en el sentido de poder establecer una comunicación con ese público. El primer contacto en este ámbito, lo establece "En busca de un cine popular. Conversación con Julio García Espinosa". Una vez problematizada la definición de ese cine popular (ver supra), Alfredo Roffé, en una de sus preguntas a García Espinosa, indica:

"Aquí en la revista, junto con algunos realizadores venezolanos, hemos discutido algunos de estos problemas. En estas discusiones nunca se podía llegar ni siquiera a un semiacuerdo porque siempre se planteaba que las impresiones que tienen los realizadores y los críticos de las obras son impresiones subjetivas y que difícilmente responden al impacto real que producen los films en una masa de espectadores. Se llegó hasta a pensar en sistematizar una serie de sondeos, de encuestas, en base a exhibiciones especialmente preparadas, para tratar de precisar con una cierta objetividad cuál era el resultado real que se obtenía presentando un determinado film a un determinado público. Esto en realidad no se concretó nunca. Yo quería preguntarles: ¿Ustedes tienen algún sistema que les permita investigar cuál es la reacción del público frente a determinado tipo de película? ¿Hacen eso por lo menos con una cierta frecuencia para objetivizar cuál es la relación entre la película y el espectador?" (p. 16)

La respuesta de García Espinosa fue negativa, la experiencia en ese sentido no era de ninguna manera sistemática. Comentando los resultados de un estudio llevado a cabo en otro país, según los cuales el público prefiere las películas de aventuras, García Espinosa plantea que sería importante explicar el éxito popular de filmes alienantes y de mala calidad. Esta discusión marca el inicio del planteamiento, generalmente por parte de los cineastas invitados en diversas ocasiones, en torno a la búsqueda de una comunicación con el público por la vía de ciertos esquemas de género o de lo que se puede llamar "gusto popular", reelaborando tales esquemas y tal "gusto" de manera que pueda vehicular nuevos contenidos, cónsonos con los objetivos de una lucha política.

"... la conclusión no puede ser, en definitiva, que hay bajo nivel, que tenemos que ver cómo hacer para que el espectador se supere y llegue a apreciar las buenas películas. Yo personalmente no creo en esa posición. En la mayoría de nuestros países el promedio educacional es de 3o. o 4o. grado, y en un país como Francia puede ser de secundaria, digamos. Sin embargo las películas de éxito taquillero en Francia son las mismas que tienen éxito taquillero en nuestros países. Entonces no es un problema educacional. Hay que plantearse exactamente por qué algunas películas logran esa comunicación popular." (p. 17)

A su vez, Roffé piensa que, en el caso de filmes destinados a obtener efectos en el campo ideológico, es necesario tener conocimiento de estos procesos, es preciso saber cómo impacta el mensaje a su receptor, para poder planificar lo que se hará al respecto. Esto es importante para que quien dirige la producción no caiga en posiciones dogmáticas que no tengan nada que ver con los efectos reales de su quehacer. (p. 17)

García Espinosa, intentando responder a la interrogante sobre por qué ciertas películas logran esa comunicación popular, afirma:

"... si realmente nosotros nos estamos planteando la búsqueda de un cine popular, tenemos que interesarnos en las películas que llegan a tener un éxito popular y hacer el análisis de estas

películas. Averiguar exactamente por qué resultan populares. Por ejemplo, el cine americano que es un cine alienado, en fin, etcétera, ha logrado una gran comunicación popular. ¿Cuáles elementos están motivando la comunicación? Puede haber el elemento de que siempre el amor es lo más importante. Para mucha gente, el amor es una cosa importante. Nosotros podemos rechazar cómo está tratada esa situación en las películas. Pero muchas veces rechazamos el concepto, sin darnos cuenta de que eso está respondiendo a una necesidad real y que por lo tanto no podemos situar la película totalmente como una película evasiva, sino como una película que da una respuesta evasiva, pero partiendo de una necesidad real." (p. 18)

Pero para García Espinosa, la finalidad de esa comunicación no consiste en orientar al público hacia los nuevos valores de la sociedad socialista, ya que los nuevos valores no se adquieren con el cine, sino con la experiencia concreta de los procesos sociales; el cine, cuando mucho, puede contribuir en algo a esa nueva orientación, como el resto de los medios de comunicación.

Este tema se vuelve a plantear nuevamente, en este mismo sentido, en la nota crítica, firmada por la Redacción, sobre *El hombre de Maisinicú*, tomado como ejemplo de cine popular en el sentido antes esbozado por García Espinosa. Siempre con los cubanos, el tema vuelve al tapete en ocasión de la visita de Jorge Fraga y Tomás Gutiérrez Alea a Caracas, durante la cual fueron entrevistados por la Redacción (No. 19) en torno al documental de Fraga, *La nueva escuela*, el cual tuvo un fenomenal éxito de público dentro y fuera de Cuba (dentro de lo que permite la escasa difusión del cine cubano en América Latina). En palabras de su autor, el film fue hecho en un lenguaje capaz de llegar a su público, los adolescentes cubanos. También fue discutido *El hombre de Maisinicú*. La revista planteó a los cubanos su punto de vista en torno al uso de formas genéricas que podrían, por una parte producir una pérdida de contenido y, por otra, actuar como mecanismos para lograr una comunicación con un público ya constituido por ese tipo de lenguaje. Sobre este tema, preguntan si el uso de

esas formas responde a una preocupación temática o al uso de mecanismos para una comunicación eficaz con las masas. La respuesta de Fraga es la siguiente:

"Decir que hay que empobrecer el contenido para llegar al público, me parece un falso antagonismo. Yo no pauperizaría el mensaje para obtener luego una comunicación empobrecida. Creo que la dialéctica entre la invención y la experimentación artística, y la captación por el público, es más compleja y debe entenderse como las facetas de un mismo proceso cultural." (p. 8)

8.1.4.2. El problema de la distribución y exhibición

Ya hemos dicho que los circuitos de distribución y exhibición en el subcontinente están controlados, en mayor o menor medida, por las compañías productoras norteamericanas, las cuales, en consecuencia, tienen un dominio casi total del mercado cinematográfico latinoamericano. En estas circunstancias, ningún producto cinematográfico latinoamericano, sin protección legal ni siquiera en su propio país de origen, con la no muy honrosa excepción de México y la honrosísima de Cuba, tiene acceso a estos circuitos. Es por eso que el primer problema, el más difícil de solucionar y el menos enfrentado a un nivel práctico y concreto, es el de la distribución y la exhibición.

Esta situación es mencionada muchas veces en la revista. Oswaldo Capriles en su trabajo sobre el cinema novo (No. 3) señala la escasa distribución y exhibición del cine brasileño en su propio país. Carlos Rebolledo, al ser entrevistado por la Redacción con motivo de la Muestra de Mérida (No. 4), ya está consciente de que el cine latinoamericano circula más en Europa que en Latinoamérica, de allí el interés de la muestra y uno de sus principales objetivos: que el documental latinoamericano sea visto en su lugar de origen. Intentando sondear la gravedad del problema, Alfredo Roffé pregunta a Oscar Soria (No. 4) si en Bolivia es posible ver cine latinoamericano. La respuesta de Soria confirma esta gravedad: tan solo llega el cine comercial mexicano y argentino.

En sus "Notas para Mérida", Roffé afirma que el primer problema que confronta el cine latinoamericano es el de los canales de difusión, motivo por el cual miles de películas se quedan sin ser exhibidas. El Editorial del No 6 nuevamente señala que uno de los principales obstáculos que enfrenta el "nuevo cine" es el de encontrar canales de distribución y exhibición adecuados. En su entrevista a Fernando Solanas, de nuevo Alfredo Roffé toca el problema cuando señala la imposibilidad de exhibir filmes como *La hora de los hornos* y *Ollas populares* en los circuitos comerciales, controlados por intereses neocolonialistas. El No. 8 reproduce la exposición del cineasta mexicano Arturo Ripstein, donde éste afirma que en México no existe el "documental social" porque no es posible distribuirlo y exhibirlo. Tampoco se puede exhibir en ese país el cine latinoamericano, y menos aún el de contenido político. Ni siquiera un cineasta como el argentino Leopoldo Torre Nilsson, cuya obra se vio extensamente en Europa y de aquí su consagración como autor, pudo encontrar una adecuada difusión para sus filmes en América Latina (No. 9, "Reseña informativa de la semana argentina", p. 33).

El recuadro introductorio de la sección "El Tercer Cine", del No. 11, explica claramente la situación:

"Desde que inauguramos este espacio en Cine al Día, el Tercer Cine ha crecido y se ha diversificado en Brasil, ha nacido casi clamorosamente en Chile, continúa su lucha en Uruguay y Argentina, pugna por una continuidad en Colombia y Venezuela. Los encuentros de Viña del mar y de Mérida lo han alimentado y reforzado. Su presencia es cada día más significativa en los festivales mundiales. El obstáculo más lento de salvar parece ser el de la difusión, el del intercambio entre los diversos países que lo producen, y que es actividad vital y destino natural de esta producción." (p. 3)

La situación particular del cine cubano, que sí es distribuido y exhibido adecuadamente en su país, es igual al panorama descrito para el resto de América Latina en virtud del bloqueo impuesto por los Estados Unidos a este país, de acuerdo con Julio García Espinosa ("Cinco

Preguntas al ICAIC". No. 12, p. 21). Porque no existía una continuidad en el contacto con el cine latinoamericano en la mayoría de los países de la región. Los contactos eran esporádicos e irregulares y ni siquiera los circuitos alternativos como cinematecas, cineclubes, etc. tenían a su disposición filmes latinoamericanos para su exhibición. Así ocurrió con el cine cubano en nuestro país, visto por "oleadas" que llegaban cada cierto tiempo, con una distribución irregular y en pequeña escala (No. 19, entrevista con Jorge Fraga y Tomás Gutiérrez Alea, p. 6). Por el contrario, *La Patagonia rebelde*, un film de contenido político pero hecho dentro de la industria argentina, sí logró una distribución masiva un gran éxito de público, de acuerdo con Ugo Ulive (No. 19, p. 28).

El mismo problema de la difusión, esta vez con un planteamiento un poco distinto, aparece en la entrevista realizada por la Redacción a Pedro Chaskel (No. 22, "Chile: Análisis de una batalla. Entrevista con Pedro Chaskel"). Durante el gobierno de la Unidad Popular, algunos cineastas recogían diariamente acontecimientos importantes del proceso chileno, pero al no tener la posibilidad de una producción ni de una difusión rápidas, se perdía la utilidad del material filmado en el sentido de su uso como cine de agitación directa o cine urgente (p. 8). Un problema muy grave en el campo de la difusión lo encuentra Haití, el camino de la libertad. Su autor es interrogado acerca de la circulación del film por Fernando Rodríguez (No. 22, "Haití, mito y razón. Entrevista con Arnold Antonin", y responde que el film ha podido ser visto en varios países para divulgar entre otros pueblos el drama de su país, sobre todo entre los emigrados haitianos en los Estados Unidos, pero en el propio Haití no ha podido proyectarse debido a la represión imperante.

Este es un tema que Cine al Día ha tocado una y otra vez, haciendo énfasis siempre en la importancia de su solución para que el cine latinoamericano pueda completar su sentido y cumpla los objetivos que se propone en los campos político, ideológico y cultural. También los

mismos cineastas han vuelto sobre él una y otra vez. Ahora trataremos de indagar sobre las razones del problema, tal como son vistas a través de la revista.

¿Por qué no se distribuyó ni se exhibió el Tercer Cine en Latinoamérica

Ya hemos mencionado la razón más importante: el control de los canales de difusión por parte de intereses neocolonialistas. Pero hay otra razón, muy válida en circunstancias políticas como las de América Latina: la censura y la represión. No olvidemos que el cine necesita, para su funcionamiento y en todas sus fases, de una infraestructura mínima que sólo es posible mantener con un cierto margen de libertad bajo gobiernos democráticos burgueses. Cine al Día estuvo siempre atenta a estos dos problemas.

Oswaldo Capriles en su trabajo sobre el Cinema Novo (No. 3) ya toma en cuenta la resistencia de los distribuidores, ligados desde siempre a monopolios extranjeros, frente al cine brasileño. Alfredo Roffé en sus "Notas para Mérida" llama las cosas por su nombre y habla sobre la existencia de una poderosa industria cultural que controla los canales de distribución y exhibición masiva de los productos culturales (p. 6), y que estos canales están prácticamente cerrados al cine latinoamericano. Aquí Roffé plantea el problema del cine de ficción, el cual, por sus características de típico producto de la industria cultural, debe obligatoriamente insertarse en los mecanismos de ésta (p. 8).

"No es un misterio que en la actualidad los canales de distribución internacional, y las redes locales de distribución y exhibición, están controladas, en gran medida, por unas pocas grandes empresas, y que hay una marcada tendencia a las prácticas monopolísticas. Sería ingenuo esperar que estos canales se abran a films que de una u otra forma vayan contra ellos mismos. Admitirán sólo la producción más corrompida o la simplemente indiferente, pero se opondrán radicalmente a la distribución de cualquier film que signifique el más leve peligro de cambio para la situación existente." (p. 8)

Roffé coloca todo el peso de la situación sobre el aspecto ideológico: el sistema rechaza el cine que va contra él y sólo permite la circulación del cine ideológicamente indiferente o que contribuye al mantenimiento de sus valores. Sin embargo, el elemento económico también tiene su parte en este estado de cosas, ya que es lógico pensar que un cine que refleje la realidad latinoamericana y se dirija a su público dentro de los mismos códigos e intereses culturales, tendría más cabida en el mercado que un cine totalmente divorciado de esa realidad y ajeno a tales códigos. Un cine nacional en cada país de la región, un cine latinoamericano que circule por todo el subcontinente le robaría una buena tajada del mercado al cine de la metrópoli. Y esta también es una muy buena razón para impedir su difusión. Sin mencionar el aspecto económico, Ambretta Marrosu se acerca a este discurso en el texto "Cine argumental de Mérida" (no. 6, p. 29), cuando dice, del cine de ficción latinoamericano, que el bloqueo de las distribuidoras es lo que le impide la conquista de su público natural.

En México, el problema de la circulación de un cine independiente y con intenciones políticas o de renovación temática y estética, cobra visos dramáticos y Cine al Día volverá sobre este tema una y otra vez, sobre todo a través de colaboraciones de críticos y cineastas mexicanos. La industria mexicana, sumida en una profunda crisis de producción y pérdida acelerada del mercado, principalmente externo, no permite la circulación de ningún film producido fuera de ella. La principal responsabilidad de esta crisis recae en su estructura sindical (ver 9.1.4.3), definida por Cine al Día como una "moderna encarnación de las corporaciones medievales", en el sentido de que no permiten la entrada de gente nueva ni la existencia de ningún tipo de producción independiente. Esto, paradójicamente, en uno de los escasos países latinoamericanos que cuentan con leyes de protección al cine, que incluyen la obligatoria exhibición de un 50% de filmes mexicanos y donde la distribución está en manos de

organizaciones paraestatales (No. 8, p. 4). El No. 8 reproduce la ponencia del cineasta Arturo Ripstein en la Muestra de Mérida, que amplía un poco este panorama:

"Hay un problema gravísimo respecto a la exhibición en México y es el problema de la distribución. Existe para el material mexicano una distribuidora oficial que depende de la Asociación de Productores y es la que distribuye todo o casi todo el material mexicano que se produce en México. El restante se distribuye por Columbia, que es el otro productor importante. Esta distribuidora no compra más que poquísimo material de otros países para su distribución en México, generalmente basado en las primicias comerciales o sea el material que ha tenido más éxito en otros lados. Hay unas pocas distribuidoras independientes más, pequeñísimas, que se dedican en algunas ocasiones a comprar cierto material cuya comercialidad este casi asegurada por haberlo comprado en otros países. El cine latinoamericano, tan sospechoso en todos sus sentidos, es terriblemente difícil que se exhiba en México..." (p. 7)

El tema del cine mexicano es retomado en los Nos. 16 y 17. En el No. 16, José de la Colina esboza un panorama de la situación para 1972, donde menciona un hecho ya tratado por Tomás Pérez Turrent en el No. 8: la nacionalización de la mayoría de los canales de exhibición y la creación de organismos estatales de distribución para el mercado interno y el externo, hechos que no cambiaron en lo absoluto las posibilidades de exhibición del cine independiente, tanto mexicano como del resto de latinoamérica (No.16, p.4). La situación del cine independiente se hace desesperada, por lo que Emilio García Riera, desde una perspectiva un tanto ingenua aunque no dudamos sus buenas intenciones, propone tomar la vía de la industria para lograr el acceso al público (p. 11):

"... si la industria se beneficia con la absorción del cine independiente, es mucho más importante que el cine independiente se beneficie con la industria y con la posibilidad que esta le da de acceder a un 'nuevo público'." (p. 12)

Cine al Día, en estos trabajos sobre México, siguió el esquema de publicar las distintas opiniones en conflicto, para dar un panorama lo más amplio posible del problema tratado. Es por esto que encontramos aquí una gran diversidad de posiciones, aunque exista unidad en el

recuento que hace cada uno de los colaboradores sobre la situación concreta del cine mexicano.

En un momento dado se llega a plantear una dualidad: la de la actuación del cine latinoamericano dentro o fuera del sistema. "Dentro" quería decir tratando de acceder a los mecanismos normales de difusión, es decir, los circuitos comerciales, y "fuera", por el contrario, suponía la creación de circuitos paralelos o alternativos. Por el momento, estamos hablando sobre el primer término de esta dualidad, planteada explícitamente en la reseña sobre el II Festival de Viña del Mar (No. 9) y no considerada en ese momento como una oposición.

El dominio del monopolio de la distribución, ejercido en América Latina por las empresas norteamericanas o sus filiales de capital mixto, queda evidenciado en este testimonio del cineasta colombiano Carlos Alvarez, al referir un acontecimiento ocurrido en su país:

"En el plano comercial del cine, el año 68 fue un año duro para las distribuidoras americanas que dominaban un 70% del mercado. Ante un decreto que impedía la salida de dólares, la forma como las distribuidoras americanas remitían sus ganancias a los Estados Unidos, decidieron decretar un bloqueo total de películas. Esto sirvió para la formación de empresas nacionales de importación directa de filmes que no estaban dominados por los grandes, pero desgraciadamente estas empresas trajeron toda la producción del montón, más barata y más desechable, como los 'oestes' españoles e italianos y las películas sobre iniciación sexual alemanas. El cine europeo y americano de cierta calidad artística fue desconocido en su totalidad.

"Este forcejeo sirvió también para que los exhibidores que son colombianos en su totalidad, pudieran entrar a negociar los porcentajes de las películas en transacciones más favorables. Con un confuso sentido nacionalista-oportunista, el decreto que fue demolido con el cambio de ministro, se llegó a un acuerdo para volver a recibir todo el cine americano de las grandes distribuidoras, un poco domeñadas." ("Una historia que está comenzando: Colombia", No. 10, p. 10)

En Brasil, luego de 1969, la situación para la exhibición del cine brasileño presenta algunas contradicciones que Cine al Día pone de manifiesto. En primer lugar, mejoran sustancialmente las posibilidades de exhibición a través de ciertas disposiciones legales, que incluyen la exhibición obligatoria, por 28 días, de los cortometrajes que obtengan la clasificación de "especiales" otorgada por una comisión (No. 11, "Brasil 1970", p. 4-5). Además,

"Las reglamentaciones legales favorecen considerablemente la exhibición de los films brasileños. Hasta ahora las salas tienen la obligación de exhibir películas brasileñas por 72 días cada año. En 1970 la cifra va a ser duplicada (...). Las distribuidoras americanas, que son las más poderosas, como es su costumbre boicotean en lo posible las producciones nacionales. A tal punto que una investigación realizada por la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río demuestra que hasta 1969 ningún film brasileño había sido distribuido por compañías americanas. Las salas de exhibición, parcialmente controladas por las mismas distribuidoras (...), hacen lo posible por evadir los reglamentos, pero no pueden sostener una actitud anti-producción nacional a ultranza." (p. 4)

Pero, por otra parte, además del boicot de las distribuidoras americanas, existe una fuerte censura oficial.

"Todo film, para ser exhibido públicamente, necesita una visa de la Censura. La Censura está en manos de la policía y es ejercida por gentes sin nivel ni siquiera universitario, que aplica (sic) su moral y sobre todo la política gorila para enjuiciar. Cuando un film es prohibido, los realizadores pueden recurrir al Jefe de la Policía en primera instancia y al Ministro de Justicia en última. De cada diez títulos, en promedio, seis tienen dificultades. Muchas veces bastan cortes, pero otras los films son totalmente prohibidos.(...) La Censura es mucho menos severa con los films importados." (p. 5-6)

La situación de Cuba es diferente. En un intento por subsanar la escasa comunicación existente con ese país, y con la finalidad de obtener informaciones concretas sobre el funcionamiento de la actividad cinematográfica allí desarrollada, en medio de condiciones favorables desde el punto de vista económico y cultural, Cine al Día elaboró un cuestionario

para ser respondido por los cubanos ("Cinco preguntas al ICAIC", No. 12). Gracias a las transformaciones emprendidas por el socialismo en la economía y la propiedad, la distribución y la exhibición están en manos del Estado, para garantizar al cine cubano su mercado interno (Julio García Espinosa, p. 21). Como la producción nacional no cubre este mercado (en casi ningún país se da esto), se importan películas de otros países. La cuarta pregunta del cuestionario es precisamente sobre este tema:

"Con respecto a la exhibición, dadas las limitaciones económicas en cuanto a disposición de divisas, ¿con qué criterios se seleccionan los films que se importan? Y en relación a los films cubanos, ¿cómo son exhibidos los documentales y cortometrajes? en funciones especiales o como complementos de programas? (sic) ¿se exhiben también por televisión? ¿Hay alguna forma especial de distribución para las películas cubanas y para algunas o todas las extranjeras?" (p. 23)

Indiscutiblemente, la intención de estas preguntas, todas tan minuciosas y centradas en puntos específicos, apunta hacia la formación de un cuadro lo más completo de la cinematografía cubana, cuyas condiciones creativas, de producción y difusión, y hasta de percepción por parte del público, son radicalmente distintas a las imperantes en el resto del subcontinente. Este cuadro serviría como contexto para el estudio de las obras concretas, con miras a una mejor comprensión de su orientación estética y sus proposiciones temáticas e ideológicas (ver, por ejemplo, "Retrospectiva del documental cubano", No. 20). La respuesta de García Espinosa es abundante en información. En primer lugar, señala que se redujo en una tercera parte la cantidad de películas exhibidas en el país, en relación con el periodo anterior a la Revolución, y se ha mejorado la variedad, exhibiendo películas de todo el mundo (García Espinosa lo llama "descolonización de las pantallas cinematográficas"). Se intenta balancear la programación y no se exhiben filmes fascistas, racistas o colonialistas. En segundo lugar, con respecto a la producción cubana, esta es exhibida en los programas habituales y por la televisión. En tercer lugar, sí existen formas especiales de distribución, como semanas de cine y los cinemóviles.

Otro caso que despertó el interés de la revista, de una manera similar al de Cuba, fue el de Chile, durante el gobierno de Salvador Allende. Las transformaciones sociales y culturales que el proceso chileno estaba en condiciones de propiciar tuvieron un enorme impacto en la actividad cinematográfica y, de nuevo, Cine al Día intentó formarse una imagen más amplia y profunda de lo que ocurría. Sin embargo, las dificultades en las comunicaciones y la corta vida de este proceso no permitieron que se profundizara demasiado. Un primer contacto directo se estableció con motivo de la Semana de Cine Latinoamericano ya mencionada, mediante la visita del cineasta Carlos Flores, invitado a la conversación publicada en el No. 13 con el título de "Las muchas tácticas de una estrategia". En un momento de la conversación, Flores se refiere a la nueva situación de la difusión cinematográfica en Chile:

"Ahora tenemos poder para distribuir películas en los cines comerciales, por ejemplo, pero tenemos muy pocos largometrajes⁶³. En la televisión también tenemos poder ahora como para cambiar el tipo de programación. Pero se da el hecho de que no podemos cambiarlo porque no tenemos el material hecho que sea realmente distinto, cualitativamente distinto..." (p. 8)

En Argentina se presentó una situación que permitía pensar en posibles cambios que podrían modificar la situación de la difusión cinematográfica, sin estar acompañados por cambios económicos o sociales del tipo ocurrido o en Cuba o Chile. La situación no era demasiado clara, de acuerdo con el texto de Alejandro Saderman ("Argentina: un momento crucial", No. 18).

"Tras un breve período de descompresión, (...) que tenía su exponente más claro en el terreno cinematográfico en la gestión de Octavio Getino al frente del Ente de Calificación Cinematográfica (censura), quien impulsaba una política de apertura y de confianza en la madurez del público autorizando el cine político y estrenos como *El último tango en París* (Bertolucci) y *La gran*

⁶³ Recordemos que la producción de largometrajes e incluso la de cortometrajes no podía cubrir la demanda y que la importación de filmes había sido boicoteada por las distribuidoras vinculadas al capital norteamericano. Este hecho se subsanó parcialmente con películas provenientes de los países socialistas.

comilona (Ferreri), aparecían las primeras dificultades y contradicciones. Así, por una denuncia privada un juez ordenaba el secuestro de *El último tango...*, y los sucesores de Getino –finalizada la gestión de tres meses de éste– ordenaban cortes en *La naranja mecánica*, que no llegaba a las pantallas por disposición expresa de Stanley Kubrick, su director.” (p. 26–27)

Además, Saderman informa sobre la elaboración de un proyecto de ley que, en sus palabras, fue hecho con la participación de casi todos los sectores de la cinematografía argentina, con la ausencia de los sectores minoritarios⁶⁴.

Tanto *Cine al Día* como los cineastas involucrados en el movimiento del cine latinoamericano, estaban plenamente conscientes de las razones que impedían una circulación más amplia al cine latinoamericano dentro de su propia región. Esta conciencia se extendió a la posibilidad de un cambio en la situación, tomando en cuenta los casos de Cuba y Chile. Sin embargo, fue muy poco lo que se hizo al respecto, a pesar de que se conocían las posibles soluciones.

Necesidad de legislación cinematográfica y creación de circuitos alternativos

Estas son las dos posibles soluciones, la primera ubicada “dentro” del sistema y la segunda “fuera” de él. La primera no acapara demasiado centímetros en la revista, tal vez porque se trata de una lucha más circunscrita a los distintos ámbitos nacionales, y que sólo muy tangencialmente favorecería una difusión continental de las películas. Por otra parte, ya *Cine al Día* estaba actuando en ese sentido dentro del ámbito venezolano, donde su aporte podía ser infinitamente mayor.

Las proposiciones y, en general, las informaciones sobre la existencia o la viabilidad de circuitos paralelos o alternativos que permitieran una difusión de los respectivos cines nacionales dentro de sus propios países y a nivel continental aparecen desde el momento en

⁶⁴ Este proyecto fue aprobado un poco antes de la muerte de Perón, pero jamás puesto en práctica.

que la revista comienza a ocuparse del cine latinoamericano. Oswaldo Capriles atribuye dos frentes de lucha al cinema novo:

"Es pues, una doble reacción: por una parte contra una manera mediatizada de entender la cultura, de asimilar las formas estéticas y de comprender la realidad, y por otra parte, complementariamente, contra estructuras de producción, distribución y consumo del producto artístico, contra las cuales se actúa desde un comienzo. El nuevo cine comienza, pues, elaborando poco a poco un núcleo de producción y trabajando al mismo tiempo sobre una débil pero efectiva red de distribución y exhibición de films, utilizando los cine-clubs y algunas salas de ensayo o comerciales, hasta llegar por fin a la creación de un sindicato de producción y distribución." ("Cinema novo: realidad y alternativa", No. 3, p. 6)

Era inevitable plantearse este problema en relación con la Muestra de Mérida. Ya desde la entrevista a su principal organizador, Carlos Rebolledo (No. 4), queda clara la necesidad de encontrar medios para difundir el cortometraje latinoamericano en todo el continente. Rebolledo incluye este entre los objetivos de la muestra, y piensa que esto es necesario aun si no se logra sobrepasar las audiencias restringidas (p. 17). Las "Notas para Mérida", de Alfredo Roffé vuelven sobre este punto, proponiendo también una inserción "dentro" del sistema".

"Pero esta maquinaria (la de la industria cultural, MGC) no es tan rígida como parece. Por la necesidad constante de nuevos productos que caracteriza a la industria cultural, por los cambios de actitud del público consumidor, de cuando en cuando tiene que aflojar, dar más libertad a los autores. Son ocasiones que deben ser aprovechadas. Pero la producción cinematográfica latinoamericana no puede depender de estas coyunturas. La única salida, y no es la primera vez que se plantea, es la creación de una red de distribución y exhibición del cine latinoamericano independiente. Una labor nada fácil y que todavía está en espera de sus 'mártires'." (No. 4, p. 8)

Para Roffé es posible colarse a través de las fisuras del sistema y trabajar, en su contra, desde su interior, pero señala la necesidad de actuar también desde fuera, ya la actuación desde dentro es un fenómeno aleatorio y difícil de producirse, donde al final nadie sabe quien

se sirve de quién. Los resultados de la muestra en este sentido no fueron demasiado alentadores. Nada más comparemos la extensión de los trabajos de Capriles ("Testimonio de la realidad y compromiso ideológico", 6 páginas) y Roffé ("Problemas de la elaboración", también 6 páginas), con el de Rodolfo Izaguirre, dedicado por entero al problema de la distribución y exhibición del cine latinoamericano ("Aspectos de la circulación y exhibición", apenas 2 páginas) para darnos cuenta de las dimensiones del escaso éxito de la Muestra en este sentido. Izaguirre es muy claro al respecto:

"Dentro de los positivos alcances de la muestra del Cine Documental celebrada en Mérida habría que señalar, en todo caso, una falla bastante significativa. Acaso por razones de organización o por el excesivo énfasis que se imprimió a las consideraciones de la producción en cada uno de los países representados en la Muestra; debates que se prolongaron en sucesivas reuniones de trabajo, no fue suficientemente estudiado y disculido uno de los aspectos más difíciles e importantes que rozan la naciente cinematografía latinoamericana: el problema de la distribución y exhibición de los films." (No. 6, p. 16)

Izaguirre señala que el problema ya había sido planteado desde Viña del Mar. El objetivo más urgente de los cineastas, de acuerdo con Izaguirre, es la conquista del mercado potencial latinoamericano. Las discusiones de Mérida, al parecer, se centraron en las posibilidades concretas de distribuir y exhibir el largometraje (en 35 mm.) por la vía de los cines de arte y las distribuidoras independientes, es decir, "dentro" del sistema. En segundo lugar, se trataron las posibilidades de distribución para el cine documental. Izaguirre nos da un dato muy importante, que se corresponde con repetidas afirmaciones de Roffé, en diversos lugares de la revista y con respecto a diversas situaciones concretas:

"Las reuniones tuvieron el carácter de sondeos, de registro de una opinión, ya que se carece de datos precisos sobre las condiciones de cada país en relación a la distribución del nuevo cine: (...)." (p. 16)

Izaguirre propone dos vías para la solución del problema de la difusión. La primera de ellas sería la existencia de una legislación cinematográfica en cada país, para romper el cerco de las distribuidoras y exhibidoras dominantes y proteger el desarrollo de las cinematografías nacionales. La segunda, con la creación de canales paralelos de distribución y exhibición, tales como cine clubes, por ejemplo. Luego, Izaguirre hace un recuento de diversas experiencias en este campo llevadas a cabo por cineastas como Jorge Sanjinés, quien ha aprovechado las condiciones de independencia que muestra la exhibición en su país y la existencia de equipos de 16 mm. y unidades móviles de proyección para lograr una amplia exhibición de Ukamau tanto en este circuito como en sindicatos y regiones rurales. Otro caso es el de la distribuidora Renacimiento, creada por Walter Achugar y Edgardo Pallero para difundir en Argentina el cine nacional y el del resto del continente, además de producir algunos filmes. Pero, para demostrar la idea del fracaso de la Muestra en este campo, Izaguirre concluye:

"En todo caso, y pese a la urgencia de los planteamientos señalados tanto en Viña del Mar como en el Encuentro de Mérida en relación a la necesidad de crear ya los mecanismos de una distribución eficaz para el cine de autor y el cine documental, el Encuentro de Mérida no llegó a aprobar ningún tipo de Resolución.

"Tan solo (sic), y a través de los debates, se vislumbró una recomendación general que hace referencia a la necesidad de que cada país impulse el trabajo de Cinematecas, cine clubes y circuitos de Cine de Arte, además de fomentar centros de difusión cinematográfica en el seno de las organizaciones de masas existentes, que permitan el establecimiento de nuevas vías, de nuevos canales, para el lanzamiento y difusión de los films latinoamericanos." (p. 17)

A pesar de la gravedad de esta situación, Izaguirre no se pronuncia mayormente. Se limita a constatar el hecho, que continuará repitiéndose *ad infinitum* a lo largo de lo que resta del auge del cine latinoamericano, e inclusive un poco después. De manera tal que a nadie sorprenda la pérdida de esta batalla, tanto "dentro" del sistema como "fuera" de él la

revista continuará haciendo énfasis sobre la necesidad de buscar vías, alternativas o no, para la difusión del cine latinoamericano; se constatará en alguna oportunidad que los cineastas siempre están de acuerdo pero nunca toman acciones concretas; se registrarán los intentos, generalmente fallidos, realizados al interior o al exterior del sistema. Así como en el campo de la elaboración filmica Cine al Día dejó constancia de las grandes batallas ganadas por el Tercer Cine y contribuyó a su comprensión desde un punto de vista estético y político, en este campo apenas se llegó a repetir una y otra vez la necesidad de una lucha, por una parte, y a tratar de encontrar las causas de la derrota, por la otra. Sólo en el caso cubano se dio la oportunidad de decir "esta batalla se ganó".

En México, por ejemplo, era imposible penetrar la industria para producir desde su interior, y la fallida experiencia de los Concursos de Cine Experimental comprueban este hecho, mientras que el "cine marginal" apenas contó con algunas experiencias exitosas en el campo de la exhibición (el caso de la Cooperativa de cine marginal en su trabajo para el movimiento sindical, por ejemplo) (No. 8, "Un interrogante sin respuesta: México"; Nos. 16 y 17, "México I" y "México II"). Tal como vimos anteriormente, Cine al Día da cuenta de la situación brasileña, que logró una resolución satisfactoria por la vía del ordenamiento legal, que le permitió disfrutar de exhibición obligatoria hasta para el cortometraje (No. 11, "Brasil 1970). Los circuitos de cineclubes tuvieron, en muchos casos, una actividad de poco alcance o muy irregular (ver, por ejemplo, "Una historia que está comenzando: Colombia", No. 10, p. 8).

En algunos trabajos se menciona la importancia de trabajar en el circuito adecuado al tipo de obra que se desea exhibir. Filmes como los de la Cooperativa de cine marginal en México, o el paradigma del cine-ensayo, *La hora de los hornos*, fueron hechos para circuitos paralelos, pensados para el tiempo productivo y no para el tiempo libre. Este último si correspondría a los circuitos comerciales. De aquí el fracaso de *La hora de los hornos* y

Operación Masacre en estos circuitos ("Argentina: un momento crucial", No. 18, p. 26), al igual que el de la primera parte de **La batalla de Chile** en una sala comercial caraqueña ("Chile: análisis de una batalla", No. 22, p. 6). En los trabajos que citan estos casos está implícita la afirmación de que se cometió un error al tratar de llevar a estos films hasta el público masivo por canales que, debido a su estructura y su función dentro de la sociedad, no pueden vehicular este tipo de cine que, además, se propone suscitar entre sus espectadores un debate imposible de llevar a cabo en tales condiciones.

8.1.5. Teorización y praxis de los cineastas

El cine latinoamericano de los 60 es rico en teorización por parte de los propios cineastas, pero el teórico por excelencia es, sin duda Glauber Rocha. Este tema es un tanto marginal en la revista y, si bien son citadas constantemente las declaraciones y las tentativas de acción de los cineastas, esto generalmente se da con un carácter de apoyo del discurso o como referencia al margen. Cine al Día mantuvo en ocasiones una posición muy crítica frente a tales actividades, desplegadas por los cineastas en el campo estético y en el político. Es así como Alfredo Roffé hace notar la confusión terminológica imperante entre los cineastas asistentes a la Muestra de Mérida, en torno al uso de las palabras lenguaje, forma y técnica, e intenta aclarar tal confusión dejando bien sentado a qué se refiere cada término ("Problemas de la elaboración", No. 6). En el fragmento que citamos, Roffé se refiere al discurso de los cineastas y al de los espectadores que participaron en los debates de la muestra.

"Una de las confusiones dominantes fue la utilización de términos como forma, lenguaje, técnica, indistintamente como si tuvieran un mismo significado. En segundo término la tendencia muy marcada entre el público a separar ese confuso lenguaje-técnica-forma de su contenido y a plantear la necesidad de encontrar nuevos lenguajes-técnicas-formas, no imitados ni trasplantados mecánicamente de Europa o los Estados Unidos." (p. 11)

Para esclarecer el panorama, Roffé hace uso de la definición de lenguaje de Adam Schaff, según la cual lenguaje sería todo sistema de signos destinado a la comunicación humana y que, en algunas oportunidades, sirve para formular pensamientos en los procesos cognoscitivos (p. 11). Luego define como técnica un conjunto de procedimientos y recursos al servicio de una ciencia, arte u oficio y la habilidad para usarlos. La definición de forma es un poco más complicada:

"Por forma en general o de un producto cultural en particular, entendemos el conjunto de características físicas existentes en la realidad objetiva, en general o en el producto cultural que como tal pasa a ser parte de la realidad objetiva, conjunto que además puede ser conocido a través de la percepción sensible." (p. 11)

De acuerdo con esto, para Roffé no tiene sentido postular la necesidad de un nuevo lenguaje cinematográfico, porque el lenguaje cinematográfico no puede dejar de ser lo que es. Si se crea algo nuevo, según Roffé, será cualquier cosa menos un nuevo lenguaje cinematográfico. En cambio la técnica sí está cambiando y creciendo constantemente con nuevos recursos que son incorporados en la realización de nuevas obras. Para Roffé tampoco tiene sentido hablar de nuevas formas porque cada nueva obra ya tiene una nueva forma.

El mismo Roffé también cuestiona el planteamiento que hace Fernando Solanas de una "obra abierta" a la cual se le pueden incorporar todo el tiempo nuevos fragmentos, alegando que es una idea especulativa que no funciona desde el punto de vista operativo: es imposible un film que crezca indefinidamente. Los argumentos de Solanas en defensa de su planteamiento no son demasiado convincentes, y parece que giraran todo el tiempo en torno a una misma idea insostenible:

"... el film está concebido así, para continuarlo. No sólo con aportes nuestros, sino con los que cualquier otro compañero pueda hacer para llevar adelante el tema. (...) Si mañana en la Argentina se presenta un problema nuevo, ¿para qué voy a inventar nuevos films, si el tercer film

tiene 40 minutos porque no está terminado? Porque hemos llegado hasta allí. La temática en sí misma puede canalizarse hacia otros tipos de obras y de films, por supuesto. Viendo las tres partes se clarifica la necesidad de que el film continúe." ("Argentina: El grupo Cine Liberación", No. 7, p. 17)

Roffé, por su parte, sustenta su argumentación de la siguiente manera:

"... me sigue pareciendo que el planteamiento es una especulación. En la práctica eso no va a suceder, y es ilógico que suceda (el film que crece indefinidamente, MGC). Tú podrás hacer cosas nuevas, recibir otros materiales, pero no tiene importancia que se diga que se van a añadir a una obra anterior ya que por sí mismas deberían poseer suficiente autonomía, si se sigue pensando en la finalidad ideológica y política con que se realizarían esas nuevas obras." (p. 17)

En ese mismo trabajo se reproduce la presentación de *La hora...*, escrita por sus autores, en la cual un fragmento, titulado "Significado del film" es un manifiesto esencialmente político contra la dominación neocolonial y en favor de la liberación de América Latina. Para este momento y principalmente sobre la base del film, era evidente la vinculación de Cine Liberación con el peronismo como una manera de insertar su actividad en un movimiento político mayoritario, y a través de esa inserción contribuir a una radicalización del mismo. En ningún momento Cine al Día cuestionó esta filiación hasta que, en el No. 12 es reproducido un boletín del grupo titulado *Notas de Cine Liberación*, en el cual se pide el retorno de Perón a Argentina y al poder. He aquí la reacción de una parte del grupo:

"No le escapará al lector la evidente identificación de Cine Liberación con el movimiento peronista. Lo que nos resulta sorprendente no es la participación en el más poderoso movimiento popular argentino, por polémico que pueda resultar, sino que se tenga que echar mano de una momia política, como lo es el General, tan manifiestamente emparentada con el fascismo (sic), para catalizar el movimiento de liberación argentino." (Internacional, p. 44)

Ugo Ulive disiente de este juicio, y así lo expresa en el número siguiente al reseñar la segunda y tercera partes de *La hora...*:

"Ante tanta abyección, ante la total desubicación de socialistas y comunistas, (fuertemente criticada en la película) ¿cómo no entender que Solanas y Getino no pueden hablar otro lenguaje – o sea, no pueden otra cosa que ser peronistas? Salvo que escogieran la castrante actitud de adoptar posiciones abstractas y consignas nebulosas, condenándose, por lo tanto, al monólogo auto-aliviante, a la incomunicación. Si *La hora de los hornos* ha tenido en Argentina la importancia que tiene es porque se trata de una película peronista. O mejor, de la primera película peronista (...)

"Pienso que la asunción del peronismo por parte de Solanas y Getino –con todas sus consecuencias, incluido el presunto retorno del Viejo, que fuera criticado desde esta revista en el número anterior– no debe verse como una petrificada e inmutable escogencia política, sino como un *momento* de la praxis ante la complejísima realidad argentina, un momento asumido desde posiciones marxistas, marcado por su afán absoluto de concreción y que parte del rechazo inicial a aceptar un marxismo estéril para intentar apasionada y tenazmente inscribirse de veras en el proceso histórico del país, sin mediaciones, sin terminologías distanciantes. En Argentina, lucha de clases hoy quiere decir peronismo, gústele o no a los puristas o a los dogmáticos." (p. 22)

Esta no parece ser la posición mayoritaria en el seno de la redacción, ya que se produce un nuevo cuestionamiento al peronismo de Cine Liberación en el No. 19, durante la entrevista al grupo Cine de la Base. Aquí, un miembro de Cine al Día, no identificado, arroja nueva luz sobre el caso:

"En Venezuela estamos un poco aislados y concretamente los contactos han sido con el grupo de Cine Liberación, Solanas y Getino especialmente. Por ejemplo, Getino se expresó en un foro que hubo en la Cinemateca Nacional de una forma que me pareció muy adecuada aunque no todo el mundo lo interpretó como lo interpreté yo. El planteaba que era importante participar dentro del movimiento peronista, como una forma de conectar la actividad cinematográfica que ellos estaban haciendo con las masas. En cierto modo ir contra el peronismo era absurdo porque era ir contra un movimiento predominante que era el único que tenía importancia cuantitativa en el país. Sin embargo posteriormente estuvo Solanas de regreso de España, donde había hecho un documental directamente con Perón, y nos hizo una descripción que nos dejó a todos un poco atónitos. No la publicamos por supuesto ni mucho menos. Inclusive en la revista una vez publicamos unos

comentarios sobre Cine Liberación en relación al peronismo, donde considerábamos a Perón de netas tendencias fascistas y no entendíamos cómo Cine Liberación podía adherirse a ellas." (p. 14)

Pero la actitud crítica frente a las posiciones teóricas y a la praxis de los cineastas no se limita al campo de la política. Sin llegar a un cuestionamiento abierto ni, en el otro extremo, a la adhesión total, notamos que Ugo Ulive, en su "Crónica del cine cubano" (No. 12) emite su juicio en torno al quehacer de los cineastas cubanos en ese sentido. Ulive, quien vivió y trabajó en Cuba antes de venir a Venezuela, con un profundo conocimiento del proceso seguido por el cine cubano, no solamente hace un recuento de lo más importante de la producción; también confiere a la evolución de este cine un papel dentro de la cultura de su país, determinante en algunos momentos, y analiza los intentos de teorización y de acción cultural de los cineastas cubanos, agrupados en el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos.

El punto de partida para estas consideraciones está en la cita que hace Ulive de los considerandos previos a la Ley de creación del ICAIC, que se inician con la afirmación de que el cine es un arte, la conciencia sobre su papel como medio de comunicación y la importancia del aspecto industrial, orientando todos estos principios de acuerdo con los postulados revolucionarios. He aquí el comentario de Ulive al respecto:

"Salvo las referencias a 'ambientes y paisajes de gran atracción' que parecen reflejar aún fijaciones de la etapa pre-revolucionaria, es significativo comprobar hasta qué punto estos considerandos diseñaron eficazmente y con bastante anticipación toda la trayectoria del cine cubano posterior." (p. 8)

Al mismo tiempo, cuestiona ligeramente la jerarquización en virtud de la cual el primer paso sería la realización de documentales para "ascender" posteriormente a los filmes argumentales y agrega que esta jerarquización casi siempre regirá los criterios de producción del ICAIC.

Ulive también se ocupa del papel jugado por el ICAIC durante 1961, en la polémica entre el Consejo Nacional de la Cultura, que representaba una posición bastante ortodoxa, y el semanario *Lunes de revolución*, cuyos planteamientos poco tenían que ver con los de la Revolución. En una posición intermedia, de acuerdo con Ulive, se hallaba el ICAIC, que conservaba su autonomía con respecto al Consejo.

"El ICAIC aparecía en el centro, como una fuerza indefinida todavía, pero ya rechazada, disimulada y a veces abiertamente por *Lunes* –y en este rechazo que era mutuo jugaban también un papel las animosidades personales irreconciliables entre sus respectivos dirigentes– y vista con cierta desconfianza por el CNC. En esta época, por otra parte, la obra del ICAIC no era nada 'experimental'. Realizaba películas cortas y largas dedicadas a la exaltación de la gesta triunfadora, de los primeros logros de la Revolución, sin rebuscamientos formales ni expresivos de ningún tipo y nada parecía anunciar un cambio muy notable en los años posteriores. Las palabras finales de Guevara al presentar el estreno de *Historias... (de la revolución, MGC)* (*'nuestra lealtad al arte verdadero, al arte que al pueblo sirve porque en el pueblo se inspira'*) no eran en ese sentido muy alentadoras." (p. 10)

Una vez presentada la conclusión de la polémica (el cierre de *Lunes de Revolución*), Ulive cita un texto de Julio García Espinosa, el teórico por excelencia del cine cubano, donde éste expresa que el semanario no representaba una opción socialista y cuestionando, por su ambigüedad y su escasa utilidad en el seno de la Revolución, la posibilidad de un frente único. Frente a esta opción, propone "la unión de todas las fuerzas revolucionarias" conducidas por la fuerza "más avanzada de la Revolución", que, desde su punto de vista, era el ICAIC (p. 11).

Ulive cita un largo fragmento del informe presentado por Alfredo Guevara al I Congreso Nacional de Cultura, donde se niega que la finalidad del arte sea la educación, aun cuando pueda jugar un papel en ella; critica la "ola de mal gusto" producto de una concepción mecanicista del acceso de los trabajadores a la vida cultural y rechaza de plano la invasión

de murales inspirados en el realismo socialista. Para Ulive esta toma de posición despeja toda sospecha de sectarismo o dogmatismo que pudiese haber recaído sobre la conducción del Instituto, y lo coloca en posiciones de vanguardia (p. 12-13). Las polémicas en torno a los problemas del arte y la cultura dentro de la revolución continuaron por algún tiempo más.

Ulive destaca la elaboración de una especie de manifiesto:

"Como la disputa ideológica continuaba y a cada rato volvían a aparecer en las discusiones términos como 'realismo socialista' y 'realismo crítico', 'arte popular' y 'populismo', 'cultura de masas' o 'para las masas', etc., etc., varias de las personas que en el ICAIC desempeñaban responsabilidades creativas decidieron, luego de una serie de discusiones, en julio de 1963, publicar una suerte de manifiesto que resumiera su posición ante los problemas éticos y estéticos del arte." (p. 14)

Ulive, luego de citar este manifiesto, lo cuestiona diciendo que es demasiado abstracto y está plagado de inconsistencias ideológicas, a pesar de lo cual desatará una nueva polémica en la que participaron sectores culturales y académicos. El último episodio de este tipo se presenta cuando Blas Roca, dirigente del Partido Comunista, cuestiona los criterios de selección del ICAIC para la importación de filmes, considerando que no se debe presentar al público obras "derrotistas, confusas e inmorales". Ulive comenta al respecto:

"Sé que el planteamiento hará sonreír hoy a muchos, pero hay que haber estado en Cuba en ese momento para comprender hasta qué punto resultaba importante un ataque que tuviera ese origen, y cómo podía ser decisivo en muchos aspectos de la cultura de los años siguientes. Guevara -que se había mantenido en silencio durante la polémica que siguió a la publicación del documento de los realizadores- le salió al paso a los planteamientos de Blas y se entabló (nuevamente!) una polémica epistolar donde el ICAIC llevaba todas las de ganar, pero debía proceder con sumo tacto ante planteamientos simplificantes y a menudo demagógicos como los que le oponían." (p. 16)

Sin embargo, y al parecer, la polémica fue acallada desde otras instancias y Ulive deja bien claro que no se presentaron más discusiones de este tipo durante bastante tiempo. La revista

nos da poca información sobre este tipo de actividad en Cuba durante los años posteriores. En el mismo No. 12, en las notas críticas sobre el festival cubano de 1970, producto de una discusión de la Redacción, se roza ligeramente el tema con motivo del film *Las aventuras de Juan Quin Quin*, de Julio García Espinosa, cuyos resultados son confrontados con las proposiciones teóricas presentes en los textos del realizador. Aquí también podemos darnos cuenta de la actitud crítica de la revista.

"En términos esquemáticos puede decirse que García Espinosa se propone un cine de agitación que muestre las luchas de los personajes sin establecer el por qué ni el para qué y que actúa más por mimetismo, llamando a una imitación de conducta, que no por convencimiento, o por demostración, conceptos estos últimos que para García Espinosa equivalen a una justificación del personaje frente al espectador burgués. (...) es claro que García Espinosa se propone un cine para combatientes, un cine de agitación, de estímulo, y rechaza de plano el cine como instrumento de conocimiento, de indagación, de convencimiento. El problema está en que *Las aventuras de Juan Quin Quin* tiene muy poco que ofrecer como cine de agitación. Si se piensa en un público cubano, los conflictos que plantea parecen superados ya que provienen todos de situaciones anteriores al triunfo de la revolución, si se piensa en otros públicos, hay demasiadas situaciones cómicas, demasiados momentos inútiles, demasiada ternura costumbrista para que nadie se agite viendo esta película. (...) *Las aventuras de Juan Quin Quin* es un cine mucho más perfecto que imperfecto y que responde más a una voluntad de experimentación, de inquietud personal, que no a una exigencia de compromiso, de papel activo de la obra de arte en la transformación de la sociedad." (p. 27)

Aquí se cuestiona, por una parte, el divorcio existente entre la teoría y los resultados concretos del film y, por otra, la utilidad de un cine de agitación como el que plantea el autor en un contexto como el cubano, donde los conflictos que un cine de agitación puede motivar a enfrentar ya han sido superados por la sociedad cubana.

Otro punto importante para comprender la actitud de la revista en este sentido lo encontramos en la conversación con Octavio Getino, Maurice Capovilla y Carlos Flores ("*Las muchas tácticas de una estrategia*", No. 13). Toda la conversación es un concentrado de

distintas posiciones teóricas o prácticas de los tres cineastas, las cuales hemos tratado en distintos puntos de nuestro trabajo. En este caso nos interesa el comentario final de Alfredo Roffé, quien, con un poco de desconsuelo, expresa lo siguiente:

"Yo he asistido a unas cuantas discusiones de cineastas, siempre dándole vueltas a estos problemas. En toda la gente que trabaja honestamente siempre hay una justificación del trabajo que hace. Es decir una justificación que los otros, que están trabajando por otras vías o con otros enfoques completamente diferentes, terminan por aceptar, fundamentalmente por la honestidad del que propone una vía distinta, en base a un objetivo común muy general y no porque esten convencidos de la validez de esos intentos. Pero el otro proceso que se ha señalado de racionalización de experiencias y refinamiento progresivo en las técnicas de trabajo y en la instrumentación de ese trabajo es muy lento, en el propio trabajo y en el aprovechamiento de las experiencias de los demás. Es un fenómeno raro, algo así como varias personas cada una de las cuales expone sus ideas, que no son asimiladas por ninguna de las otras, sino que parecen rebotar sobre sí mismas. Entonces al final hay una sensación un poco de cansancio, de impotencia ante la dificultad del problema. No sé si es una idea muy pesimista." (p. 14)

Este fragmento es muy importante por varias razones. En primer lugar, habla sobre una forma de actuar, al parecer bastante común entre los distintos cineastas integrados al movimiento de cineastas, que consiste en sumarse a las proposiciones de alguien que, con honestidad, propone una vía sobre la cual no existe un total convencimiento ni una coincidencia con sus planteamientos. En segundo lugar, se menciona cómo, a pesar del intercambio de ideas y experiencias, nadie asimila las del resto y no se produce un enriquecimiento en las proposiciones y las vías a seguir. Esta es la primera vez que la revista dirige su atención a la efectividad o la no efectividad de la actividad desplegada por los cineastas en un sentido práctico. Y, sin embargo, a pesar de los desatinos que vendrán más adelante en este sentido, no se volverá con demasiada fuerza sobre este tema.

Ambretta Marrosu, en una conversación con la autora donde también participó Alfredo Roffé, centrada exclusivamente en el tema del cine latinoamericano, aportó datos claves. Según ella,

a partir de un cierto momento, luego de la derrota definitiva en lo político y en lo cinematográfico, la actuación de los cineastas se concentró exclusivamente en seguir una serie de políticas que, beneficiando en primer lugar al cine cubano, brindaban a los primeros la posibilidad de seguir produciendo películas. Marrosu es muy enfática al señalar la legitimidad de la actuación cubana, ya que considera lógico que un país tan aislado por obra del injusto bloqueo económico, necesitara establecer ciertos vínculos en el campo cultural que le permitieran ampliar sus posibilidades y su campo de acción. Sin embargo, cuestiona fuertemente la actitud del resto de los cineastas latinoamericanos al sumarse a estas políticas, que nada tenían que ver con sus realidades nacionales. En palabras de la propia Marrosu:

"Ahí pasó algo de lo cual el cine venezolano es un poco la caricatura. (...) Un país socialista, aislado (Cuba, MGC), lo que busca en un sentido general es proyectarse y sobrevivir, darle un fundamento económico a determinadas cosas, por medio de la solidaridad y la unión con cosas externas(...) El papel de Cuba, dejó de ser el de estímulo, como lo fue al principio, cuando actuó como un detonante (la Revolución, no el cine cubano). Cuando se fue a organizar la cosa se pensó en lo que le convenía a las dos partes: los cineastas latinoamericanos no cubanos y el ICAIC. Ambos pensaron que les convenía, para la conquista del mercado y todo el aspecto económico, ponerse en un trencito. (...). Entonces se comienza a organizar esa cosa a la manera de la política balurda, donde se dice una cosa para que sirva para otra. La cosa se aflojó muchísimo. Yo no quiero decir que el cine latinoamericano decayó porque se puso a la cola de Cuba porque no sería ni justo ni nada. Pero todo se canalizó de una forma como específica, todo en un mismo montón. (...). Se esperaba la consigna, como cuando se milita en un partido, para hacer una movida. Era una especie de cadena cuyo primer eslabón era el cine cubano porque era el cine del primer país socialista de América Latina, donde todos queremos llegar... En este momento el ICAIC dice una cosa y la gente se pone a ver como encaja ahí. Eso no es así. Yo soy amiga de la unidad de América Latina y pienso que es lo que debería ser en todos los órdenes, para darle fuerza a unos pueblos y unas ideas. Pero hay cosas que se mueven solas, en Bolivia pasa una cosa y en Chile pasa otra, y uno tiene que estar muy compenetrado con lo que pasa nacionalmente para echar un movimiento de ese tipo adelante. Uno no puede esperar las reuniones y la política unitaria, bajo la dirección de los que están más adelante en el sentido político, para ir detrás de ellos. Ahí hubo

errores (...). Yo fui a Mérida cuando estuvo Marianela Saleta, que se había movido en el Ministerio de Fomento y prometió coproducciones con Cuba. Fue cuando empezaron esas primeras cosas con Cuba, pero que no pueden ser el norte del cine venezolano. Yo tuve mi primer y último conflicto con los cubanos, definitivo en el sentido de que yo quedé fuera de toda organización, porque en ese momento Cine al Día estuvo atacando todo el tiempo y de manera muy bien fundamentada, la política de Fomento, y entonces vienen los cubanos, la Asociación de Cine Latinoamericano, Edmundo Aray, etc. y como están en conversaciones positivas para coproducciones con Cuba me dicen que debo apoyar la política de Fomento como base y referencia del cine venezolano. Yo me puse furiosa y Edmundo también, y eso fue definitivo, tanto con Edmundo como con los dirigentes cubanos. Está bien que eso le convenga a Cuba y uno no quiere sabotearle esas cosas, pero tampoco podemos estar de acuerdo con Fomento porque se van a hacer dos películas en coproducción con Cuba. Es algo que no tiene relación y lo que se llamó Comité de Cineastas Latinoamericanos fue de poco interés auténtico. Uno está de acuerdo porque uno apoya el socialismo y los cines hermanos. Pero no podemos hacer lo mismo que ellos, al mismo tiempo, porque las situaciones creativas son distintas. Yo creo que eso afectó a todos. No sé si esto se habló en la revista, (...). Si creo que hubo una falla de discusión sobre fenómenos que ocurrieron, falta de conexión entre los distintos niveles para ver la relación entre la práctica y la teoría."

El Comité de Cineastas Latinoamericanos al que se refiere Marrosu fue creado a raíz del IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, celebrado en Caracas, del 5 al 11 de Septiembre de 1974. Cine al Día lo reseña en su No. 19, dentro de la sección de Información Nacional (p. 41-42) sin emitir ningún juicio al respecto. Apenas se reproduce la declaración oficial y las resoluciones acordadas durante el encuentro. Este hecho no deja de sorprendernos, ya que la revista siempre mantuvo una actitud, cuando mínimo, crítica frente a la actuación de los cineastas latinoamericanos, es cierto que en mucha menor medida que la asumida con respecto al cine nacional, pero que, por ejemplo en el caso del grupo Cine Liberación fue más que elocuente. ¿Cómo podemos explicarnos esta no toma de posición ante hechos tan graves, según se desprende del discurso de Marrosu? Ella misma da una explicación, y la centra en el hecho de que la revista era de corte más teórico y no se ocupaba de estas cosas, siendo ella

la única que tuvo contacto directo con estas situaciones en particular. Alfredo Roffé aporta otra explicación, de acuerdo con el siguiente fragmento:

"Yo creo que esto se daba también porque, como había un enemigo principal, contra el que estábamos todos, no era táctico ponerse a pelear contra quienes estaban combatiendo a ese enemigo."

El Encuentro de Mérida al que se refiere Marrosu fue el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, realizado en Abril de 1977 donde, no sólo no fue cuestionada la actitud descrita por Marrosu más arriba, sino que se publicó una nota más bien elogiosa, hasta cierto punto:

"Ante todo hay que decir que este tipo de evento tiene marcada importancia en un continente signado por la incomunicación y el silencio. En este sentido este encuentro aportó, como todos los anteriores, un invaluable caudal de información, de contrastación de experiencias, de acuerdos para iniciativas parciales, de contactos personales. No obstante, la mecánica misma del encuentro impidió que se discutieran suficientemente todos aquellos puntos de interés común y que se bosquejasen los lineamientos de una política general para el cine latinoamericano." (No. 22, p. 54)

Esto contrasta con la apreciación de Alfredo Roffé, siempre tomada de la conversación con la autora, donde define estos encuentros de la siguiente manera:

"Eso fue como un último gesto cadavérico, que no tenía nada que ver con la realidad y trataba de proyectar hacia el futuro una cosa que venía desde atrás pero sin bases sólidas ni materiales donde apoyarse. De esas reuniones y esas declaraciones de principios no salió nada. Todo se acabó allí."

El único momento en que se deja ver en el discurso de la revista una actitud de crítica frente a la política dominante en el ámbito cinematográfico latinoamericano después de 1973 lo encontramos en la entrevista a Marta Rodríguez y Jorge Silva, publicada en el No. 22 y que, de acuerdo con Marrosu fue hecha por ella misma durante ese V Encuentro de cineastas. En su primera pregunta a los cineastas colombianos, Marrosu expresa su sorpresa ante la