

Paulo Antonio Paranaguá (ed.)

CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA



CATEDRA
Signo e imagen

CINE DOCUMENTAL
EN AMÉRICA LATINA

Paulo Antonio Paranaguá (ed.)

CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA

Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos

Textos de José Carlos Avellar, Ricardo Azuaga, Ricardo Bedoya,
Jean-Claude Bernardet, Luiz Fernando Carvalho, Luciana Corrêa de Araújo,
Isleni Cruz Carvajal, Marvin D'Lugo, Marina Díaz López,
Alberto Elena, Juan Antonio García Borrero,
Alfonso Gumucio-Dagron, Clara Kriger, Amir Labaki,
Consuelo Lins, Ambretta Marrosu, Mariano Mestman, Kathleen Newman,
María Luisa Ortega, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana-M. Pick,
Fernão Pessoa Ramos, Laura Podalsky, Jorge Ruffinelli,
Vicente Sánchez-Biosca, Leandro Rocha Saraiva, Geraldo Sarno,
Mírito Torreiro, Patricia Torres San Martín, Julia Tuñón, Ismail Xavier.

Traducciones de Jung Ha Kang y María Calzada Pérez

CATEDRA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Ilustraciones de cubierta: *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1967-1972)
y *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959).

1.ª edición, 2003

Esta obra ha sido publicada
con la ayuda del Festival de Málaga

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Festival de Málaga, 2003

© Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos, 2003

© Textos de José Carlos Avellar, Ricardo Azuaga, Ricardo Bedoya, Jean-Claude Bernardet, Luiz Fernando Carvalho, Luciana Corrêa de Araújo, Isleni Cruz Carvajal, Marvin D'Lugo, Marina Díaz López, Alberto Elena, Juan Antonio García Borrero, Alfonso Gumucio-Dagron, Clara Kriger, Amir Labaki, Consuelo Lins, Ambretta Marrosu, Mariano Mestman, Kathleen Newman, María Luisa Ortega, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana-Mirjam Pick, Fernão Pessoa Ramos, Laura Podalsky, Jorge Ruffinelli, Vicente Sánchez-Biosca, Leandro Rocha Saraiva, Geraldo Sarno, Mírito Torreiro, Patricia Torres San Martín, Julia Tuñón, Ismail Xavier, 2003

© Traducciones de Jung Ha Kang, Paulo Antonio Paranaguá y María Calzada Pérez, 2003

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2003

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 15.531-2003

ISBN: 84-376-2060-0

Printed in Spain

Impreso en Lavel, S. A.

Humanes de Madrid (Madrid)

Índice

Preámbulo [Nelson Pereira dos Santos]	11
Orígenes, evolución y problemas [Paulo Antonio Paranaguá]	13
Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España [Alberto Elena y Mariano Mestman]	79
El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros [María Luisa Ortega]	93
La Hispanidad en la pantalla del <i>NO-DO</i> [Vicente Sánchez-Biosca]	109

CINEASTAS

Humberto Mauro (Brasil) [Fernão Pessoa Ramos]	123
Jorge Ruiz (Bolivia) [Alfonso Gumucio-Dagron]	141
Manuel Chambi y los documentales del Cusco (Perú) [Ricardo Bedoya]	150
Santiago Álvarez (Cuba) [Juan Antonio García Borrero]	156
Jorge Prelorán (Argentina) [Jorge Ruffinelli]	164
Sara Gómez (Cuba) [Juan Antonio García Borrero]	179
Geraldo Sarno (Brasil) [José Carlos Avellar]	187
Vladimir Carvalho (Brasil) [Amir Labaki]	200
Marta Rodríguez y Jorge Silva (Colombia) [Isleni Cruz Carvajal]	206
Patricio Guzmán (Chile) [Marina Díaz López]	214
Eduardo Coutinho (Brasil) [Consuelo Lins]	225
Luis Ospina (Colombia) [Isleni Cruz Carvajal]	236
João Moreira Salles (Brasil) [José Carlos Avellar]	245
Juan Carlos Rulfo (México) [Jorge Ruffinelli]	254
Andrés Di Tella (Argentina) [Clara Kriger]	261

PELÍCULAS

<i>No paiz das amazonas</i> (Silvino Santos y Agesilau de Araújo, Brasil, 1921)	269
<i>São Paulo, a symphonia da metrópole</i> (Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929)	271
<i>Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras</i> (Mayor Luiz Thomaz Reis, Brasil, 1932)	274
<i>Memorias de un mexicano</i> (Carmen Toscano, México, 1950)	278
<i>¡Torero!</i> (Carlos Velo, México, 1956)	284
<i>Mimbre</i> (Sergio Bravo, Chile, 1957)	287

<i>Tire dié</i> (Fernando Birri, Argentina, 1958-1960)	289
<i>Araya</i> (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959)	293
<i>O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo</i> (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1959)	296
<i>Aruanda</i> (Linduarte Noronha, Brasil, 1960)	300
<i>A condição brasileira</i> (producción de Thomaz Farkas, Brasil, 1964-1970)	304
<i>Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo</i> (Mario Handler, Uruguay, 1965)	309
<i>Por primera vez</i> (Octavio Cortázar, Cuba, 1967)	313
<i>Coffea Arábica</i> (Nicolás Guillén Landrián, Cuba, 1968)	316
<i>La hora de los hornos</i> (Fernando E. Solanas, Argentina, 1968)	320
<i>Hombres de Mal Tiempo</i> (Alejandro Saderman, Cuba, 1968)	326
<i>¡Basta!</i> (Ugo Olive, Venezuela, 1970)	329
<i>Escenas de los muelles</i> (Oscar Valdés, Cuba, 1970)	333
<i>El camino hacia la muerte del Viejo Reales</i> (Gerardo Vallejo, Argentina, 1971)	336
<i>Migrantes</i> (João Batista de Andrade, Brasil, 1972)	339
<i>Juan Vicente Gómez y su época</i> (Manuel de Pedro, Venezuela, 1975)	342
• <i>Chibaraq'e, batalla ritual</i> (Luis Figueroa, Perú, 1975)	347
<i>Etnocídio: Notas sobre el Mezquital / Ethnocide: Notes sur la région du Mezquital</i> (Paul Leduc, México-Canadá, 1976)	349
<i>El palacio negro</i> (Arturo Ripstein, México, 1976)	353
<i>Di</i> (Glauber Rocha, Brasil, 1977)	356
<i>Cincuenta y cinco hermanos</i> (Jesús Díaz, Cuba, 1978)	360
<i>Maria Sabina, mujer espíritu</i> (Nicolás Echevarría, México, 1979)	364
<i>Terceiro milênio / Drittes Jahrtausend</i> (Jorge Bodanzky y Wolf Gauer, Brasil-Alemania, 1981)	366
<i>Yo, tú, Ismaelina</i> (Grupo Feminista Miércoles, Venezuela, 1981)	370
<i>Imagens do inconsciente</i> (Leon Hirszman, Brasil, 1983-1986)	373
<i>Las banderas del amanecer</i> (Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, Bolivia, 1983)	379
<i>O som ou tratado de harmonia</i> (Arthur Omar, Brasil, 1984)	382
<i>Elvira Luz Cruz, pena máxima</i> (Dana Rotberg y Ana Díez, México, 1985)	385
<i>Vecinos</i> (Enrique Colina, Cuba, 1985)	388
<i>No les pedimos un viaje a la luna</i> (Mari Carmen de Lara, México, 1986)	391
<i>Cien niños esperando un tren</i> (Ignacio Agüero, Chile, 1988)	394
<i>Ilha das Flores</i> (Jorge Furtado, Brasil, 1989)	396
<i>El Fanguito</i> (Jorge Luis Sánchez, Cuba, 1990)	400
<i>Alejandro</i> (Guillermo Escalón, El Salvador-Canadá, 1994)	403
<i>A arca dos Zo'ê</i> (Vincent Carelli y Dominique Gallois, Brasil, 1993)	407
<i>El camino de las hormigas</i> (Rafael Marziano Tinoco, Venezuela-Polonia, 1993)	410
<i>Bananas is my Business</i> (Helena Solberg, Estados Unidos-Brasil, 1995)	414
<i>Cortázar</i> (Tristán Bauer, Argentina, 1994)	419
<i>The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme</i> (Lourdes Portillo, Estados Unidos-México, 1994)	423
<i>Jaime de Nevares, último viaje</i> (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, Argentina, 1995) .	426
<i>Socorro Nobre</i> (Walter Salles, Brasil, 1995)	430
<i>Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos</i> (Daniel Rosenfeld, Argentina, 2000)	434
<i>Bonanza, en vías de extinción</i> (Ulises Rosell, Argentina, 2001)	437
<i>Gabriel Orozco, un proyecto filmico documental</i> (Juan Carlos Martín, México, 2002)	440
<i>Rocha que voa</i> (Eryk Rocha, Brasil-Cuba, 2002)	443

CUESTIONAMIENTOS

<i>Anotaciones para los jóvenes documentalistas</i> [1948] [Alberto Cavalcanti]	449
<i>El free cinema y la objetividad</i> [1960] [Tomás Gutiérrez Alea]	452
<i>El manifiesto de Santa Fe</i> [1962] [Fernando Birri]	456
<i>Arte y compromiso</i> [1968] [Santiago Álvarez]	458

<i>Prioridad del documental</i> [1971] [Fernando E. Solanas y Octavio Getino]	461
<i>Una imagen recorre el mundo</i> [1975] [Julio García Espinosa]	464
<i>Postulados del tercer cine</i> [1976] [Carlos Álvarez]	466
<i>El antidocumental, provisionalmente</i> [1978] [Arthur Omar]	468
<i>Provocaciones sobre cine documental y literatura</i> [1980] [Jesús Díaz]	472
<i>Diálogo sobre cine documental</i> [1986] [Carlos Velo]	477
<i>La mirada en el documental y en la televisión</i> [1992] [Eduardo Coutinho]	491
BIBLIOGRAFÍA [Paulo Antonio Paranaguá]	497
LOS AUTORES	529
AGRADECIMIENTOS	539

Preámbulo

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Nunca olvidaré el encuentro de John Grierson con los filmes de Manuel Chambi, durante el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Montevideo, en 1958. La sorpresa y la fascinación del maestro del documental ante las imágenes traídas de las fiestas cordilleranas del Perú lo movilizaron a viajar hasta allí, en minuciosa expedición, desafortunadamente sin cámaras.

Este libro organizado por Paulo Antonio Paranaguá ofrece igual sorpresa, pero en gran escala, abarcando el trabajo del enorme y sorprendente número de documentalistas de nuestro continente. Desde los pioneros, como el Mayor Luiz Thomaz Reis, a los más recientes como el joven Eryk Rocha (me refiero aquí sólo a los brasileños), son analizados por un grupo (también numeroso y de igual talento) de estudiosos del cine latinoamericano.

Una obra que, estoy seguro, exigió de cada uno de los colaboradores, comenzando por su organizador, mucho esfuerzo de investigación y, principalmente, el alejamiento «de la postura militante, típica de los tercermundistas años sesenta», como dice el propio Paulo en su introducción. Se estudian aquí todos los caminos seguidos por los cineastas, nuevas miradas y nuevas estrategias.

Cabe registrar, finalmente, la publicación de este trabajo en el año en que el documental se vuelve más conocido por la crítica y más demandado por el público, en las salas y en los canales de televisión por cable o satélite. Tal coincidencia contribuirá, con certeza, a la formación de nuevos cineastas del documental, género de prolongada y riquísima historia, tal vez, de acuerdo con la afirmación de Jean-Claude Bernardet, mayor que la del filme de ficción.

¡Viva el Nuevo Cine Documental de América Latina!

(Traducción: Jung Ha Kang)

Orígenes, evolución y problemas

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

A Ana Maria Galano y a Jesús Díaz,
in memoriam

1

Este libro tiene un solo antecedente: la obra colectiva magníficamente editada por Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America*¹, que en casi quinientas páginas establecía sendos jalones para cartografiar el territorio, historiar su evolución y fundar una problemática.

Unos cuantos años antes, el principal ensayista brasileño de cine, Jean-Claude Bernardet, había propuesto en *Cinema brasileiro: propostas para uma história* una iconoclasta inversión de valores respecto a la historiografía, o al menos un reequilibrio: la verdadera base del desarrollo de la infraestructura cinematográfica y de la producción fílmica en Brasil fueron los noticieros, o sea, el documental, y no la ficción, paradigma soñado por cineastas... e historiadores. Bernardet dedicaría su tesis en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, bajo la dirección de Christian Metz, a un estimulante análisis sobre la evolución de la escuela documental brasileña, publicado bajo el título de *Cineastas e imagens do povo*. No se puede decir que sus propuestas y su ejemplo se reflejaran en la producción académica o editorial subsiguiente².

En Argentina, Juan José Rossi compiló un librito sobre *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*; Domingo Di Núbila escribió una sentida evocación del pionero Federico Valle, *Cuando el cine fue aventura*, publicada después de medio siglo en la gaveta; Fernando Martín Peña y Carlos Vallina rescataron la labor comprometida de un cineasta desaparecido, víctima de la dictadura militar, en *El cine quema: Raymundo Gleyzer*³. José Roviroso publicó dos acuciantes series de entrevistas con docu-

¹ Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, 1990.

² Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1979; Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

³ Juan José Rossi, *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*, Buenos Aires, Búsqueda, 1987; Domingo Di Núbila, *Cuando el cine fue aventura: El pionero Federico Valle*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1996; Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

mentalistas mexicanos, *Miradas a la realidad*⁴, donde encontramos las reflexiones póstumas de Carlos Velo reproducidas en este volumen. El cubano Santiago Álvarez recibió un par de homenajes⁵. Un puñado de documentalistas brasileños han sido estudiados como resultado del repliegue hacia la microhistoria y la reivindicación de la provincia respecto a las metrópolis⁶. Y paremos de contar. La antología de Alberto Elena y Marina Díaz López, *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* incluye documentales, pero estos suman 10 por 100 de los títulos seleccionados⁷. Tampoco hay que creer que la subestimación del documental sea una exclusividad del ámbito latinoamericano: cuando la colección «Cineastas latinoamericanos» de Cátedra y Fílmoteca Española publicó el *Patricio Guzmán* de Jorge Ruffinelli⁸, se trataba del primer libro dedicado a un documentalista en el principal conjunto de monografías sobre directores en lengua española (con más de cincuenta títulos en su haber).

Independientemente de los méritos de cada uno de esos libros sobre documentales y documentalistas, ninguno abarca a toda América Latina como la obra pionera de Julianne Burton. Los veinte ensayos de autores anglosajones y latinoamericanos suscitados o reunidos tienen el valor de abrir varias pistas de interpretación e investigación. El propósito de nuestro libro es a la vez más ambicioso y más modesto. Por un lado, no limitamos el corpus a la vertiente del testimonio social o el compromiso político, aunque las películas en ella incluidas merezcan matices oportunamente sugeridos en *The Social Documentary in Latin America*. Por otro lado, adoptamos una perspectiva histórica amplia, que no se ciñe solamente a la segunda mitad del siglo xx, al llamado Nuevo Cine Latinoamericano (homologado con mayúsculas y venerables instituciones). Pero lo hacemos con prudencia, considerando que estamos simplemente abriendo la vía a trabajos individuales o colectivos de mayor envergadura, en un campo poco menos que virgen.

Procedemos paso a paso, básicamente a través del estudio de cineastas y documentales representativos de las principales tendencias trilladas en América Latina. Recordamos asimismo algunas teorizaciones o planteamientos que jalonan la práctica y la reflexión latinoamericanas. Desde luego, todo abordaje de tipo antológico puede ser cuestionado o discutido en sus fundamentos y en sus elecciones. El presupuesto de este trabajo es que el documental, como todo el cine, es una cuestión de mirada, de punto de vista, objeto por lo tanto de opciones formales y estéticas varia-

⁴ José Roviroso, *Miradas a la realidad: Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, CUEC/UNAM, 1990; *Miradas a la realidad II: Entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, CUEC/UNAM, 1992.

⁵ Edmundo Aray, *Santiago Álvarez, cronista del Tercer Mundo*, Caracas, Cinemateca Nacional, 1983, es una compilación de artículos y entrevistas periodísticas; Amir Labaki, *O Olho da Revolução: O cinema urgente de Santiago Álvarez*, São Paulo, Iluminuras, s. a. (versión simultánea en español: *El Ojo de la Revolución: El cine urgente de Santiago Álvarez*, São Paulo, Iluminuras, 1994), es una entrevista precedida de una aguda introducción.

⁶ Selda Vale da Costa y Narciso Júlio Freire Lobo, *No rastro de Silvino Santos*, Manaus, Governo do Estado do Amazonas, 1987; José Marinho, *Dos homens e das pedras: O ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1998; Márcio Souza, *Silvino Santos: O cineasta do ciclo da borracha*, Rio de Janeiro, Funarte, 1999; Zeca Pires, *Cinema e história: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense*, Blumenau, Edifurb/Cultura em movimento, 2000. La tesis de Sheila Schwarzman sobre Humberto Mauro, que responde a otras opciones, no está publicada todavía.

⁷ Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza, 1999. Por lo general, en los diccionarios o antologías la proporción suele ser menor, o nula.

⁸ Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra/Fílmoteca Española, 2001.

bles según las circunstancias. Lejos de una mera postura militante, típica de los tercermundistas años sesenta, el documental latinoamericano ha desplegado diversas estrategias y enfoques.

Rastrear la tradición y la renovación del documental latinoamericano, así como su eventual singularidad, plantea otra cuestión de bastante actualidad. ¿Es lo mismo América Latina filmada por sus cineastas o por documentalistas de paso? Francisco Elías, Robert de Wavrin, Titayna, Per Høst, Rolf Blomberg, Torgny Anderberg, Enrico Gras, Mario Craveri, Gian Gaspare Napolitano, Paul Rotha y Basil Wright, Enrico Fulchignoni, Jaroslav Novotny, Joris Ivens, Mario Gallo, Roman Karmen, Arne Sucksdorff, Agnès Varda, Chris Marker, Budd Boetticher, Theodor Christensen, François Reichenbach, Julio Coll, Gianni Amico, Herbert Kline, Saul Landau, Gilles Groulx, Maurice Bulbulian, Matheo Yamalakis, Guy Gilles, Jean Chartier, Margrit Keller, Jean-Pierre Dutilleux, Richard Dindo, Ana Díez, Jana Bokova, Sonia Hermann Dolz, Nettie Wild, Wim Wenders, Karim Dridi, Mika Kaurismäki, Fernando Trueba, Fernando León de Aranoa, Thomas Allen Harris, Carles Bosch y Josep M. Doménech o Chantal Akerman han realizado documentales sobre temas latinoamericanos, algunos notables. ¿Hay una diferencia entre la mirada endógena y la mirada exógena? En el ámbito del cine, tal problemática puede ser apenas una hipótesis de laboratorio. En cambio, trasladada a la televisión y a las nuevas tecnologías, adquiere otros contornos: un intercambio desigual de imágenes y un flujo unilateral de programas.

2

La apreciación del cine escapa cada vez más a los especialistas y se vuelve un objeto de la memoria colectiva, sujeta a constantes reformulaciones. Las nuevas tecnologías están modificando completamente la recepción y la percepción del cine, pasado y presente. Hasta hace unas tres décadas, la memoria fílmica surgía y se transmitía en ámbitos restringidos, las filmotecas y cineclubs. Aun cuando éstos subsisten, los nuevos vectores de difusión no han cambiado solamente las formas de consumo del cine, sino también la configuración de la memoria cinematográfica. Antes, el cine era un espectáculo efímero, pasajero, reducido a los estrenos y novedades, destinados a reemplazar los anteriores y a condenarlos al olvido. Ahora, la noción de repertorio clásico, antes inexistente fuera de las programaciones minoritarias de filmotecas, tiene por base las películas disponibles en vídeo y DVD o difundidas por televisión, con el aporte fundamental de los nuevos canales especializados. El desarrollo del DVD está provocando una revolución en el ámbito de la copia privada y el alquiler o préstamo, rediseñando una vez más el repertorio fílmico. Por mucho que escriban los historiadores, la memoria del cine tiene una presencia y una potencia incomparablemente superiores a la historia editada o transmitida en recintos académicos. Los cuestionamientos de los historiadores son impotentes frente a la memoria realmente existente, elaborada y difundida por los nuevos vehículos. Ninguna cinematografía puede mantener o conquistar un espacio en el nuevo paisaje audiovisual si no viene avalada por un repertorio de películas capaz de alimentar los catálogos y programaciones de los nuevos soportes y vectores. Por consiguiente, la conservación y la restauración dejaron de ser cuestiones puramente patrimoniales o culturales y adquirieron una dimensión económica de extrema actualidad.

En América Latina, como en todas partes, el documental sigue siendo considerado el pariente pobre del séptimo arte, cuando en realidad se trata de un género expresivo de las cinematografías del continente. Más allá de algunos títulos famosos, podríamos hablar de una escuela documental latinoamericana, parcialmente reconocida por la historiografía anglosajona especializada, pero por lo general desconocida en la versión predominante de la historia. El concepto de escuela merece discusión y puede ser cuestionado por la atomización continental y la falta de continuidad pre-valetientes en la mayor parte de los países de América Latina. Resulta sin duda más apropiado hablar de una escuela cubana o una escuela brasileña, por lo menos en algunas coyunturas. En México, la interrogación vuelve una y otra vez, como si pudiera conjurar la angustia de la discontinuidad⁹. En todo caso, la noción no implica la uniformidad, así como la perspectiva latinoamericana no supone borrar o subestimar los particularismos nacionales. La pluralidad de tendencias y la diversidad de países coexisten justamente en una región donde las cinematografías han intentado durante décadas una convergencia, con vistas a constituirse en movimiento cultural, aun antes de que las contingencias del mercado y la necesidad de las coproducciones se volvieran inexorables. A pesar de ello, una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunden con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidad. Hay que reconocer ahí una buena coartada para las televisiones europeas o norteamericanas que consideran a América Latina como mero objeto, desprovisto de autonomía subjetiva, incapaz de expresarse por sus propios medios.

Para el documental, como para la producción de ficción, la posibilidad de obtener un espacio duradero depende de un determinado volumen de imágenes y repertorio de títulos. Siempre será posible vender o colocar una película de uno u otro género, pero ni siquiera un éxito aislado garantiza la mínima continuidad. La marginación del documental en la historiografía tradicional complica aún más las cosas. Falta el necesario acceso al patrimonio, falta a menudo un mínimo consenso sobre criterios y valoraciones. Si la perspectiva latinoamericanista puede resultar estimulante para la investigación y el conocimiento, hay que admitir que las instituciones universitarias y cinematográficas, los organismos de fomento, las fronteras entre disciplinas y países son obstáculos casi infranqueables. Hay que compensar el voluntarismo con una buena dosis de modestia, deseando ardientemente que el próximo paso supere pronto el recién franqueado.

3

La primera dificultad estriba en la misma definición del documental, que muchas veces desemboca en disquisiciones filosóficas sobre la realidad. Sin pretender contornar la cuestión, preferimos esbozar una perspectiva histórica para intentar desbrozar la problemática.

Un empleado de los hermanos Lumière, Gabriel Veyre, filma tal vez las primeras imágenes en movimiento de América Latina en 1896. Tenemos la suerte inaudita de

⁹ «¿Existe o ha existido una escuela documental mexicana?», pregunta y se pregunta José Rovirosa, *op. cit.*



Baignade de chevaux / Baño de caballos (Gabriel Veyre, México, 1896).
Foto C.N.C. Service des Archives du Film.



Repas d'indiens / Desayuno de indios (Gabriel Veyre, México, 1896).
Foto C.N.C. Service des Archives du Film.



Troupeaux (Gabriel Veyre, México, 1896).
Foto C.N.C. Service des Archives du Film.

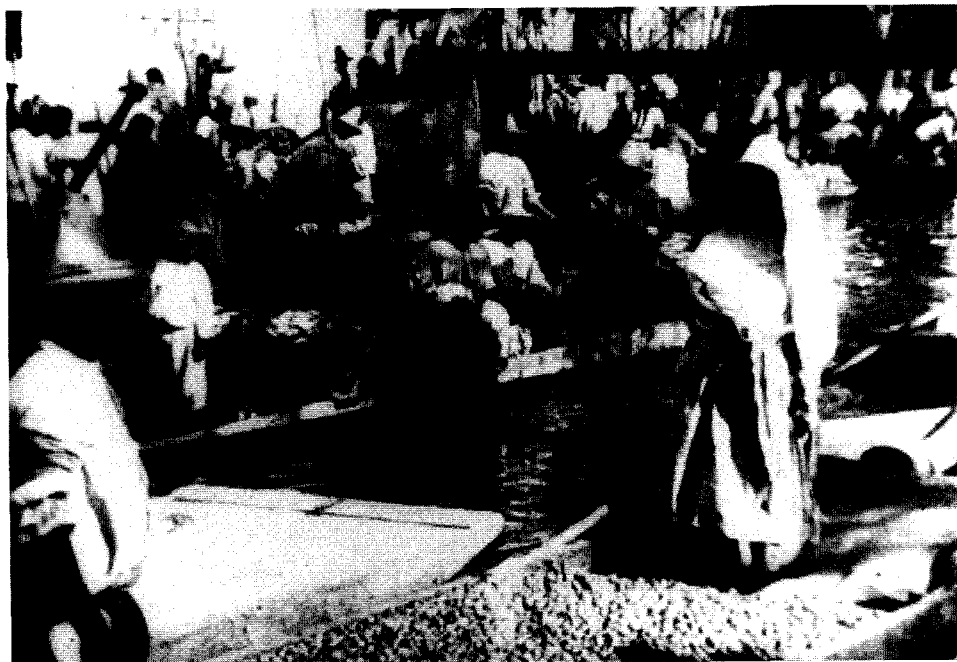
poder ver aún hoy algunas de las cintas filmadas en Ciudad de México y Guadalajara. Aunque esas cintas duran poco más de medio minuto, siempre ocurre algo. Los planos únicos, fijos, ya no se reducen al arte del encuadre, heredado de la fotografía (y a su vez de la pintura). No se trata todavía del arte de la instantánea, ese momento fugaz sorprendido por el ojo de la cámara. Como la novedad radica en el movimiento, existe invariablemente una búsqueda de la acción, la semilla de una narración. La acción está prevista, esperada, incluso provocada. *Baignade de chevaux / Baño de caballos* (Gabriel Veyre, catálogo Lumière núm. 357, México, 1896) y *Repas d'indiens / Desayuno de indios* (Gabriel Veyre, núm. 351, México, 1896) muestran el esfuerzo para desplegar el movimiento deseado frente al camarógrafo (en el segundo podemos percibir a un hombre vestido a la europea con un cinematógrafo entre las manos: ¿quizás Veyre o su socio Bernard?). La cinta conocida como *Troupeaux* (Gabriel Veyre, sin número, México, 1896) consigue estilizar la irrupción de los peones entre el ganado, gracias al contraste entre sus blusas blancas y el tono oscuro de las reses. En el *repérage*, en la localización previa está ya en germen la encuesta documental. La elección de la acción significativa y del encuadre representan el esbozo de una planificación, *découpage*, escritura y puesta en escena.

Como en el Génesis, en el barro de los orígenes no existe todavía una diferencia de género. Ficción y no-ficción son categorías surgidas a partir de una evolución y sobre todo de codificaciones ulteriores. Contrariamente a lo que sugiere la oposición Lumière-Méliès, demasiado reductora a fuerza de simplificación, ni siquiera el documental de los primeros tiempos, del cine primitivo, se limita a un registro más o me-



Valparaíso, danses/Paseo a Playa Ancha (Massonier, Chile, 1903).
Foto C.N.C. Service des Archives du Film.

nos azaroso. Basta recordar que los primeros «noticieros» incluyeron reconstrucciones o incluso puestas en escena previas a los acontecimientos, para asegurar su proyección simultánea en las pantallas. En pocos años, los rastros se confunden también en América Latina. Para muestra, basta un botón, *Valparaíso, danses / Paseo a Playa Ancha* (Massonier, Chile, 1903, restaurada por el Service des Archives du Film del C.N.C, Francia): ¿esta cinta de tres minutos muestra una cueca bailada en la playa o una fiesta enteramente puesta en escena para la publicidad de la panadería La Victoria, cuyo nombre pasa y repasa frente a la cámara? Transformada en documento histórico, como todo vestigio filmico antiguo, no parte necesariamente de la misma actitud documental de tiempos anteriores. ¿Realmente? ¿Acaso la publicidad, incluso la propaganda, no estaban presentes en las imágenes de Gabriel Veyre sobre don Porfirio Díaz y su *entourage*? Y cuando no filmaba a la sombra del poder, sino *Marché indien sur le Canal de la Viga / El canal de la Viga* (Gabriel Veyre, catálogo Lumière núm. 355, México, 1896) o un *Danse mexicaine / Jarabe tapatío* (Gabriel Veyre, núm. 353, México, 1896), ¿acaso Veyre no estaba divulgando en primer lugar el recién inventado aparato de los Lumière? En la época, la reconstitución de un duelo para la edificación o asombro de los espectadores mexicanos provocó protestas, en nombre de una «verdad» que no admitiría retoques. En cambio, nadie reprocharía a Méliès la reconstitución de acontecimientos lejanos para los espectadores ávidos de información por la imagen (*L'explosion du cuirassé Maine en rade de La Havane*, Georges Méliès, Francia, 1898; *L'éruption du Mont Pelé*, Georges Méliès, Francia, 1902; *La catastrophe de la Martinique*, Ferdinand Zecca, Francia, 1902). A la inversa, una representación tea-



Marché indien sur le Canal de la Viga / El Canal de la Viga (Gabriel Veyre, México, 1896).
Foto C.N.C. Service des Archives du Film.

tral o circense captada en los estrechos límites de duración consentidos a pioneros como el mexicano Salvador Toscano Barragán, ¿constituye solamente una reproducción mecánica, un registro documental, o expresa ya un deseo de ficción?

4

Al subvertir la actitud habitual de la historiografía, la propuesta de Jean-Claude Bernardet tenía el aspecto de una saludable provocación. El realizador Arthur Omar denunciaba entonces una historia del cine monolítica, que margina al documental¹⁰. En Brasil, como en toda América Latina, el documental fue la regla dominante de la escasa producción, mientras la ficción era la excepción y permanecía como un ideal fuera del alcance de los esforzados precursores. La historia debería tomarlo en consideración y reponer las cosas en su debido sitio. Sobre todo en el periodo mudo: el *Film d'Art* europeo y el *serial* norteamericano fueron enseguida imitados, pero la producción de ficción fue una veleidad episódica en cinematografías que pasaron directamente de la etapa artesanal a la dependencia hacia la industria extranjera. Desde ese ángulo, el periodo silente latinoamericano presenta una actividad casi vegetativa, ato-

¹⁰ Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit.; Arthur Omar, «O anti-documentário, provisoriamente», *Vozes*, año 72, núm. 6, Petrópolis, agosto de 1978, págs. 5-18 (texto parcialmente reproducido en este libro).



Danse mexicaine / Jarabe tapatío (Gabriel Veyre, México, 1896).
Foto C.N.C. Service des Archives du Film.

mizada, discontinua. En cambio, si privilegiamos el documental, una cierta continuidad se esboza, en algunos países, a través del esfuerzo de los pioneros: Salvador Toscano Barragán, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y los hermanos Alva (Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador) en México, Federico Valle en Argentina, los hermanos Alberto y Paulino Botelho en Río de Janeiro, Gilberto Rossi en São Paulo, Arturo Acevedo e hijos (Álvaro y Gonzalo) en Colombia. Pueden rastrearse sus vestigios en los pálidos reflejos ofrecidos por las notas de la prensa en su momento, a medio camino entre la promoción y la información. Puede encontrarse una época lejana en que el documental no era relegado a una posición menor, como mero complemento de programa, sino que representaba el centro del espectáculo (algunos cines especializados en noticieros y documentales sobrevivieron durante décadas). Los espectadores no rechazaban entonces la producción local, por el contrario, la solicitaban. Por fin, la producción y la exhibición estaban en armonía, puesto que los emprendedores fundadores probaban fortuna en uno y otro campo.

La revolución mexicana estimuló la exhibición y la producción. En América Latina, el «corto siglo XX» empieza con una prolongada convulsión revolucionaria, que tuvo sobre el cine documental un efecto multiplicador equivalente a la Primera Guerra Mundial en Europa¹¹. El historiador Aurelio de los Reyes ha considerado incluso

¹¹ Al finalizar la guerra, el Service Photographique et Cinématographique des Armées, creado en 1914 con cuatro operadores de noticieros, reunía más de 800 fotógrafos y camarógrafos bajo el uniforme (Marcel Huret, *Ciné Actualités: Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, París, Henri Veyrier, 1984, pág. 47).

que esa fue la verdadera «edad de oro» del cine mexicano, su contribución fundamental al cine mundial, en contraposición a la idea predominante en la historiografía, que exaltaba y exalta el periodo clásico de la producción industrial (a partir del éxito internacional de *Allá en el Rancho Grande*, Fernando de Fuentes, México, 1936). La principal innovación de los documentalistas durante la revolución radicaría en el esbozo de una construcción dramaturgica a través del montaje. Una preocupación de «objetividad», de equilibrio frente a las facciones en lucha, de cara a un público sobreexcitado por los antagonismos los habría llevado a buscar una convergencia o alternancia de los puntos de vista. La narración intentaría reconstruir el hilo de los acontecimientos, respetando la secuencia geográfica y cronológica, sin apremios de duración. Antes de la importación y la implantación definitiva de los noticieros de la pantalla, los cineastas encuentran sus propias fórmulas, adaptadas a las circunstancias, suscitando así un cine político conjugado en el presente, sintonizado con grandes trastornos sociales. La censura y la normalización de los noticieros, apenas terminada la efervescencia revolucionaria, acaban con la invención.

La interpretación de Aurelio de los Reyes, basada en una investigación minuciosa y perspicaz de fuentes no-filmicas¹², tiene el mérito de proponer una revaloración del documental de la revolución. Hasta entonces se conocían recopilaciones posteriores, la efectuada por la hija de Salvador Toscano Barragán (*Memorias de un mexicano*, Carmen Toscano, México, 1950), así como la del material de Jesús H. Abitia (*Epopéyas de la Revolución Mexicana*, Gustavo Carrero, México, 1963). En ambos casos, la imagen adquiría el estatuto de documento histórico, sin demasiada consideración hacia su proveniencia y las condiciones de su utilización. Lamentablemente, la vuelta a las fuentes y la reconsideración del trabajo de los documentalistas encuentra sus límites en la escasa cantidad de material conservado y su carácter fragmentario.

Tampoco puede establecerse una dicotomía absoluta entre el documental de la revolución, los noticieros subsiguientes y la producción de la Secretaría de Educación Pública, que patrocinó a los muralistas durante la gestión de José Vasconcelos. La codificación del género, siguiendo el modelo del *Pathé-Journal* (1908), no implica forzosamente ausencia o reducción de valor del trabajo realizado. Basta tener en cuenta la importancia de los encargos oficiales o empresariales en el desarrollo de la fotografía mexicana, un medio profesional vecino o prácticamente coincidente con el de los camarógrafos. Además, la representación de la revolución mexicana fue objeto de negociaciones y conflictos, tanto en el ámbito de los noticieros como de la ficción, entre México y Estados Unidos. Todo ello aumenta la complejidad de la cuestión, merecedora sin duda de mayores desarrollos. Habría que tratar de evitar cualquier idealización, a menudo imposible de comprobar, sobre todo teniendo en cuenta la escasez de fragmentos disponibles y las precauciones que exige su apreciación.

Sin embargo, el esquema de la revolución mexicana se repite con las dos principales revoluciones latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, la revolución boliviana de 1952 y la revolución cubana de 1959 (la tercera, la revolución sandinista, ocurre cuando la televisión ha destronado al cine). En ambos países, las circunstancias políticas estimularon la producción y la exhibición del documental, desple-

¹² Aurelio de los Reyes *et al.*, *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1977; Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, *Vivir de sueños*, vol. I (1896-1920), México, UNAM/Cineteca Nacional, 1981.

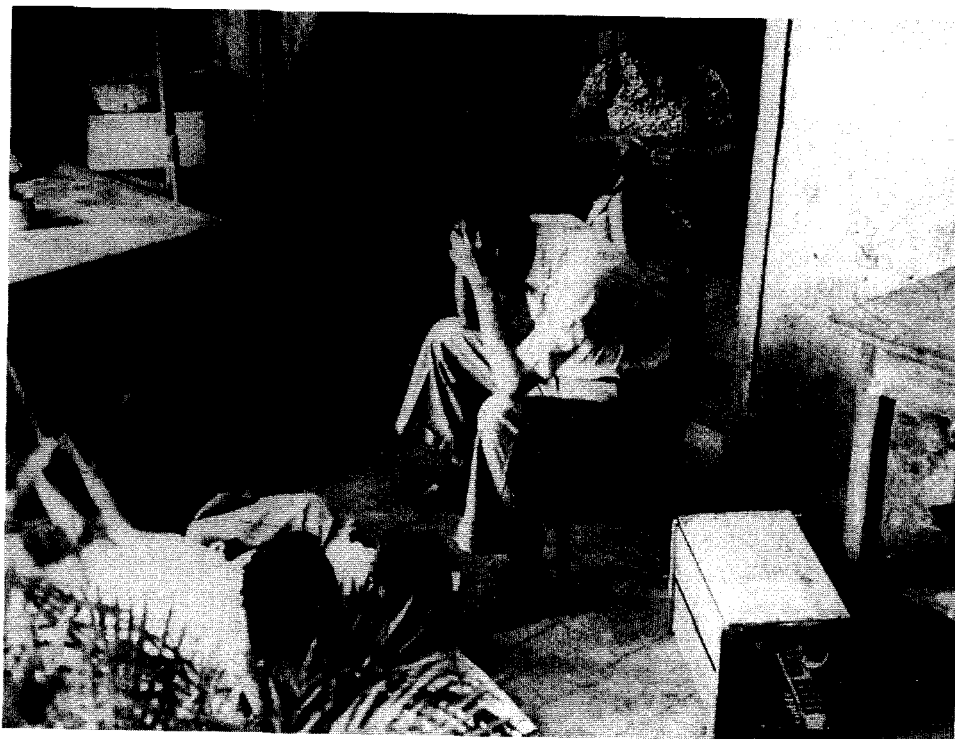
gando incluso medios para llevar las proyecciones a lugares hasta entonces inaccesibles (el cine móvil). En Bolivia como en Cuba, el grueso de la producción posrevolucionaria es de carácter documental o didáctico. En los dos casos, los Institutos de cine creados por las nuevas autoridades tuvieron como misión principal la elaboración y distribución de noticieros regulares, para defender las reformas promovidas y la política oficial. De la experiencia boliviana surgieron los primeros cineastas creativos del periodo sonoro, Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés. En la experiencia cubana se formaron todos los nuevos cineastas. Incluso los dos con una formación académica, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, rindieron su tributo al documental («Títón» tuvo como primera experiencia profesional los noticieros producidos por el mexicano Manuel Barbachano Ponce). Para los que pretenden seguir contraponiendo los noticieros y los documentales realizados al margen de la producción en serie, basta recordar que la invención formal de Santiago Álvarez se ejerció dentro del marco del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (Cuba, 1960-1990).

No obstante, si faltan investigaciones sobre el documental, con mayor razón carecemos de trabajos sobre los noticieros: ni exploraciones exhaustivas como las suscitadas por el noticiario franquista *NO-DO*, ni siquiera interpretaciones puntuales como la de las *actualités* francesas de la inmediata posguerra¹³. En este caso, no incide tanto la carencia de archivos, puesto que se conservan series importantes y amplias de noticieros en diversos países (Colombia, Brasil, México, Cuba, Guatemala, Venezuela, por lo menos). A pesar de cierta sensibilización en torno al binomio cine e historia y a la prédica de Marc Ferro, faltan recursos para la investigación y probablemente vocaciones. Podemos aceptar la hipótesis de que los noticieros, por regla general, codificaron, normalizaron, canalizaron y restringieron el talento y la renovación de los documentalistas. Pero, ¿cómo valorar los documentales que se apartan de esos cánones, si carecemos de referencia debidamente actualizada y conceptualizada sobre la norma?

Por lo demás, el peso de los patrocinios políticos, comerciales, financieros, ideológicos sobre los noticieros tampoco está ausente del documental producido en una configuración distinta. Gabriel Veyre y Porfirio Díaz estaban unidos solamente por lazos de mutuo interés y connivencia, sin necesidad de mayores formalidades para instaurar entre ellos determinados códigos... de buena conducta. Apenas un título de la decena de cintas filmadas sobre el viejo dictador figuran en el catálogo Lumière, señal de que estaban destinadas al público local. Empresas privadas, fundaciones culturales o instituciones universitarias, todas ellas involucradas en la renovación del documental de los años cincuenta y sesenta, también instauraban lazos de mutua conveniencia. Robert Flaherty, uno de los principales inventores del género, trabajó por igual para organismos públicos y privados, con mayor o menor fortuna: si las relaciones con la Metro-Goldwyn-Mayer o la Fox fueron insatisfactorias, no tuvo mayores quejas respecto a Revillon Frères, peleteros, o la Standard Oil, que financiaron *Nanook of the North* (*Nanook, el esquimal*, Robert Flaherty, Estados Unidos, 1922) y *Louisiana Story* (Robert Flaherty, Estados Unidos, 1948), puntales de dos momentos de auge del documental.

Frente a los poderes fácticos, las primeras alternativas no cuestionan la validez de los formatos adoptados. Una de las primeras experiencias militantes de América La-

¹³ Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001; Sylvie Lindeperg, *Chô de 5 à 7, Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, París, CNRS, 2000.



El desabucio (Luis Álvarez Tabío, Cuba Sono Film, 1940).

tina es sin duda la de Cuba Sono Films (1938-1948), productora creada por miembros del primer partido comunista cubano (desconocemos casi completamente los eventuales antecedentes anarquistas en el cine de la región). Profesionales del incipiente gremio fílmico habanero, como Luis Álvarez Tabío y el camarógrafo José Tabío, contaron con la colaboración de intelectuales de la importancia de Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marinello, Ángel Augier y Mirta Aguirre. Aunque el presidente del partido, Marinello, fue ministro de Fulgencio Batista durante la Segunda Guerra Mundial, el rebautizado Partido Socialista Popular estuvo en la oposición la mayor parte del tiempo. Aparte de la importación y distribución de películas soviéticas, los comunistas empezaron produciendo el *Noticiero Periódico Hoy* y el *Noticiero Gráfico Sono Films* (1938), vinculados al diario partidario *Hoy*. Las proyecciones se hacían en los sindicatos y asociaciones populares, con un «cine móvil» como el que será popularizado veinte años después por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Los documentales de actualidad desembocaron en la reconstitución de un desalojo que utilizaba los recursos de la ficción, *El desabucio* (Luis Álvarez Tabío, Cuba Sono Films, 1940), con narración de Marinello y música de Carpentier. La guerra fría interrumpió la actividad del sello (*Funerales de Jesús Méndez*, José Tabío y Francisco Altuna, Cuba Sono Films, 1948). Antes de la revolución cubana, la producción militante resurgió sólo de manera esporádica (*El Mégano*, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1955). Para los comunistas cu-

banos, no había diferencia entre la producción de un noticiero, un documental, un cortometraje de ficción o una estación radiofónica (Radio Mil Diez, 1943)¹⁴.

Una verdadera historia del documental sólo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros. No hay que olvidar que ésa era la única competencia ejercida semana tras semana en la mayoría de las pantallas de América Latina, puesto que los noticieros europeos y norteamericanos se siguieron importando y proyectando hasta entrados los años sesenta, cuando los desalojó el predominio de la televisión. Desde el periodo mudo hasta entonces productores de varios países latinoamericanos elaboraron regularmente e impusieron en las pantallas de sus países sus propios noticieros: el *Film Revista Valle* (Federico Valle, Argentina, 1920-1931) tiene una regularidad semanal de la que carecía su antecesor y principal competidor, las *Instantáneas Max Glücksmann* (Max Glücksmann, Argentina). Asimismo, el *Rossi Atualidades* (Gilberto Rossi, São Paulo, 1921-1931) supera en longevidad al *Cinejornal Brasil* (Alberto y Paulino Botelho, Río de Janeiro, 1912-1913), *Recreio-Ideal-Jornal* (Eduardo Hirtz, Porto Alegre, 1912), *Odeon Jornal* (Francisco Serrador, Río de Janeiro, 1916 y 1927), *Sol e Sombra* (Independência-Omnia, São Paulo, 1923-1929), *Brasil Atualidades* luego *Filme Jornal* (Botelho Filme, Río de Janeiro, 1925-1927), *Atualidades Matarazzo* (São Paulo, 1927), *Jornal Serrador* o *Serrador Jornal* (Francisco Serrador, Río de Janeiro, 1928-1930). Algo semejante ocurre con el *Noticiero Nacional* (Acevedo e Hijos, Colombia, 1923-1946). Por supuesto, los noticieros enfocaron esencialmente el «ritual del poder», las formas de representación de los sectores dominantes, pero también expresiones del deporte y el folclore locales, a la manera de otras industrias culturales. Nacionalismo y provincianismo buscan su inserción en el nuevo espacio universal —hoy diríamos globalizado—, a través de la exaltación de la singularidad y las bellezas naturales. El documental hasta ahora homologado en la historia del cine, por sus ambiciones artísticas o su sensibilidad social, es doblemente alternativo, hacia el *mainstream* representado por la producción de ficción y hacia el grueso de la producción de no-ficción representado por los noticieros.

5

El optimismo positivista de los camarógrafos de los primeros tiempos no se agota en los intereses del eventual patrocinador o del caudillo de turno. Como los primeros fotógrafos (el argentino Fernando Paillet, por ejemplo), algunos de ellos esbozan el inventario de los oficios y labores, antes de que el trabajo humano se convierta en una especie de tabú de las pantallas. A pesar de su aspiración a una imagen aséptica y a promover los adelantos y bellezas del país, ciertos documentales adquieren con el paso del tiempo un alcance insospechado en su momento. Por ejemplo,

¹⁴ Miriam Sacerio, «¿Qué fue la Cuba Sono Films?», *Bohemia*, año 76, núm. 26, La Habana, 29 de junio de 1984. Incluí los datos filmográficos del sello en la cronología «Cinéma, culture et société à Cuba: tableau synoptique», *Le cinéma cubain*, Paulo Antonio Paranaguá (ed.), Centro Georges Pompidou, París, 1990, págs. 13-46. Critico la tentación dogmática de la *tabula rasa*, imperante en el ICAIC durante décadas, y la consiguiente inhibición de las investigaciones históricas sobre el periodo prerrevolucionario, en *Le cinéma en Amérique Latine: Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, París, L'Harmattan, 2000, páginas 36-42.

Recuerdos del Mineral El Teniente (Salvador Giambastiani, Chile, 1919), un encargo de la multinacional Braden Copper, resulta un testimonio pungente sobre las condiciones de vida y trabajo en las minas de cobre. *Beneficiencia de Cundinamarca* (Acevedo e Hijos, Colombia, 1931-1942), destinado a ensalzar la labor de una institución religiosa, revela los discutibles métodos de regeneración aplicados a los desajustados y marginales de la sociedad.

Los pioneros del cine antropológico son un capítulo aparte, que merece especial atención. Por fuerza estaban integrados en las expediciones, compartiendo sus curiosidades y consideraciones científicas o estratégicas. El mayor del ejército brasileño Luiz Thomaz Reis fue el camarógrafo de la Comisión Rondon, encargada de implantar las líneas telegráficas en el Mato Grosso y la Amazonia¹⁵. El mariscal Cândido Mariano da Silva Rondon recorrió la extensa frontera selvática del Brasil, entró por primera vez en contacto con varios grupos indígenas y creó el Servicio de Protección al Indio y Localización del Trabajador Nacional (SPI, 1910). El aprendizaje del mayor Reis se hizo en la empresa Pathé, en París, antes de entrar al servicio de la Comisión. Sus filmaciones se extienden de 1914 a 1938. El largometraje *Ao redor do Brasil* (Luiz Thomaz Reis, Brasil, 1932) pretende mostrar «Aspectos del interior y de las fronteras brasileñas», según reza su subtítulo. Contiene una escena emblemática del choque cultural, de la incompreensión de los mismos sectores más adelantados y predisuestos a respetar las etnias autóctonas: en plena selva amazónica, los funcionarios de la expedición toman medidas antropométricas y distribuyen uniformes de talla única, idénticos para ambos sexos, a indios e indias que a todas luces no solicitaban ni necesitaban semejante atavío...

Para quienes creen que la Amazonia es un símbolo reciente de Brasil, incorpora a la conciencia universal gracias a los ecologistas, basta recordar el nombre de otro precursor, Silvino Santos, un fotógrafo de origen portugués que hizo muy pronto el viaje de Belém a Iquitos. Durante el apogeo del caucho, Silvino Santos se estableció en Manaus, transformada en nuevo Eldorado gracias al «oro negro». Trabajó primero para el peruano Julio César Arana, el «socio de Dios», el tirano esclavista del Putumayo, revelando sus películas en plena selva, adaptando los procedimientos aprendidos también en la firma parisina Pathé. Luego fue empleado por el gobierno del estado de Amazonas en el marco de una efímera empresa productora, la Amazonia Cine Film (1918-1920). El primer largometraje filmado en la región, *No paiz das amazonas* (Silvino Santos y Agesilau de Araújo, Brasil, 1921), fue producido por un empresario cauchero brasileño para la Exposición del Centenario de la Independencia en Río de Janeiro, entonces la capital del país. Obtuvo la medalla de oro, tuvo suficiente éxito como para ser distribuido en varias ciudades y países del Viejo y del Nuevo Continente (con versiones en francés, inglés y alemán) y originar una secuela, *No rastro do Eldorado* (Silvino Santos, Brasil, 1925).

Independientemente de distintas motivaciones, privadas o institucionales, promocionales o científicas, las cámaras de Silvino Santos y del mayor Reis comparten una idéntica fascinación hacia el exotismo del trópico, la misma atracción hacia la nueva frontera y sus promesas. Ambos comparten la vocación original del documental, proporcionar al espectador un «viaje» sin salir de su butaca, exponer las bellezas

¹⁵ Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon: Etnografias filmicas estratégicas*, Campinas, Papiros, 2001.

y riquezas del país en el nuevo escenario internacional surgido a partir del auge de las exposiciones universales. El cine, sobre todo el documental, participa de la naciente circulación de imágenes iniciada con la fotografía y la tarjeta postal, prototípicas de la era de la reproducibilidad técnica.

Tampoco existe una diferencia de naturaleza entre los *Rituais e festas Bororo* (Luiz Thomas Reis, Brasil, 1916), filmados por un militar en misión oficial, y costumbres similares, *Cerimonias funerais entre os índios Bororo* o *A vida de uma aldeia Bororo* (Dina y Claude Lévi-Strauss, Brasil, 1935), captadas por una joven pareja de universitarios que empieza a dar sus primeros pasos en la antropología de campo. Fotógrafo y camarógrafo aficionado, el futuro autor de *Tristes trópicos* contó con la ayuda del Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, dirigido por el escritor modernista Mário de Andrade (otros títulos de la serie: *Aldeia de Nalike I*, *Aldeia de Nalike II*, ambos Brasil, 1935; *Festa do Divino Espírito Santo*, Brasil, 1936, todos ellos en 16 mm, con una duración de ocho a diez minutos cada uno). Esos filmes fueron olvidados durante décadas por el mismísimo Lévi-Strauss, que aún no había cedido a las *Saudades do Brasil*, título de uno de sus libros de fotos¹⁶. El cine no era aceptado todavía como un instrumento de investigación propiamente dicho, aunque fuera considerado un registro destinado a preservar y transmitir acontecimientos y modos de vida. Entre la feria de atracciones, el espectáculo y el cenáculo académico, el documental buscaba aún su identidad.

6

Un integrante de las expediciones de Rondon, Edgard Roquette Pinto, habría precedido al mayor Reis en la filmación de los nhambiquaras (*Rondonia*, Brasil, 1912). Roquette Pinto logra establecer una primera línea de continuidad institucional en torno al cine didáctico y documental. Director del Museo Nacional (el principal centro de estudios antropológicos del Brasil), donde organizó una filmoteca científica, Roquette Pinto creó asimismo la primera estación de radio (1923). Su actividad multiforme culmina con la creación del Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE, 1936-1966), luego absorbido por el Instituto Nacional do Cinema (1966-1975), y éste a su vez por la empresa pública Embrafilme (1969-1990). Mientras los productores privados fracasan en mantener sus estudios en actividad o lo hacen de forma intermitente, vegetativa, con un par de largometrajes al año a lo sumo, el interés oficial por el cine se plasma en sucesivos organismos que amplían las actividades anteriores sin jamás abandonar o contradecir los propósitos iniciales. Durante más de medio siglo, el binomio cine y educación sostiene el tenue hilo de la participación del Estado. Aparte de la producción de noticieros por empresas privadas u organismos estatales, el INCE fue la principal entidad brasileña productora de documentales, bajo la dirección de Humberto Mauro, el primer cineasta del país que pudo vivir del oficio, gracias al estatuto de funcionario público...

El INCE fue inspirado por el Instituto Luce (Italia), la referencia fundamental de la época en este rubro. En Argentina, el senador Matías G. Sánchez Sorondo proponía asimismo la creación de un Instituto Cinematográfico del Estado, dependiente

¹⁶ Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, París, Plon, 1994.

del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Invocaba sin reparos la autoridad de Benito Mussolini. Prefería la experiencia italiana a la alemana por la excesiva centralización y propaganda del Reich, además de criticar la pérdida de talentos provocada por la legislación racial nazi¹⁷. La propuesta tuvo escasa fortuna y una existencia apenas virtual y efímera, porque los militares del golpe de 1943 y luego el general Juan D. Perón prefirieron asegurarse el estricto control de los noticieros y de la producción de ficción en manos privadas, en lugar de asumir en el ámbito estatal una misión educativa sin resultados a corto plazo.

De manera general, los regímenes autoritarios privilegian la propaganda respecto a la información, los medios de comunicación por encima de la educación, los noticieros sobre el documental desprendido de la actualidad inmediata. En Venezuela, la dictadura de Juan Vicente Gómez creó el Laboratorio Cinematográfico Nacional (1927-1935), luego Servicio Cinematográfico Nacional (1936-1938), dependientes del Ministerio de Obras Públicas¹⁸. En Cuba, la dictadura del general Gerardo Machado procede de la misma manera, al crear un departamento de cinematografía subordinado a la Secretaría de Obras Públicas, en la segunda mitad de los años veinte. En ambos casos, la subordinación al área indicaba el interés propagandístico prevaleciente en los noticieros o documentales. En México, la problemática del cine educativo surge a principios de la década de los veinte, aunque tenga antecedentes. La producción está desperdigada entre varios ministerios, sobre todo la Secretaría de Educación Pública (SEP), pero también la Secretaría de Guerra y Marina y la Secretaría de Agricultura y Fomento. Las proyecciones organizadas incluyen mucho material importado. No existen ni la centralización, ni la continuidad del INCE brasileño¹⁹.

En Brasil, el asunto apasiona desde principios de la década de los treinta a personalidades comprometidas con la reforma de la enseñanza, como Jonathas Serrano, o con la promoción del cine, como Canuto Mendes de Almeida, crítico, guionista y director²⁰. La administración del ministro de educación Gustavo Capanema va a favorecer la institucionalización de las anteriores iniciativas, junto a medidas similares para el libro o el teatro. Frente a la carencia de las industrias culturales, el Estado subvenciona y a veces suplanta la desfalleciente iniciativa privada. La problemática pasa por una evolución. Los primeros planteamientos están legitimados sobre la base de la experiencia europea, aunque los modelos prácticos provengan a menudo de los cortometrajes norteamericanos en circulación. Jonathas Serrano y Venancio Filho adoptan un tono lírico, con citas latinas, para describir la Villa Falconieri, sede del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, inaugurado por Mussolini (1928), bajo el patrocinio de la Sociedad de las Naciones. El énfasis recae claramente en la utiliza-

¹⁷ «Creación del Instituto Cinematográfico del Estado —Proyecto de Ley del Senador [Matías G.] Sánchez Sorondo», *Congreso Nacional-Cámara de Senadores*, Buenos Aires, Actas de la Sesión del 27 de septiembre de 1938, págs. 562-618.

¹⁸ José Miguel Acosta, *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela 1927-1938*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1998.

¹⁹ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Bajo el cielo de México*, vol. II (1920-1924), México, UNAM, 1993, págs. 131-171. El mismo autor ha estudiado la temprana utilización del cine en las excavaciones y la valorización de Teotihuacán: Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM, 1991.

²⁰ Jonathas Serrano y Francisco Venancio Filho, *Cinema e educação*, São Paulo, Melhoramentos, 1931; Joaquim Canuto Mendes de Almeida, *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização de cinema educativo no Brasil*, São Paulo, São Paulo Editora, 1931.

ción pedagógica del cine en las clases y foros académicos, contrapuesta a la producción industrial, comercial, destinada al esparcimiento. Una buena parte del trabajo de esos precursores consiste en la vulgarización de los aspectos técnicos. Sin embargo, a la hora de proponer ejemplos, *White Shadows of the South Seas* (*Sombras blancas en los mares del sur*, W. S. Van Dyke y Robert Flaherty, MGM, Estados Unidos, 1928) y *Nanook, el esquimal* aparecen junto a *Berlín, die Sinfonie der Grosstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walther Ruttmann, Alemania, 1927), Jean Painlevé coexiste con el Eisenstein de *General'naja liniya* (*La línea general*, Serguei M. Eisenstein, Unión Soviética, 1929)²¹.

El cine educativo y el documental se van a volver una alternativa global de cara a la producción industrial. Fue ésa la conclusión a la que llegó el principal cineasta brasileño de la primera mitad del siglo, hasta entonces interesado exclusivamente en el cine de ficción, al hacerse cargo de la producción del INCE. En 1938, Humberto Mauro fue a la Mostra de Venecia, donde se proyectaron dos cortometrajes del INCE, *Vitória Régia* y *Céu do Brasil*. Al volver, Mauro declaró:

Venecia [...] me proporcionó una sugerencia que considero inestimable, pues resulta de mayores consecuencias para nosotros y el único camino abierto al cine brasileño en el momento, como industria. Me refiero al cine documental, no el de pequeño metraje, dirigido y realizado por laicos, como el que producimos, sino el trabajo de arte con acentuado carácter humano o social como el que ví en Venecia y que es el espectáculo más apreciado en todo el mundo en este momento. En cuanto a su espíritu, los documentales a los que me refiero siguen de cerca las modernas tendencias de la literatura mundial, son objetivos, buscan estudiar el hombre o las cosas como producto de un medio minuciosamente descrito, material, espiritual, social y filosóficamente. En 1932, en una charla realizada en Radio Educadora, ya llamé la atención de nuestros cinematografistas hacia el tema. Pensaba yo que era hora de darle menos importancia a la naturaleza y objetivar más al hombre. En Venecia, en 1937, fue premiada una película de Walther Ruttmann que puede ser presentada como modelo del género. Su título es *Mannesmann*, el mismo de una propiedad industrial alemana; no es sino una enciclopedia sobre la manera de trabajar el hierro y sobre la vida de los obreros empleados en ese menester, con un caso de amor para amenizar la descripción. Como puede verse, es un asunto que interesa a cualquier colectividad, pero requiere un operador cinematográfico experto, un director artístico como cualquier comedia y un técnico del tema enfocado. Podemos producir películas de ese tipo, pues asuntos no faltan. Como serían las únicas hechas entre nosotros que podrían interesar a los públicos de otros países, serían las únicas en encontrar el mercado remunerador, ya que el nuestro es paupérrimo. Está claro que ése es el camino por el que debe seguir el productor brasileño. [...] Es evidente que [tal tipo de película] vehicula propaganda; ¿pero qué importa si el público aprecia y se ilustra?²²

La clásica *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Ruttmann había inspirado a dos húngaros afincados en Brasil, fundadores de un importante laboratorio, que filma-

²¹ Jonathas Serrano y Francisco Venancio Filho, *op. cit.*, págs. 28-33, 70 y 83.

²² Humberto Mauro en una entrevista realizada por Mário Nunes, «O Cinema: O Grande Problema Nacional em Foco», *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 1, 2 y 4 de noviembre de 1938, reproducida por Alex Viany, *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*, Río de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978, págs. 111-112.

ron *São Paulo, a symphonia da metrópole* (Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929). El documentalista alemán aplicó la misma fórmula a una especie de sinfonía internacional, *Die Melodie der Welt* (*La melodía del mundo*, Walther Ruttmann, Alemania, 1929). Independientemente de la circulación internacional y el éxito obtenido por los nuevos modelos de cine documental característicos de la transición entre el periodo mudo y el sonoro, importa subrayar otro aspecto. La legitimación pedagógica sirve como fundamento para la obtención de apoyo estatal y como modelo alternativo de producción para países periféricos. Humberto Mauro revela en la citada entrevista su decepción hacia las productoras privadas que no aceptaron su invitación para ir a Venecia, incluyendo la Cinédia de Adhemar Gonzaga y la Brasil Vita Filmes de Carmen Santos, con quienes trabajó. Aunque la argumentación sirva de defensa *pro domo* para el INCE, Mauro se vuelve un defensor del documental como alternativa viable para un cine brasileño que no logra salir del círculo vicioso de la discontinuidad, ni mucho menos exportar sus imágenes. Producción y circulación internacional representan entonces un binomio inseparable en cuanto se habla de imágenes. El realizador polemiza implícitamente con su primer mentor, Adhemar Gonzaga, partidario de grandes estudios a la manera de Hollywood, llegando a retocar su propia trayectoria anterior volcada hacia la ficción:

Hace mucho tiempo que el documental me entusiasmaba y que yo ya le tenía más simpatía que hacia las películas tradicionales de argumento o de estudio. Cuando lo encontré tan de moda en Europa, era natural que me alegrara. [...] El documental, más que el cine de ficción, será indudablemente el cine del futuro por sus inmensas posibilidades artísticas. [...] El cine de ficción reproduce la vida dentro de los estudios por medio del artificio, la utilización de actores y la construcción del montaje, mientras el documental va a sorprenderla en flagrante, confiéndole así nuevamente a la cámara el papel protagonista de la película. El documental simplifica el cine, liberándolo de todo lo que signifique copia del teatro. No es una vuelta al cine puro que tampoco existía todavía en el periodo silencioso. Es por fin la marcha hacia el cine puro o una nueva modalidad de cine que no implica la extinción del ya existente, que yo también seguiré haciendo. Para el documental, Brasil es un país ideal. La materia prima está por todas partes. ¿Y qué hace falta para intentarlo? Técnicamente, una cámara y además un perfecto sentido de belleza cinematográfica²³.

Aunque no habla todavía de «una idea en la cabeza y una cámara en la mano» como Glauber Rocha, Humberto Mauro articula una opción estética y ética (el humanismo) con una opción de producción. O sea, propone una alternativa para salir del subdesarrollo cinematográfico, como se diría en los sesenta, sólo que veinte años antes. «Podemos realizar un documental perfecto con los recursos técnicos que poseemos en este momento», insistía Mauro durante su campaña radiofónica en pro del trípode y el fotómetro²⁴. Aunque incorpore el fracaso o por lo menos la frustración de la iniciativa privada, no se limita a reivindicar la solución institucional, el INCE, sino que defiende el documental como opción general para la cinematografía brasileña, sin perder nunca de vista su posible inserción en la nueva circulación

²³ Humberto Mauro en una entrevista realizada por Clóvis de Gusmão, «Eu Tenho Fé no Cinema Brasileiro!», *Dom Casmurro*, 8 de marzo de 1941, Viany, *op. cit.*, págs. 116-117.

²⁴ *Charla* del 1 de noviembre de 1943, Viany, *op. cit.* pág. 132.

internacional de imágenes. A pesar de episódicas incursiones de la producción oficial en la ficción bajo la caución de la historia y la literatura, Mauro teoriza una vía distinta del modelo industrial de los estudios. Una alternativa frente a los modelos foráneos, tanto de Estados Unidos como de Europa:

Nada de tentativas de imitar el cine americano, ruso o francés. Cada cual tiene su manera de hacer cine y su orientación comercial. El documental, de costo más bajo, con la ventaja de poder esparcirse por todo el mundo, es también el mejor camino a seguir para el mercado interior²⁵.

Aparte de Hollywood, Mauro rechaza en esa frase al cine soviético y al francés, sin mencionar dos importantes industrias europeas, Alemania e Italia. La aparente equidistancia entre Estados Unidos y la Unión Soviética esconde, como cierto neutralismo sudamericano de la época, una simpatía embozada hacia el Eje. Aquí no se trata de un alineamiento político, sino de la deuda del documental didáctico hacia las experiencias italiana y alemana. Resulta curioso ver a Mauro incluir en su prédica a los países vecinos, Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile. El cineasta confiesa que nunca vio una película argentina, a pesar de que la producción porteña tiene una regularidad y un volumen de los que carece hasta el momento la brasileña. Frente a la insuficiencia del mercado interno de ambos países, es necesario un intercambio, sin el menor espíritu de competencia: «la mejor película para tal intercambio será, indiscutiblemente, el documental». Mauro se refiere no solamente al documental institucional, sino también a los noticieros, sin contraponerlos, sin sombra de la dicotomía valorativa predominante desde hace tiempo. Sugiere incluso el interés y la viabilidad de un noticiero organizado conjuntamente por Brasil, Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile²⁶, futuros miembros o socios del Mercosur: ¿quién cree todavía que el sueño de la integración regional es un fenómeno reciente?

7

Humberto Mauro es uno de los pocos que atravesó el periodo más ingrato del documental latinoamericano, la época de oro del populismo, logrando preservar la calidez e ingenuidad de la mirada. La serie *Brasilianas* (Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1945-1956) perdura como ejemplo rescatable de descripción e idealización del mundo rural. Después de haber sido el director preeminente del cine mudo brasileño y de principios del sonoro, Mauro va a ser reivindicado por Glauber Rocha como precursor del «cine de autor». Sin embargo, el mismo Glauber critica la «burocratización» de Mauro en el INCE, como si el cineasta no hubiera intentado todas las opciones de producción de la época. Hay en ambas acotaciones cierta exageración, destinada a inventar una tradición adecuada para la generación de los sesenta²⁷.

²⁵ Charla del 30 de agosto de 1943, Viany, *op. cit.* pág. 126.

²⁶ «Por un Intercambio Sul-Americano», charla del 15 de noviembre de 1943, Viany, *op. cit.*, págs. 136-137.

²⁷ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963 (traducción española: *Revisión crítica del cine brasileiro*, ICAIC, La Habana, 1965; *Revisión crítica del cine brasileño*, Madrid, Fundamentos, 1971).



Engenbos e usinas (Brasílianas n.º 4, Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1955).

En todo caso, la preocupación formal, plástica y poética de las *Brasílianas*, la voluntad de reproducir el paisaje nacional con autenticidad, dignidad e idealismo, contrastan con el inmediatez y la instrumentación de los noticieros. También se diferencian de la inmensa mayoría de los documentales didácticos filmados por el mismo Mauro en el marco de sus atribuciones en la dirección del INCE. Hay una progresión o por lo menos una diferencia notable en los siete títulos de la serie. *Canções populares (Chuá-chuá e Casinha pequenina, Brasílianas n.º 1, Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1945)* y *Canções populares II (Azulão e Pinhal, Brasílianas n.º 2, Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1948)* son todavía ilustraciones visuales de tonadas campes-

tres, donde cada toma parece preocupada por visualizar la letra de la canción. La falta de palabras o su reducción a la mínima expresión llevan a buscar otras soluciones en *Aboio e cantigas* (*Brasilianas* n.º 3, Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1954), derivando hacia la descripción de las labores del campo. La veta lírica y nostálgica del realizador culmina en *Engenbos e usinas* (*Brasilianas* n.º 4, Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1955), con un arte consumado del encuadre y la plasticidad fotográficas para la captación de escenarios naturales donde el hombre está prácticamente ausente, a pesar de recurrir a la narración explicativa en voz en *off*. En cambio, *Cantos de trabalho* (*Brasilianas* n.º 5, Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1955) representa una sorprendente derivación hacia la exaltación del trabajador del campo y la ciudad. No lo desmerece para nada la comparación con los *Cantos do trabalho* (*Mutirão, Cacau y Cana-de-açúcar*, Leon Hirszman, Brasil, 1975) filmados por uno de los realizadores más comprometidos del *Cinema Novo*. *Manhã na roça – carro de bois* (*Brasilianas* n.º 6, Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1956) representa una nueva bifurcación, ahora hacia el humor. Por fin, *Meus oito anos* (*Brasilianas* [n.º 7], Humberto Mauro, INCE, Brasil, 1956) completa la serie evocando la infancia campestre en tono nostálgico.

Las *Brasilianas* anteceden las influencias exteriores del periodo, cuando el documentalismo británico y el neorealismo se van a volver banderas del movimiento de cineclubs de posguerra. Mauro es un autodidacta de talento, un hombre fascinado por los adelantos técnicos y mecánicos, un creador dotado de invención, intuición y sensibilidad. Admirador del cine norteamericano, sin desdeñar lo que viene de Europa, como lo que ve en Venecia, su trayectoria en el documental responde a la necesidad y no a una vocación innata. Empezó en el cine de ficción y aceptó el puesto en el INCE como única solución para evitar la discontinuidad profesional y mantener a la familia. A partir de ahí sus incursiones en el cine de argumento pasan a tener una fuerte matriz didáctica e incluso documental, bajo la influencia directa de Roquette Pinto. Más allá de las evocaciones históricas de *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, Instituto do Cacau da Bahia, Brasil, 1937) y *Bandeirantes* (Humberto Mauro y Edgard Roquette Pinto, INCE, Brasil, 1940), esa mezcla de ficción y documental está presente en el extraordinario hibridismo de *Argila* (Humberto Mauro, Brasil, 1940), un melodrama de amores contrariados, interpretado y producido por una Carmen Santos estrellísima, con fuertes ingredientes culturalistas e incluso iuna charla de Roquette Pinto sobre la cerámica marajoara! A su vez, los cortometrajes pedagógicos sobre la literatura lo llevan a realizar la primera adaptación de Machado de Assis (*Um apólogo*, Humberto Mauro y Edgard Roquette Pinto, INCE, Brasil, 1939), así como a estructurar los documentales con una clara línea narrativa, a veces inspirada en la música y las tradiciones populares.

Se siente en su último largometraje de ficción la impronta contemporánea de las *Brasilianas*. *O canto da saudade* (Humberto Mauro, Brasil, 1950) incorpora desde el título la nostalgia hacia las costumbres rurales amenazadas por la urbanización. El personaje encarnado por el mismísimo director es una sátira de los políticos populistas (aunque Getúlio Vargas volviera al poder por la vía electoral, en democracia el populismo era objeto de crítica en las pantallas, medios y tablas, algo impensable en las dictaduras populistas). El «coronel» Januário hace del chirrido del carro de bueyes la señal de su acatamiento o transgresión de las normas municipales... Así, un emblema de cortometrajes didácticos (*Carro de bois*, Humberto Mauro, INCE, 1945) se vuelve instrumento de peripecias cómicas. La descripción de la preparación de la fiesta del pueblo de *O canto da saudade* no desentonaría en el INCE. Sin embargo, la secuen-

cia onírica es la que mejor ensambla con la práctica del documental, por su lirismo musical y paisajístico exacerbado. La alternancia de primerísimos planos y perspectivas lejanas, contraluz y expresionismo nocturno, combinado con la celebración de los utensilios de trabajo, componen una insólita exaltación del campo, digna del cine mudo. La contaminación del costumbrismo desenfadado por el documental desemboca en una película tranquilamente a contramano de las tendencias coetáneas del cine brasileño (la comedia carioca, la producción de los estudios *paulistas*).

8

La Primera Guerra Mundial y la revolución del cine sonoro, sobre todo, bloquean las veleidades de un desarrollo autónomo en América Latina. Las oportunidades abiertas a la producción en los idiomas vernáculos suscitan un recrudescimiento del discurso nacionalista. La mayor dependencia acarreada por el sonido favorece una mezcla de mimetismo y nacionalismo en dosis desiguales y variables. La industrialización de Argentina, México y Brasil (la más endeble) está inspirada por el modelo dominante de Hollywood. Los noticieros sufren una presión y competencia crecientes. Puede decirse que la ingerencia estadounidense en la esfera de la producción resulta aún más fuerte en el ámbito de la no-ficción, mientras en el de los largometrajes de ficción se ejerce en la distribución y la exhibición.

De los noticieros consolidados durante la década de los veinte, ni el *Film Revista Valle* ni el *Rossi Atualidades* sobreviven. En Brasil, la nueva etapa está representada por el *Cinédia Jornal* (Cinédia, 1934-1944) y las *Atualidades Atlântida* (Atlântida, 1941-1970), emanaciones de los principales estudios cariocas; la Atlântida declinaría sus noticieros en nuevas ediciones (*Jornal da Tela*, *Notícias da Semana*, *Esporte na Tela*). En Juiz de Fora, estado de Minas Gerais, tiene sorprendente longevidad el *Cine Jornal Atualidades Carriço* (Carriço Filme, Brasil, 1934-1959). La producción porteña tarda en sobreponerse, gracias a empresas de publicidad (*Sucesos Argentinos*, Antonio Ángel Díaz, semanal, a partir de 1938), a grandes estudios (*Noticiero Panamericano*, Argentina Sono Film, semanal, a partir de 1940; *Reflejos Argentinos*, Estudios San Miguel, 1947), o firmas que pretenden combinar ambas actividades (*Noticiero Argentino Emelco-Sucesos de las Américas*, Emelco, 1943-1948).

En México, ni la *Cine Revista Semanal de México* (1919-1920), ni la *Revista Elbers* (1922-1927) duraron mucho. Sólo a comienzos de la década de los cuarenta surgen el *Magazine cinematográfico nacional* (1941), el *Noticiero Nacional Actualidades* (Luis C. Manjarrez), el *Noticiero Clasa-Excelsior*, producido por estudios Clasa-Films Mundiales en colaboración con un importante periódico de la capital, así como el *Noticiero Mexicano* o *Noticiero EMA* (España México Argentina S.A.), producido por el general Juan F. Azcárate. En cambio, en la década siguiente florecen los noticieros: *Cinescopio*, *El mundo al instante*, *El mundo en marcha*, *Novedades Continental* (1953), *Cine mundial* (Productores Unidos S.A., Fabián Arnaud Jr., a partir de 1955), *Noticiero de Operadora de Teatros*, *Revista mexicana*, *México en la pantalla*, *Cine Verdad* (1955-1974) y *Téle-Revista* (1956-1977) —ambos de Barbachano Ponce—, amén de *Provincia en marcha* (Carlos Cortés, Guadalajara), que habría durado unos veinte años²⁸.

²⁸ Ángel Martínez Juárez, «Los noticieros cinematográficos en provincia», Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara/UNAM/Imcine/Cineteca,

En Cuba, hay una fractura entre el periodo mudo, con *Suprem Film* (1924), *Actualidades Habaneras* (1924), *Noticiero OK* (1925), *Santiagueras* (Santiago de Cuba, 1925), *Noticiero Liberty* (1929-1933), y la efervescencia del periodo sonoro y sucesivas alianzas, con el *Noticiero Royal News* (1933-1941, semanal a partir de 1938), el ya mencionado *Noticiero Periódico Hoy* (vinculado al diario comunista, 1938), *Noticiero Ecos Nacionales* (1939-1942), *Noticiero Cinematográfico Cubano CMQ-El Crisol: La Noticia del Día* (Manuel Alonso asociado a la radioemisora CMQ y a un periódico, 1940-1942), *Noticiero Royal News-RHC-El País-Cadena Azul* (asociado a una emisora radiofónica y a un diario, 1941-1943), *Radio Noticiero CMQ-El Crisol* (1942), *Noticiero Nacional CMQ-El Crisol* (Manuel Alonso, 1942-1944), *Royal News-Ren Mart* (René Martínez, 1943-1954), *Noticiero Exhibidor* (1943-1944), *Noticiero América* (Manuel Alonso, 1944), *Noticiero Nacional RHC-Cadena Azul* (Manuel Alonso, 1944), *Noticiero América-El País* (Manuel Alonso, 1944), *Noticiero Fílmico Selecciones* (1944), *Noticiero Latinoamericano CMQ-Diario de la Marina* (1944), *Noticiero Cinematográfico Cuba* (1945-1948), *Noticiero Habana* (1945), *Noticiero Güinero* (provincia de La Habana, 1946), *Noticiero P.N.P.* (1947), *Noticiero Pan American News* (1949), *Cineperiódico* (1950-1959), *Noticiero Deportivo* (1950), *El Camagüeyano* (Camagüey, 1950), *Noticuba* (1954-1959), *Noticiero Norte* (1954-1955), *Noticiero Cuba Color* (1954-1959), *Boletín Deportivo Cinematográfico* (1958). Por lo tanto, el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* se inscribe en una tradición arraigada en la exhibición isleña, aunque rompa con los moldes y códigos del género. El *Noticiero Noticolor* de Manuel Alonso es intervenido dos meses después de la primera edición del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*²⁹.

Algunos noticieros circulan en la región. En México, el *Noticiero Clasa-Excelsior* y el *Noticiero Mexicano EMA* son exportados a Centroamérica, que viene a ser la periferia de la industria fílmica mexicana. Manuel Barbachano Ponce abre una filial en La Habana. En Cuba, el *Noticiero Royal News*, el *Noticiero CMQ-El Crisol* y el *Noticiero Cinematográfico Exhibidor* son distribuidos gratuitamente en el Caribe. Asimismo, *Sucesos Argentinos* y el *Noticiero Panamericano* de Argentina Sono Film son proyectados en los cines de Chile y Paraguay. De los dos noticieros con que cuenta Uruguay, *Uruguay al día* (Cinesur S.A., semanal, cinco copias) y el *Noticiero Emelco* (dos veces al mes, tres copias), el segundo depende de la empresa argentina que produce *Sucesos de las Américas*.

No obstante, la mayoría de los noticieros tienen una difusión estrictamente nacional o local. Sobreviven gracias al apoyo y al sometimiento a los intereses del Estado. Uno de los mecanismos es la exhibición obligatoria (Brasil, 1932; Colombia, 1942; Perú, 1944; Argentina, 1944). En otros casos, existe además una participación estatal en la producción. El *Cine Jornal Brasileiro* (semanal, 1938-1946), producido por el Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de la dictadura de Getúlio Vargas³⁰, va a ser reemplazado después de la democratización por el *Cine Jornal Infor-*

Nacional, 2000, págs. 383-399; véase también Ricardo Pérez Montfort, «La Ciudad de México en los noticieros fílmicos de 1940 a 1960», en *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Ediciones de la Casa Chata, 1994, págs. 203-217.

²⁹ Cfr. María Eulalia Douglas, *La tienda negra: El cine en Cuba [1897-1990]*, La Habana, Cinemateca de Cuba, 1996.

³⁰ Maria Rita E. Galvão (coord.), *Cine Jornal Brasileiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1982, presenta un inventario pormenorizado de las notas contenidas.



Getulio Vargas al micrófono de la productora Cinédia en el noticiero *Cine Jornal Brasileiro* (1940).

mativo (1946-1954) de la Agencia Nacional, subordinada al Ministerio de Justicia e Interior, en competencia con noticieros privados. Vargas vuelve al poder por medio de elecciones y la subordinación al populismo perdura: el *Bandeirante da Têla* (Divulgação Cinematográfica Bandeirante, 1949-1956) servía al alcalde y luego gobernador de São Paulo, Adhemar de Barros. De ambas experiencias, la varguista y la *paulista*, provienen dos nuevos productores de noticieros y documentales promocionales o institucionales, Jean Manzon y Primo Carbonari. En la década de los cincuenta también prosperan Isaac Rosenberg (*Coisas do Brasil*), Carlos Niemeyer (*Canal 100*) y Herbert Richers (*Repórter na Têla*, luego *Têlobjetiva*, a partir de 1952).

Raúl Alejandro Apold, Subsecretario de Informaciones y Prensa de la presidencia de Juan D. Perón, había trabajado para el *Noticiero Panamericano* y *Sucesos Argentinos*. La incompatibilidad de Emelco con el peronismo pronto provoca la desaparición de *Sucesos de las Américas*. Antes de la reelección de Perón surgen noticieros todavía más oficialistas, si cabe: el *Noticiero Bonaerense* (provincia de Buenos Aires) y *Semanario Argentino* (1952). Según una encuesta de la Unesco, en Argentina circulan ocho noticieros semanales, con un total de 416 copias. Y la poderosa Subsecretaría de Informaciones produce directamente documentales nacionalistas y películas de propaganda, convocando a los principales cuadros de la industria (*Argentina de hoy: El día de una obrera*, Ralph Pappier, 1950). El cine cumple un papel irremplazable en la glorificación de Eva Perón (*Horas inolvidables*, Alberto Soria, Argentina, 1952)³¹.

Dirigismo y populismo dan la pauta. *Chile al día* (dos veces al mes) emana del Servicio Cinematográfico de la Presidencia de la República. En Perú, los temas del *Noticiero Nacional* (semanal, diez copias, 1944-1954) están dictaminados por el Ministerio de Gobernación y Policía y filmados por concesionarias privadas. La Empresa Filmadora Paraguaya (mensual, tres copias) es una concesión del Estado. En Venezuela, muchas notas filmadas por Bolívar Films (semanal, ocho copias) están encargadas y financiadas por el gobierno. La publicidad encubierta determina las notas de las productoras privadas en México (dos noticieros semanales, ochenta y una copias), Cuba (cuatro noticieros semanales, cuarenta y una copias), Chile, Uruguay, Bolivia y República Dominicana, según una encuesta de la Unesco³².

Los noticieros latinoamericanos compiten con los europeos y norteamericanos. En 1940, Estados Unidos crea una Oficina de Coordinación para Asuntos Interamericanos (CIAA), bajo la dirección de Nelson Rockefeller. Su actividad en el ámbito de la no-ficción es menos conocida que las incursiones de Walt Disney y Orson Welles en América Latina, patrocinadas por la CIAA. La sección de noticieros cuenta con Jack Connolly (ex director de *Pathé News*), el teniente-coronel Albert E. Holland y William Hurst (ex montador de *Fox Movietone News* y del *Pictorial Magazine* de la Paramount). Trabajan en colaboración con *Paramount News*, *Fox Movietone News*, *Warner-Pathé News*, *Universal News* y *Hearst International-News of the Day* (MGM), o sea, las *majors* de Hollywood. Dividen con las cinco productoras el coste de mantener camarógrafos en las principales capitales latinoamericanas. Invierten en copias de 16 mm subtituladas en español y en portugués (el paso reducido de 16 mm tenía muchísima

³¹ César Maranghello, «Cine y estado», en Claudio España (ed.), *Cine argentino: Industria y clasicismo, 1933-1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, vol. II, págs. 30-32, 79, 103-109.

³² Peter Baechlin y Maurice Muller-Strauss, *Newsreels Across the World*, París, Unesco, 1952.

vigencia) y crean una red de distribución propia (trescientos proyectores), capaz de llegar a lugares recónditos gracias a setenta camiones de cinemóvil (como lo haría el ICAIC en Cuba). En Europa, los noticieros exportados a otros países también se benefician de patrocinio estatal. En España, el *NO-DO* va a crear ediciones específicas destinadas a América Latina. Francia había inventado el modelo que sería adoptado en el resto del mundo. A pesar del apoyo de las autoridades, las *Actualités Françaises* de posguerra no logran recuperar el lugar que habían mantenido antes del conflicto el *Pathé-Journal*, *Gaumont-Actualités* o *Eclair-Journal*, en manos privadas (*Iberia International* de la Gaumont, distribuido en la región, no vuelve a aparecer después de la guerra). Aparte de los noticieros británicos privados (varios vinculados a las *major*s hollywoodienses), el Crown Film Unit, organismo oficial, produce *This is Britain* y *Monthly Releases Series*.

Mientras los noticieros latinoamericanos circulan de manera restringida, los cinco *newsreels* estadounidenses suman cinco mil quinientas copias. *Fox Newsreels*, luego *Fox Movietone News* (1919-1963), alimentado por una red de mil camarógrafos o corresponsales, producía dos ediciones semanales difundidas en cuarenta y siete idiomas, con picos de tres mil copias. *Pathé Journal* y *Actualités Françaises* no pudieron imitar el ritmo bisemanal, aunque los noticieros galos circularan con mil copias³³. En América Latina, la competencia es múltiple: en Montevideo, por cada noticiero local, llega a haber nueve o diez importados; Argentina importa cinco noticieros norteamericanos, uno francés y uno británico; México, cinco norteamericanos, uno francés y uno canadiense; Brasil, tres norteamericanos, uno francés y uno británico; Chile, cuatro norteamericanos y uno francés; la República Dominicana, cinco norteamericanos y uno británico; Ecuador, tres norteamericanos y no tiene producción propia; Honduras, cuatro norteamericanos y uno británico, tampoco produce; Haití, dos norteamericanos y uno francés, no produce; Paraguay importa de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña; Perú, de Estados Unidos y Francia; Uruguay, de Estados Unidos, Gran Bretaña y España; Venezuela, de Estados Unidos (según la mencionada encuesta de la Unesco).

Ciertos productores, como Acevedo e Hijos (Colombia, 1923-1946), no resisten semejante competencia. Para los demás, la estabilización redundante en institucionalización y mayor sometimiento a los poderes fácticos. Aunque la misión pedagógica del cine se vea reconocida en algunos casos (en México con la SEP y en Brasil con el INCE), también tiene su precio: la cámara evita las cuestiones candentes y molestas, las urgencias siempre postergadas de sociedades estancadas en el inmovilismo social, a pesar del dinamismo demográfico. Y cuando se producen cambios, la sujeción es mayor, el documental se vuelve instrumento de propaganda en manos de regímenes populistas y autoritarios. Entonces, insensiblemente, se va modificando la apreciación del público mayoritario, el noticiero equivale a una rutina, el documental es anticine, lo contrario del espectáculo que atrae muchedumbres, un apéndice de la ficción cinematográfica. Mientras la radio y luego la televisión en su primera fase logran conciliar o equilibrar ambos polos, ficción y no-ficción, diversión e información, el cine instaura una dicotomía persistente y desigual entre sus dos caras.

³³ Marcel Huret, *op. cit.*, págs. 124-125, 168.

Frente al cuadro implacable de la no-ficción realmente existente, tal vez podamos imaginar entonces la sensación de ruptura, la radical novedad representada por el surgimiento de una producción independiente de documentales, con sensibilidad social y artística, durante la larga transición entre el cine clásico —el cine de los estudios y los géneros populares—, y el nuevo cine, el cine de autor a partir de los sesenta. Los cineclubs que florecen después de la Segunda Guerra Mundial descubren a maestros del documental como Robert Flaherty o Joris Ivens. El renovado interés está estimulado por experiencias muy distintas, como el documental británico producido en instituciones oficiales antes y durante la contienda, así como el neorrealismo italiano de posguerra, un fenómeno enteramente encuadrado en la renovación del cine de ficción (aunque Roberto Rossellini incorporara la textura de los noticieros de la guerra). El escocés John Grierson y el italiano Cesare Zavattini, protagonistas de ambas tendencias, viajan entonces a diversos países de América Latina. No se limitan a transmitir una experiencia, sino que buscan eventuales posibilidades de inserción.

El brasileño Alberto Cavalcanti, principal colaborador y rival de Grierson en la escuela documental británica, es el primero en encontrar una nueva oportunidad, con la creación de la Companhia Cinematográfica Vera Cruz en São Paulo (1950-1954). La rápida desaveniencia de Cavalcanti con los dueños de los estudios *paulistas* no debe ocultar la importancia que tenía en sus planes la producción documental, prioridad defendida asimismo en su abortado proyecto de Instituto Nacional del Cine y en su libro *Filme e realidade*³⁴. La elección de algunos de los colaboradores extranjeros contratados por Cavalcanti para la Vera Cruz confirma esa opción: Henry E. «Chick» Fowle, Rex Endsleigh y John Waterhouse provenían del documental social y el reportaje de guerra realizado por el General Post Office Film Unit (luego Crown Film Unit). Aunque la idea era producir dos documentales por cada largometraje³⁵, la empresa no cumplió. Frente a sus dieciocho estrenos, produjo únicamente los cortometrajes *Painel* (Lima Barreto, Vera Cruz, Brasil, 1950), sobre el mural «Tiradentes» de Portinari en Cataguases (Minas Gerais); *Santuário* (Lima Barreto, Vera Cruz, Brasil, 1951), sobre el conjunto escultórico de los Profetas del Aleijadinho en Congonhas do Campo (también Minas Gerais), premiado en Venecia; un mediometraje conmemorativo del cuarto centenario de São Paulo (*São Paulo em festa*, Lima Barreto, Vera Cruz, 1954), amén de un corto de propaganda sobre los estudios en construcción (*Obras novas*, Vera Cruz, Brasil, 1953). El afamado director de *O cangaceiro* (Lima Barreto, Vera Cruz, Brasil, 1953) había aprendido el oficio haciendo documentales y noticieros para el Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, durante la dictadura de Vargas.

³⁴ Alberto Cavalcanti, *Filme e realidade*, São Paulo, Livraria Martins, 1953 (segunda edición: Río de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1957; tercera edición: Río de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1977).

³⁵ Entrevista de Rex Endsleigh a Maria Rita Galvão, *Burguesia e cinema: O caso Vera Cruz*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981, pág. 118. La historiadora apunta la distancia que separa el documental social propugnado por Cavalcanti de los dos cortometrajes sobre arte, modalidad entonces en boga en los festivales internacionales («O povo e a cultura [*Painel e Santuário*]», págs. 255-263).

John Grierson encuentra mayor eco en Uruguay, donde el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) impulsa el cine documental y un primer festival especializado (1954). En Montevideo, durante el tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental y el simultáneo primer Congreso de Cineastas Independientes de América Latina, organizados por Danilo Trelles, Grierson descubre las películas del brasileño Nelson Pereira dos Santos y los documentales del peruano Manuel Chambi y el boliviano Jorge Ruiz, antes de seguir viaje hacia los países andinos (1958). El organizador había codirigido el cortometraje *Pupila al viento* (Enrico Gras y Danilo Trelles, Uruguay, 1949), producción de la Comisión Nacional de Turismo sobre el faro de Punta del Este, con palabras de Rafael Alberti, locución del poeta y de María Teresa León, premiada en Venecia. El italiano Enrico Gras, reconocido por sus documentales sobre arte e historia, filmaría también en Argentina, Indonesia, Perú y España.

A su vez, Cesare Zavattini colabora en México con el productor Manuel Barbachano Ponce y el cineasta Carlos Velo. Barbachano hace la «acumulación primitiva» de su empresa Teleproducciones en el rubro de los noticieros (*Cine-Verdad y Tele-Revista*), tanto en México como en Cuba, mientras se lanza al cine de ficción (*Raíces*, Benito Alazraki, México, 1953; *Nazarín*, Luis Buñuel, México, 1958). En su producción inicial destaca un documental, *¡Tóro!* (Carlos Velo, México, 1956), que mezcla con habilidad el material de archivo o reportaje y bastante reconstrucción interpretada por el mismo protagonista, el diestro Luis Procuna. En México y en Cuba, Zavattini retoma la metodología de uno de sus proyectos abortados, *Italia mia*, que tampoco llegó a buen puerto en sus andanzas por España. Con la trama argumental reducida a un hilo conductor mínimo, el guionista italiano privilegia el abordaje documental. En La Habana, al ver *El Mégano*, Zavattini conoce a dos discípulos del neorrealismo formados en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Sin embargo, los proyectos del carismático Zavattini en la isla se materializan solamente después del triunfo de la revolución castrista, con el guión relativamente convencional de *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, Cuba, 1961)³⁶.

Quando se habla de influencias no significa forzosamente mimetismo. De todas maneras, la originalidad y el mimetismo están enredados en un laberinto donde no siempre resulta fácil orientarse. En la modernidad, la reproducción, la copia, la citación, las variaciones, la metamorfosis, son procedimientos típicos de una intertextualidad proliferante. En los cineclubs y filmotecas de posguerra, la educación de la mirada asimila distintas experiencias en un proceso diacrónico. El neorrealismo puede reforzar la corriente documental, mientras el documental social británico contamina la renovación del cine de argumento. La importancia de ambos no disminuye la presencia y la atracción de maestros anteriores, como Robert Flaherty. Asimismo, aunque las polarizaciones sean cómodas (por ejemplo, Méliès-Lumière), a menudo inducen al maniqueísmo, como todo esquema binario. Ocurre lo mismo con la oposición Eisenstein-Zavattini, que resume dos polos entre los que oscila la renovación latinoamericana de los sesenta. En teoría, el montaje eisensteiniano puede contraponerse a las lecciones del neorrealismo. No obstante, la influencia concreta de *iQue*

³⁶ Paulo Antonio Paranaguá, «Le vieux rebelle et l'Amérique Latine: un compromis autour du néo-réalisme», Aldo Bernardini y Jean A. Gili (eds.), en *Cesare Zavattini*, París, Centro Georges Pompidou, 1990, págs. 131-139.



Araya (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959).

viva México! (Serguei M. Eisenstein, México, 1933) —ninguno de cuyos fragmentos o versiones fue montado por el cineasta ruso, ni con su venia—, pasa más bien por la plástica visual, por la incorporación del muralismo, el grabado y la fotografía moderna al estilo cinematográfico. Y en ese sentido, la plasticidad y el hieratismo de Gabriel Figueroa no están presentes solamente en las películas de ficción de Emilio Fernández (el *Indio Fernández*), o en *Kukuli* (Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva, Perú, 1961), sino también en un magnífico documental como *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959). Aparte de *¡Que viva México!*, el otro gran proyecto latinoamericano abortado de un cineasta extranjero es *It's All True* (Orson Welles, RKO, 1942). Tampoco falta la tentación de contraponer el barroquismo expresionista del director de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, RKO, 1940) al ideal de transparencia del neorrealismo. No obstante, la eventual influencia de

Welles sobre sus contemporáneos en Brasil (el episodio mexicano *My Friend Bonito* fue filmado por Norman Foster), es independiente de los resultados logrados, conocidos apenas en una versión póstuma muy posterior (*It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles*, Myron Meisel, Richard Wilson y Bill Krohn, Estados Unidos-Francia, 1993). El impacto real fue el de las filmaciones, cuyas opciones se asemejaron al cine italiano de posguerra, con sus personajes y exteriores de marcado cuño popular, *jangadeiros* y *favelas*, litoral y carnaval, escasos actores mezclados con intérpretes no profesionales. Si bien la mezcla documental-ficción no caracteriza solamente al *maverick* por excelencia que es Orson Welles, sino también a las películas de Walt Disney realizadas al servicio de la misma causa, la política de buena vecindad con América Latina (*Saludos Amigos / Aló, Amigos*, Estados Unidos, 1943; *The Three Caballeros / Los tres caballeros*, Estados Unidos, 1944)..

10

Si Humberto Mauro es un autodidacta, Margot Benacerraf pertenece a una generación distinta, menos intuitiva, más intelectual, que pasó por la universidad y pudo formarse en escuelas de cine. Estudió en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC), en París, que atrajo el doble de latinoamericanos que el Centro Sperimentale de Roma, a pesar de la fascinación ejercida por el neorrealismo. El largometraje *Araya* es una obra de transición entre el clasicismo de la tradición documental, por sus virtudes plásticas, y la renovación en plena gestación, por su sensibilidad social. La atracción por la plástica ya era patente en su cortometraje sobre el pintor Armando Reverón (*Reverón*, Margot Benacerraf, Venezuela, 1952). Cuando el brasileño Eduardo Coutinho (también formado en el IDHEC) tuvo la oportunidad de descubrir *Araya* en un festival europeo, en 1992, lo consideró el mejor documental latinoamericano anterior al sonido directo. Lamentablemente, a pesar de un par de premios en Cannes en 1959, *Araya* no circuló en América Latina ni siquiera en su propio país, donde sólo se estrenaría en 1977, casi veinte años después de su realización, prematuramente convertido en objeto museográfico. Lejos del perfeccionismo de Margot Benacerraf, el documental venezolano prefería entonces adoptar fórmulas adecuadas a las urgencias militantes.

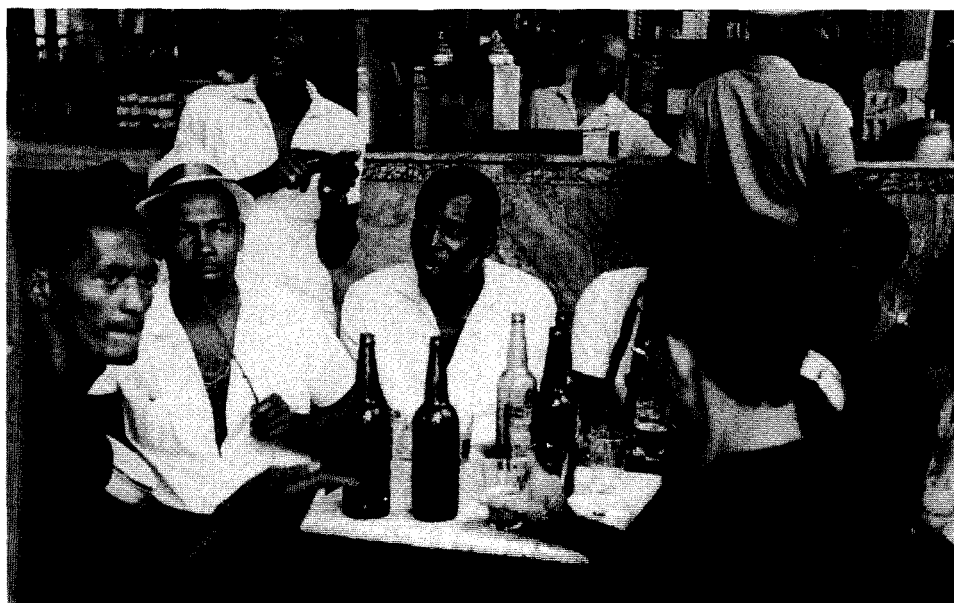
Como Margot Benacerraf, el argentino Fernando Birri evolucionó entre la universidad y las escuelas de cine. Como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y unos cuantos más, Birri estudió en el Centro Sperimentale. De Roma trajo sus primeras experiencias en el terreno: los fotodocumentales a la manera del libro de Cesare Zavattini y el fotógrafo Paul Strand³⁷ anteceden la encuesta social para la filmación de *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958-1960). Bajo su conducción, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe (Argentina), se convierte en un verdadero laboratorio del documental comprometido. El primer libro publicado en Santa Fe está dedicado a la *Escuela documental inglesa*, como si Birri y sus discípulos sintieran la necesidad de señalar la doble filiación, Zavattini y Grierson³⁸. El autor del librito, Manuel Horacio Giménez, sería uno de

³⁷ Paul Strand y Cesare Zavattini, *Un paese*, Turín, Einaudi, 1955.

³⁸ Manuel Horacio Giménez, *Escuela documental inglesa*, Santa Fe, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1961.



Tire dié (Fernando Birri, Argentina, 1958-1960).



Nossa escola de samba (Manuel Horacio Giménez, Brasil, 1965).

los que trabajara en Brasil con el productor Thomaz Farkas (*Nossa escola de samba*, Manuel Horacio Giménez, Brasil, 1965). Hay por lo tanto un vínculo directo entre Santa Fe y São Paulo, punto de partida de una experiencia fértil en el ámbito documental, consecutiva a la eclosión del *Cinema Novo*: invitados por Paulo Emilio Salles Gomes, Birri, Dolly Pussi, Giménez y Edgardo Pallero viajan para transmitir a los brasileños la experiencia argentina; los dos últimos se quedan y colaboran con Farkas, empeñado en hacer un inventario audiovisual de la cultura popular³⁹. A su vez, los brasileños Vladimir Herzog y Maurice Capovilla visitan la Universidad del Litoral. A Santa Fe concurren sudamericanos de distintos países, aunque algunos, como el chileno Raúl Ruiz o el peruano Francisco Lombardi, no estén de acuerdo con la prioridad del documental. En la misma Argentina, la radicalización del compromiso planteado por la escuela de Santa Fe lleva al grupo Cine Liberación y al manifiesto «Hacia un Tercer Cine» de Fernando E. Solanas y Octavio Getino (1969)⁴⁰. La famosa secuencia de los niños que piden una moneda en el puente de *Tire dié* está incluida en la monumental *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas, Argentina, 1968), en doble carácter de cita y homenaje. Por su lado, el director del segundo largometraje del grupo Cine Liberación, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, Argentina, 1971), transmitió las enseñanzas de Santa Fe al Panamá, exilio mediante. Y el maestro Birri, después de unas cuantas vueltas, volvería a asumir una misión pe-

³⁹ Sérgio Muniz, *A Caravana Farkas: Documentários-1964-1980*, Río de Janeiro, Centro Cultural Banco de Brasil, 1997.

⁴⁰ «Hacia un Tercer Cine (Octubre 1969)», en *Cine, cultura y descolonización*, Fernando E. Solanas y Octavio Getino, México, Siglo XXI, 1978, págs. 55-91.

dagógica poco académica, primero en la Universidad de los Andes (ULA), en Mérida (Venezuela), importante centro de formación y difusión del cine documental, y luego en la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños (Cuba).

Cabe recordar a otro precursor del documental social, en un país con escasa tradición cinematográfica: Sergio Bravo fue el creador del Centro de Cine Experimental en la Universidad de Chile (1959). Como Pedro Chaskel, otro documentalista chileno de talento, Sergio Bravo se formó en el cineclub con la preocupación de pasar a la práctica, inspirado en los ejemplos de Grierson y Birri. *Mimbre* (Sergio Bravo, Chile, 1957) describe el oficio de un artesano, Alfredo Manzano, que fabrica figuritas de mimbre. Son apenas diez minutos, con música de Violeta Parra, que muestran un buen dominio del encuadre, la iluminación, el ritmo, capaces de conferir dignidad y hermosura a la destreza del artista. *Trilla* (Chile, 1958), *Día de organillos* (Chile, 1959), *Láminas de Almahue* (Chile, 1960), *Casamiento de negros* (Chile, 1959) prolongan la veta experimental y antropológica de Sergio Bravo. En cambio, sus películas *La marcha del carbón* (Chile, 1963) y *Banderas del pueblo* (Chile, 1964) son antecedentes del cine de testimonio político que va a tener un desarrollo creciente al compás de la polarización y radicalización de la situación chilena. El Centro de Cine Experimental invitó a personalidades como el holandés Joris Ivens y el francés Edgar Morin, que tuvieron un papel decisivo en la orientación de muchos jóvenes. La universidad coprodujo *A Valparaíso* (Joris Ivens, Chile-Francia, 1962), con Sergio Bravo como asistente de realización y producción, así como *Le Petit Chapiteau* (Joris Ivens, Chile-Francia, 1963). Volvemos a encontrar juntos ambos nombres en una producción del FRAP, el Frente de Acción Popular, precursor de la Unidad Popular de Salvador Allende, *El tren de la victoria* (Joris Ivens, Chile, 1964), con Bravo en el montaje. Por su lado, Edgar Morin filmó junto a los universitarios una encuesta, *La Alameda* (Chile, 1962), considerada inconclusa. Sergio Bravo es un capítulo fundamental de la renovación, aunque la historiografía dominante lo tenga un tanto olvidado⁴¹.

11

Mientras el cine de ficción recurre a distintas formas de neorrealismo, el documental se convierte en la verdadera escuela de la nueva generación de cineastas cubanos. Incluso antes de la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC, ley del 20 de marzo de 1959), al documental se le asigna una misión de educación popular, propaganda de las reformas adoptadas y defensa del gobierno revolucionario (*Esta tierra nuestra*, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1959; *La vivienda*, Julio García Espinosa, 1959, ambos producidos por la sección de cine del Ejército Rebelde). El *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, estrenado el 6 de junio de 1960, cubre semana tras semana los temas de actualidad. Por consiguiente, el documental cubano puede diversificarse y perder su carácter de urgencia militante, sin olvidar su objetivo pedagógico. Esquematisando, una vertiente antropológica empieza a desgajarse de la vertiente más social o política.

⁴¹ Jacqueline Mouesca rescata su contribución en el primer capítulo de *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Santiago de Chile-Madrid, Ediciones del Litoral/Michay, 1988, págs. 15-26.

A pesar de su carácter más institucional, el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* de Santiago Álvarez tiene formatos y fórmulas variables. Puede decirse que ni la padronización inevitable ni las exigencias de agitación y propaganda fueron incompatibles con una buena dosis de experimentación durante la década de los sesenta. Cabe observar el desfase con el resto de los países e interpretar su significado político: mientras desaparecen *Fox Movietone News* (1919-1963), *Universal News* (1929-1967) y congéneres, fruto de la competencia televisiva, los cineastas cubanos mantienen el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* justamente como una forma de legitimar su autonomía frente a la televisión y otros organismos con orientaciones divergentes.

La prioridad atribuida por el ICAIC al 35 mm en lugar del 16 mm determina opciones distintas del *cinéma vérité* y del cine directo, entonces en boga. Las restricciones de película limitan el número de copias distribuidas: cuarenta y ocho copias semanales, de las cuales siete estaban reservadas para las Fuerzas Armadas⁴². Por consiguiente, el número insuficiente de copias para los quinientos cines de la isla debía ser compensado con una circulación prolongada, lo que cuestiona las notas más coyunturales. El *Noticiero ICAIC Latinoamericano* trata, pues, de liberarse de ciertas limitaciones propias de los noticieros: la sucesión de breves notas superficiales sobre temas variados va a ser reemplazada por ediciones monográficas, sin la obligación de respetar normas de duración impuestas por exhibidores que ya no existen: mientras *Ciclón* (Santiago Álvarez, Cuba, 1963) dura veintidós minutos, *Now!* (Santiago Álvarez, Cuba, 1965) dura sólo seis.

En un momento de contaminación recíproca entre documental y ficción, el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* opta por la narración en vez de la mera descripción, encontrando nuevas formas en ruptura con los sacrosantos principios de homogeneidad y transparencia. La escasez y las dificultades de acceso a las imágenes conducen a la recuperación y a la desviación de un material heteróclito, compuesto por extractos de otros noticieros, fotos de prensa, programas televisivos o películas hollywoodenses. Santiago Álvarez no se contenta con utilizarlo, sino que lo transforma y altera, lo integra en el movimiento de su propio film por técnicas propias del cine de animación. Además, le inserta texto, retirado del tradicional comentario en voz en *off*. Los intertítulos se vuelven dispositivos gráficos, ópticos y rítmicos.

El cine de Santiago Álvarez no deriva solamente del montaje, sino también del *collage* y, por lo tanto, de las artes plásticas, sobre todo del cartel, en pleno apogeo después de la revolución. El cineasta resulta la suma de sus profesiones anteriores: tipógrafo, archivista de música, productor de radio. Como la imagen es en el mejor de los casos la mitad de un film, Santiago Álvarez innova igualmente en la banda sonora. Reduce al mínimo la voz en *off*, sin pretender disimular el punto de vista, sino para multiplicar su alcance. La música sirve de clave rítmica para el montaje y confiere su sentido pleno a las imágenes (*Now!*). Las rimas son a menudo una cuestión de ritmo. Nada menos ortodoxo que las elecciones musicales (por ejemplo, Heitor Villa-Lobos revisto y corregido por Dámaso Pérez Prado en *Hasta la victoria siempre*, Santiago Álvarez, Cuba, 1967).

La disociación de imagen y sonido para obtener una fusión superior de la música y el montaje visual parece haber empezado con la secuencia del entierro de Benny Moré, montada con canciones del gran artista popular (*El bárbaro del ritmo*, Santiago

⁴² Amir Labaki, *op. cit.*, pág. 43.

Álvarez, Cuba, 1963). No es del todo extraño en el Caribe ver a un féretro bailando en brazos de sus deudos. Insólito es oír al grupo de rock norteamericano Iron Butterfly convocado al funeral de Ho Chi Minh (*79 primaveras*, Santiago Álvarez, Cuba, 1969). El contrapunto resulta unas veces sarcástico, otras veces lírico. La contradicción parece inspirarlo mejor que la analogía, la condensación le conviene más que la dilatación. *Hanoi, martes 13* (Santiago Álvarez, Cuba, 1967) domina la alternancia de tonalidades extremas. El preámbulo está inspirado en la literatura infantil escrita por José Martí, antes de pasar del color al blanco y negro, así como a la caricatura, para zaherir al presidente de los Estados Unidos (que pronto recibirá los dardos de *L.B.J.*, Santiago Álvarez, Cuba, 1968). Luego, el realizador de *Hanoi, martes 13* retoma una respiración descriptiva para mostrar la vida de los vietnamitas, brutalmente interrumpida por los bombardeos.

«Van a ver un film didáctico, informativo, político y... ipanfletario!», advierte enseguida *Despegue a las 18:00* (Santiago Álvarez, Cuba, 1969). Si bien encarna la tendencia más militante del cine posrevolucionario, esa corriente del compromiso político está impregnada de experimentación poética. Ningún documental le ha dado vuelta a la dimensión metafórica como si fuera un guante, apuntando hacia el propio cuerpo filmico, como *79 primaveras*, cuya implosión final exhibe las entrañas de la película. En el vertiginoso proceso de rearticulación y reinterpretación de los signos ocurrido en esa época ahora tan lejana e incomprensible, Santiago Álvarez constituye un auténtico creador de formas. La heterogeneidad no siempre es sinónimo de heterodoxia, pero la música y la imagen son seguramente más polisémicas que cualquier discurso.

No obstante, los enfoques más agudos de las contradicciones de la sociedad cubana en esos años de transformación se debieron a cineastas menos apremiados por la circunstancia. En primer lugar, Sarita Gómez, personalidad extremadamente comprometida con la revolución, pero con una cuota de inquietud o lucidez infrecuentes, además de una extraordinaria capacidad de escucha y empatía en sus diálogos con jóvenes marginales (*En la otra isla* y *Una isla para Miguel*, Cuba, 1968; *Isla del Tesoro*, Cuba, 1969). Al prolongar el compromiso subjetivo con sus temas —esbozado en *Iré a Santiago* (Sara Gómez, Cuba, 1964)—, las indagaciones en su familia o comunidad de origen (*Guanabacoa: Crónica de mi familia*, Sara Gómez, Cuba, 1966), o la encuesta sobre la situación de las mujeres cubanas (*Mi aporte*, Sara Gómez, Cuba, 1969) no se encuadran en los parámetros vigentes y tuvieron su acceso vedado a las pantallas. En palabras oficiales, quedaron «archivadas». En claro, fueron prohibidas y sus títulos fueron borrados de las filmografías. Cabe mencionar también a Nicolasito Guillén (sobrino del poeta), que filma con suma delicadeza la vida y las costumbres de los campesinos que viven a orillas del río Toa, en la provincia de Oriente, lentamente transformadas por la revolución, dejando bien sentado en uno de los letreros «es bueno que esto sea visto en La Habana» (*Ociel del Toa*, Nicolás Guillén Landrián, Cuba, 1965): los domingos se reúne una asamblea de la educación, pero adherirse a la Juventud Comunista no impide acompañar a su tía a la misa; del nacimiento a la muerte, con su cortejo fúnebre en canoa, hay mucho espacio para el baile y la sensualidad, aunque ya no para las riñas de gallo... La sutileza tampoco está ausente de su cuestionamiento del documental didáctico, que vuelve los recursos utilizados por Santiago Álvarez contra el propio discurso castrista (*Coffea Arábica*, Nicolás Guillén Landrián, Cuba, 1968). Ambos, Sara Gómez y Nicolasito Guillén, fueron discípulos de Tomás Gutiérrez Alea.



Ociel del Toa (Nicolás Guillén Landrián, Cuba, 1965).

La cuestión de la censura en la Cuba posrevolucionaria fue planteada muy pronto por una modesta experiencia de *free cinema* aplicada a la vida nocturna en la zona portuaria habanera (*P.M.*, Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1960). En esa ocasión, fue pronunciada la frase que debía supuestamente marcar los límites de la libertad de expresión consentida: «Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada» (Fidel Castro, «Palabras a los intelectuales», 1961). Independientemente del ajuste de cuentas entre sectores intelectuales rivales en pugna por el poder en el ámbito de la cultura y los medios (ICAIC, o por lo menos su director, Alfredo Guevara, contra *Lunes de Revolución*), el incidente revela el severo control al que sería sometido el documental durante las décadas siguientes. Cuando vemos hoy *P.M.*, resulta difícil entender qué era lo que podía motivar en mayo de 1961 la censura de un cortometraje ya presentado en la televisión. Desde luego, la película no cuadraba con el clima de movilización permanente ni mucho menos con una visión edificante del proletariado portuario. En ese sentido, lo que molestaba no era tanto lo que contenía, sino lo que no tenía, lo que dejaba fuera. *P.M.* estaba descomprometido con cualquier misión mesiánica adjudicada al cine, en un momento en que todo necesitaba pasar por el filtro de las justificaciones ideológicas. Y el documental, justamente, era un terreno minado, disputado por diversos organismos.

El ICAIC monopoliza poco a poco el quehacer cinematográfico en detrimento de la iniciativa privada cubana o foránea: las últimas distribuidoras multinacionales y la publicación *Cinema* de Enrique Perdiges desaparecen sólo en 1965 (la nacionalización de las distribuidoras empezó en 1961, la revista católica *Cine-Guía* desaparece



Un pedazo de mí (Jorge Luis Sánchez, Cuba, 1989).

ció ese mismo año). Sin embargo, paralelamente, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (1961, producen el noticiero *Notifar*), la televisión (1962), el Instituto Nacional de Deportes, Educación Física y Recreación (1964), el Ministerio de Educación (1973), organizan sus propias estructuras de producción fílmica, en competencia y divergencia con el ICAIC. La energía de Alfredo Guevara en combatir el «realismo socialista» y la estrecha visión de los estalinistas históricos como Blas Roca fueron una forma de defender el cine de las tendencias que pretendían instrumentarlo. Tales tensiones minaban desde el interior al mismo ICAIC, que reproduce en su seno el síndrome del sitiado prevaeciente en la isla. El mero análisis fílmico permite detectar las contradicciones internas, en una gama de posiciones que no excluyen las de los propios enemigos del ICAIC. Preocupado por no ofrecer el flanco a los adversarios externos, Alfredo Guevara prefiere «archivar» (según el eufemismo vigente) innumerables películas, precipitando así las disidencias y expatriaciones que debilitan a los cuadros del ICAIC.

La vocación didáctica del cine era la principal coartada ideológica del ICAIC, de ahí la insistencia en la promoción del documental y la satisfacción con los primeros premios obtenidos en los festivales o el prestigio del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* fuera de la isla. La repercusión internacional de la producción del ICAIC tenía como objetivo fundamental asegurar y consolidar su relativa autonomía respecto a las instancias de poder. Lamentablemente, el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971) propone una definición mucho más restringida: «el arte es un arma de la revolución, un instrumento contra la penetración del enemigo». Aunque

los voceros del ICAIC defiendan su orientación⁴³, aumentan las prohibiciones, restricciones, inhibiciones y tabúes. El círculo de la función educativa del cine se cierra sobre sí mismo, como una trampa. Frente al triunfo de la línea adversa, el ICAIC procura por lo menos preservar a sus miembros de la represión. Si el cine de argumento encuentra un refugio en el pasado, el documental no siempre puede celebrar la historia, a pesar del auge de los docudramas y el recurso al material de archivo. La relativa libertad formal y expresiva de los sesenta desaparece durante casi veinte años. Reaparece encarnada en los jóvenes del cine aficionado y la asociación Hermanos Saíz (*Un pedazo de mí*, Cuba, 1988, y *El Fanguito*, Cuba, 1990, ambos de Jorge Luis Sánchez), en los graduados del Instituto Superior de Arte de La Habana y en los estudiantes de la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños. O sea, una nueva generación que empieza a formarse y a filmar fuera de la institución representada por el ICAIC. Desgraciadamente, el derrumbe de los años noventa corta de cuajo su desarrollo.

12

Durante la prolongada transición entre la era de los estudios y el cine independiente o «cine de autor», el documental adquiere nueva relevancia. Su renovación precede la del cine de argumento y la influencia. En cuanto logra apuntarse sus primeros éxitos, el cine de ficción relega otra vez el documental a un segundo plano. Mientras tanto, el cine documental goza de prestigio y se convierte en una prioridad durante diez, quince años (o más, para la corriente militante). La creación del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1954) señala las expectativas depositadas en el género; su fecha constituye un marco: el certamen de Montevideo representa un reconocimiento institucional y una plataforma para la difusión de las películas en la región. Pronto la radicalización social desborda a las instituciones de promoción, incluido el organismo uruguayo. La primera muestra del cine documental latinoamericano de Mérida (Venezuela, 1968) constituye el punto culminante de esta tendencia, coincidente con la irrupción de *La hora de los hornos*⁴⁴. El anterior encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar (Chile, 1967) reunía indistintamente películas de ficción y documentales: frente a los festivales de Mar del Plata, Acapulco, Río de Janeiro o Cartagena, encandilados con la farándula internacional, los organizadores chilenos se centran en América Latina⁴⁵. En cambio, los venezolanos priorizaban a los documentalistas, transformando a Mérida y a la Universidad de los Andes en un foco de formación e irradiación del género. Los festivales revelan de manera mediatizada los altibajos de la consideración, las modas. Aunque pretendan ser instancias de legitimación, están sujetos a factores ajenos al quehacer cinematográfico propiamente dicho, como el turismo o la diplomacia cul-

⁴³ Manuel Pérez y Julio García Espinosa, «El cine y la educación: Ponencia presentada al 1^{er} Congreso Nacional de Educación y Cultura», *Cine Cubano*, núms. 69-70, La Habana, mayo-julio de 1971, págs. 5-17; Estrella Pantín, Julio García Espinosa y Jorge Fraga, «Para una definición del documental didáctico: Ponencia presentada al 1^{er} Congreso Nacional de Educación y Cultura», *Cine Cubano*, núms. 69-70, La Habana, mayo-julio de 1971, págs. 18-23.

⁴⁴ Véase la reseña de Mérida en *Cine al día*, núm. 6, Caracas, diciembre de 1968.

⁴⁵ Aldo Francia, *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, CESOC/Ediciones Chile-América, 1990.

tural. En América Latina y en todas partes, los eventos dedicados al cine de argumento son superiores en número y recursos. Y la coexistencia del documental con el cine de ficción es menos pacífica de lo que se dice: cuando ambos coinciden —verbigracia el festival de La Habana, a partir de 1979— a duras penas puede negarse la subordinación del primero al segundo. Cuatro décadas después de la iniciativa del SODRE, surge otro certamen internacional dedicado a la defensa y fomento del documental en América Latina, el festival É Tudo Verdade / It's All True (São Paulo, 1996).

Antes de Chile, Joris Ivens había dejado huella en Cuba, donde formó a los camarógrafos de las Fuerzas Armadas y filmó *Carnet de viaje* (*Carnet de voyage*, Cuba-Francia, 1961) y *Pueblo en armas* (*Peuple armé*, Cuba-Francia, 1961). *A Valparaíso* tiene comentario del francés Chris Marker (*Cuba sí!*, Francia, 1961), otro documentalista viajero atraído por la revolución castrista, así como su compatriota Agnès Varda (*Salut les Cubains!*, Francia, 1963), que tuvo de asistente a Sarita Gómez. Por la isla pasaron igualmente el ruso Roman Karmen (*Kuba segodnja / Alba de Cuba*, Unión Soviética-Cuba, 1960) y el italiano Mario Gallo (*Arriba el campesino* y *Al compás de Cuba*, Cuba-Italia, 1960), sin hablar de un buen número de profesionales del cine de ficción. El viaje a La Habana pasó a tener para los intelectuales de izquierda la misma obligatoriedad que las peregrinaciones a la Meca.

Aunque Mario Gallo y Agnès Varda fueran entrevistados por la revista *Cine Cubano* y el largometraje *Alba de Cuba* recibiera una elogiosa reseña de un crítico precozmente prosoviético⁴⁶, los maestros eran otros. El tratamiento dispensado a Joris Ivens supera las disposiciones de la diplomacia cultural, aunque tampoco esté exenta de cálculos políticos internos. La visita del holandés errante es enseguida considerada por el realizador José Massip una «lección de cine». Tres años después, en pleno debate de los cineastas contra las concepciones estalinistas, Julio García Espinosa, Alberto Roldán, Rosina Pérez, Jorge Fraga, Fausto Canel, Manuel Octavio Gómez, Raúl Molina y Héctor Veitía, rivalizan a la hora del homenaje a Joris Ivens, un internacionalista que no olvidó sus orígenes en la vanguardia artística⁴⁷. En cuanto a Eduardo Manet, después de describir tres semanas de trabajo «apasionante» junto a Chris Marker, el «francés trotamundos», escribe en tono de manifiesto «Marker, sí», mientras *Cine Cubano* dedica amplio espacio a *Lettres de Sibérie* (Chris Marker, Francia, 1958) y a *Cuba, sí!*⁴⁸

No obstante, en la formación de los realizadores del ICAIC tuvo papel destacado un cineasta danés, director del notable documental *Ellas* (Theodor Christensen, Cuba, 1964), primera incursión filmica isleña en la problemática de género. La confianza obtenida por Theodor Christensen, a partir de su primer viaje a La Habana,

⁴⁶ Eduardo Manet, «Encuentro con Mario Gallo», *Cine Cubano*, núm. 3, La Habana, noviembre de 1960, págs. 40-45; «Agnès Varda habla sobre su trabajo actual, el documental, actores no profesionales», *Cine Cubano*, núm. 6, La Habana, 1962, págs. 63-65; Diana Iznaga, «Encuentro con Agnès Varda», *Cine Cubano*, núm. 11, La Habana, junio de 1963, págs. 1-8; Mario Rodríguez Alemán, «Alba de Cuba», *Cine Cubano*, núm. 5, La Habana, abril de 1961, pág. 64.

⁴⁷ José Massip, «Crónicas de un viaje: Una lección de cine», *Cine Cubano*, núm. 3, La Habana, noviembre de 1960, págs. 24-31; «Mesa redonda sobre Joris Ivens» y «Palabras de Héctor Veitía sobre Joris Ivens», *Cine Cubano*, núm. 14-15, La Habana, octubre-noviembre de 1963, págs. 18-27 y 28-29.

⁴⁸ Eduardo Manet, «Tres semanas de trabajo junto a Chris Marker», *Cine Cubano*, núm. 4, La Habana, enero de 1961, págs. 24-34, ilustrado con fotos de Chris Marker y seguido de un encarte de 16 páginas sobre *Cartas de Siberia*; Eduardo Manet, «Marker, sí», *Cine Cubano*, núm. 6, La Habana, 1962, págs. 49-53, seguido de «Fragmentos de *Cuba, sí!*», págs. 54-56.

na (1962), es muy sensible cuando leemos el balance minucioso, argumentado y a menudo severo que hizo de los primeros años del documental revolucionario en una evaluación publicada en las páginas de *Cine Cubano*⁴⁹. Hasta entonces, esa clase de valoración global había sido responsabilidad exclusiva de los dirigentes del ICAIC. Por lo general, mientras Alfredo Guevara defendía la orientación ideológica, el director artístico Julio García Espinosa procedía a discutir los avances y problemas de la producción⁵⁰. Que un realizador extranjero pudiera incursionar públicamente en ese terreno, en el órgano del ICAIC, resulta un privilegio sin parangón. En esos años, las discusiones y polémicas se traslucen en las publicaciones, con algunas mediaciones. Así, el boletín interno del departamento de cortometraje del ICAIC, *Documental* (1961), discute el «realismo socialista», principal divergencia entre los cineastas y los burócratas de la cultura atrincherados en otros organismos. Mientras el ICAIC prohíbe *P.M.*, Tomás Gutiérrez Alea diseña y reivindica en la revista *Cine Cubano* la aparición del *free cinema*, corriente que inspira en buena medida el experimento de Sabá Cabrera Infante y Jiménez Leal⁵¹.

Casi al mismo tiempo, otro cineasta nórdico, el sueco Arne Sucksdorff, asumía un papel equivalente al de Theodor Christensen, en un marco institucional distinto. Ganador del Oscar del documental en 1947, Sucksdorff fue a Río de Janeiro en 1962 gracias a un acuerdo entre la Unesco y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil. El *Cinema Novo* estaba en gestación. Los documentales que representan los prolegómenos del movimiento fueron realizados con recursos antiguos. Joaquim Pedro de Andrade filmó *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (Brasil, 1959) con el apoyo del Instituto Nacional del Libro, Paulo César Saraceni y Mário Carneiro filmaron *Arraial do Cabo* (Brasil, 1960) gracias al Museo Nacional. Humberto Mauro prestó una cámara del INCE para la filmación de *Aruanda* (Linduarte Noronha, Brasil, 1960), que provocó una verdadera conmoción en la crítica y colocó al Nordeste en el centro de las especulaciones de los cineastas. La nueva generación moviliza sus relaciones familiares: Paulo Carneiro en la Unesco, Rodrigo Mello Franco de Andrade en el Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional.

Arne Sucksdorff llega con una cámara Arriflex de 35 mm con el *blimp* destinado a neutralizar el ruido y una grabadora Nagra, mientras las autoridades brasileñas compran una moviola Steenbeck. Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, David Neves, Dib Lutfi, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Antonio Carlos Fontoura, Alberto Salvá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, Gustavo Dahl, futuros cineastas

⁴⁹ Theodor Christensen, «Estructura, imaginación y presencia de la realidad en el documental», *Cine Cubano*, núm. 42-43-44, La Habana, mayo-julio de 1967, págs. 154-163. Véanse también las palabras de Alfredo Guevara «Ante la muerte de un amigo del cine cubano, Theodor Christensen», *Cine Cubano*, núm. 45-46, La Habana, agosto-octubre de 1967, pág. 74; Héctor García Mesa, «Homenaje a Theodor Christensen», *Cine Cubano*, núm. 52-53, La Habana, enero-febrero de 1969, págs. 41-42, seguido de las «Palabras pronunciadas por Theodor Christensen como apertura de un ciclo de debates a su cargo, preparado para el cine club ICAIC, que funciona cada lunes en la Cinemateca de Cuba», pág. 43, una «Entrevista de prensa, inédita, celebrada con Theodor Christensen el 23 de agosto de 1962 en la Cinemateca de Cuba (ICAIC) a raíz de su primera llegada a Cuba», págs. 44-49, y la «Filmografía de Theodor Christensen», págs. 50-51. La revista había publicado un primer reportaje largo de Mario Rodríguez Alemán, «Una entrevista con Theodor Christensen», *Cine Cubano*, núm. 16, La Habana, diciembre de 1963, págs. 8-23.

⁵⁰ Julio García Espinosa, «Nuestro cine documental», *Cine Cubano*, núm. 23-24-25, La Habana, septiembre-diciembre de 1964, págs. 3-21.

⁵¹ Tomás Gutiérrez Alea, «El *free cinema* y la objetividad», *Cine Cubano*, núm. 4, La Habana, diciembre de 1960-enero de 1961, págs. 35-39 (reproducido en este libro).

o fotógrafos, entre otros, concurren al seminario de Sucksdorff. El programa incluye películas de Flaherty, Grierson, Ivens, Eisenstein. Como práctica final, se filma *Marimbás* (Vladimir Herzog, Brasil, 1963), con sonido directo. La experiencia proseguiría con un largometraje de argumento interpretado por un grupo de niños de la *favela* en el barrio de Copacabana (*Fábula / Mitt hem är Copacabana*, Arne Sucksdorff, Brasil-Suecia, 1965). Futura víctima de la dictadura militar, «Vlado» Herzog representa un vínculo entre la escuela de Santa Fe y el documental de João Batista de Andrade (São Paulo), así como entre cine y televisión.

En la época, los cineastas Chris Marker y Jean Rouch, el sociólogo Edgar Morin y el crítico Louis Marcorelles⁵², se volvieron los representantes internacionales de la renovación del documental. *Cinéma vérité* y cine directo completan las principales influencias del nuevo documental latinoamericano, junto a la escuela británica y al neorealismo italiano, si bien en este caso se trata de evoluciones paralelas o convergentes. Así como las novedades técnicas eran incorporadas con avidez —la cámara liviana, la grabadora Nagra, la película sensible—, la discusión sobre los caminos del documental desconocía fronteras y pasaportes. Si la posguerra y los años cincuenta promovieron un mayor intercambio y circulación del debate cinematográfico, en la prodigiosa década de los sesenta se produce casi una unificación de la discusión, a través de los continentes, en forma sincrónica. Cuando Glauber Rocha discute el *cinéma vérité*⁵³, integra las propuestas o realizaciones de Marker, Rouch, Richard Leacock y los canadienses a la reflexión sobre los documentales de Leon Hirszman (*Maioria absoluta*, Brasil, 1964), Paulo César Saraceni (*Integração racial*, Brasil, 1964) y Arnaldo Jabor (*O circo*, Brasil, 1965). Aunque Glauber Rocha se equivoque al pretender que Jean Rouch no es un cineasta propiamente dicho y Chris Marker sea sobre todo un hombre de radio y televisión, la discusión sobre los caminos del documental es la misma, no se plantea en términos distintos en Europa, las Américas o África. Entonces, como en los primeros tiempos de la fotografía, a nadie se le ocurre que la mirada sea una cuestión de nacionalidad. Ese «estado de gracia» va a durar poco. La radicalización del final de la década reintroduce una problemática nacionalista que también va a incidir en el documental. Queda pendiente la cuestión: cuando los cineastas viajan, ¿qué ocurre? ¿Hay una diferencia entre la mirada endógena y la mirada exógena?

13

Cualesquiera que sean los problemas en materia de periodización, la historia del cine está radicalmente dividida por una fractura técnica: el advenimiento del sonido. Cine mudo y cine sonoro tienen entre sí tantas diferencias que no resulta exagerado hablar de una verdadera revolución, tecnológica y estética. Pues bien, para el documental la gran ruptura, la auténtica revolución ocurre con la llegada del sonido directo. Hasta entonces, el documental podía describir al otro, pero no brindaba acceso a su palabra. La voz cantante, la voz dominante, la voz en *off*, equivalía a la voz de su

⁵² Louis Marcorelles, en colaboración con Nicole Rouzet-Albagli, *Eléments pour un nouveau cinéma*, París, Unesco, 1970.

⁵³ Glauber Rocha, «Cinema verdade 65», *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, págs. 37-44.

dueño, para no decir la voz de Dios. Las nuevas tecnologías favorecen una liberación de la palabra, descubrimiento inédito que introduce un poco de polifonía en discursos hasta entonces perfectamente controlados y unívocos. En ese sentido, *Integração racial*, *Viramundo* (Geraldo Sarno, Brasil, 1965) y *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1967) son experiencias fundamentales para el *Cinema Novo* en la conquista de cierta espontaneidad⁵⁴. Además, las cámaras o grabadoras livianas y la película de alta sensibilidad facilitan los intercambios, aumentan la duración de las tomas, reducen las exigencias de iluminación, extienden el radio de intervención, bajan los costos; el material «viaja» con simplicidad y rapidez, disminuye la dependencia tecnológica, la incompetencia y el retraso, aunque el fetichismo técnico no excluya la chapucería. «Una idea en la cabeza, una cámara en la mano», la consigna de Glauber Rocha, no tiene sentido sin la invención de nuevos instrumentos. La renovación del documental se desarrolla en simbiosis con las búsquedas de lenguaje en el cine de argumento, ambos se retroalimentan. Como lo apuntó en su momento el portavoz del *Cinema Novo*, las nuevas técnicas responden a una demanda de la televisión y el periodismo. Si hasta entonces el cine pudo ignorar la irrupción de la pantalla chica en los domicilios, la creciente competencia y la progresiva merma del público de las salas ya no lo permite. Compartir las mismas cámaras y grabadoras plantea también el problema de la especificidad de uno y otro. Considerar a la televisión un medio de comunicación sirvió durante mucho tiempo para escamotear la discusión. Ahora, un universo audiovisual integrado replantea el tema en otros términos.

El desarrollo de los nuevos medios, por un lado, y las polarizaciones políticas, por el otro, llevan buena parte de los documentalistas a colocarse como una alternativa frente al discurso dominante. El documental asume así una función de contrainformación o incluso de concienciación, inseparable del establecimiento de nuevos circuitos de distribución, distintos a los cines comerciales. En Argentina, el carácter amplio y masivo de la movilización social, la progresiva acumulación de fuerzas operada por el peronismo durante una década y media de proscripción favorecen soluciones que difícilmente pueden alcanzar la misma efectividad en otros países. Sobre la base de esa práctica, el grupo Cine Liberación teoriza distintas modalidades de intervención militante a través del film. Nadie, en ninguna parte, tuvo los recursos y la capacidad para realizar una película equivalente a *La hora de los hornos*, con su mezcla de dispositivos expresivos recubriendo una extensa gama que va de la *agit-prop* al ensayo. *La hora de los hornos* es un tríptico cuya duración total rebasa las cuatro horas. La dimensión hace pensar inevitablemente en otro tríptico monumental, *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975, 1976, 1979). A pesar de su complejidad y densidad, la trilogía sobre el derrumbe de Salvador Allende no tiene la insólita heterogeneidad de *La hora de los hornos*, cuyo impacto entre los documentalistas de diversas partes del mundo fue considerable. *La hora de los hornos* fue la primera película latinoamericana que ningún exegeta del documental podía ignorar, por más que prescindiera de la producción de regiones periféricas.

La prédica del cine como una forma de guerrilla, formulada de manera sistemática por el grupo Cine Liberación, estimuló fórmulas sencillas e inmediatas, mucho menos elaboradas y ambiciosas que *La hora de los hornos*, inspiradas por los

⁵⁴ Fernão Pessoa Ramos presenta un extenso inventario de películas brasileñas en los artículos sobre el documental mudo y sonoro de la *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Senac, 2000, págs. 177-199.



El grito (Leobardo López Aretche, México, 1968).

cortometrajes de *agit-prop* de Santiago Álvarez. El «film de cuatro minutos» tuvo su cuarto de hora de gloria, o sea, cierta vigencia al calor de las luchas estudiantiles en Uruguay, Colombia y México. El uruguayo Mario Handler y el colombiano Carlos Álvarez trataron de insertar esa actividad en la línea del Tercer Cine propuesto por Solanas y Getino. *El grito* (Leobardo López Aretche, México, 1968) es un título doblemente emblemático, no sólo por ser la película que mejor representa al movimiento estudiantil reprimido en Tlatelolco, la plaza de las Tres Culturas, sino por expresar la esencia de esta modalidad de protesta o denuncia: una vociferación.

La generación siguiente se muestra severa hacia esa corriente. El colombiano Juan Diego Caicedo se graduó en la famosa escuela de Lodz (Polonia), con un bello documental sobre Cracovia. Su balance empieza con estas palabras:

El documental colombiano ha atravesado por las siguientes fases: la de la ingenuidad, la cual se extiende desde los comienzos del cine en nuestro país hasta la década del sesenta; la de la militancia, que se subdivide en panfleto, tanto independiente como estatal, y el compromiso; y la de la veracidad e inventiva. La segunda abarca las décadas del sesenta, setenta y comienzos de los ochenta, mientras que la tercera se inicia a finales de ésta, llegando hasta el presente. Estas fases podrían ser consideradas también como niveles que han interactuado y lo siguen

haciendo, penetrándose mutuamente, sin que ninguno de ellos haya desaparecido por completo⁵⁵.

Para Caicedo, la ingenuidad sobrevive mucho después del viejo noticiero de los Acevedo:

La ingenuidad, adobada con un tono que se supone más serio, coexiste con el panfleto de la era del sobreprecio [mecanismo de los setenta de estímulo al cortometraje] y muestra sus rezagos hasta nuestros días en algunos vídeos que se siguen produciendo dentro de espacios presuntamente culturales de la televisión o institucionales de circulación más restringida. Se detecta en ellos fácilmente esa particular habilidad del colombiano para hacer mal las cosas que no conoce, en aras de la figuración obtenida gracias al espaldarazo de buenas palancas.

La debilidad apuntada por Caicedo no es una exclusividad colombiana. Recubre exactamente lo que el brasileño Salles Gomes denominaba «nuestra incompetencia creativa para copiar»⁵⁶. En cuanto a la militancia, prosigue Caicedo,

era ésta de dos tipos, la verdadera y sincera en agrupaciones políticas de izquierda, o la de la pose, la más común, manifestada en cineastas que nunca tocaron un libro de marxismo. El panfleto independiente, «marginal» como se decía entonces, tuvo su carta de presentación más significativa en las películas de Carlos Álvarez —*Colombia 70* (1970), *Qué es la democracia* (1971), *Los hijos del subdesarrollo* (1975), etc. Pasó por destellos interesantes con *Camilo Torres* (1967), del desaparecido Diego León Giraldo.

Apoyado en textos legendarios como «Por un cine imperfecto», del cineasta cubano Julio García Espinosa, el panfleto cinematográfico hacía gala de muchas estadísticas, voces incendiarias en *off* y abundantes planos de manifestaciones políticas o mítines universitarios, llegando en contadas ocasiones a una estética propia, que no debía nada al cartel agitacional o la consigna, de los que se volvía repetición sin articulación estructural. [...]

La militancia que pasó a la historia no tuvo que ver mucho con el panfleto. *Chircales* (1966-1972), *Campesinos* (1975) y los trabajos posteriores de Jorge Silva y Marta Rodríguez, aunque afectados a ratos por la convencionalidad de la denuncia, impuesta verticalmente a la realidad analizada sobre todo por el tratamiento sonoro, fueron obras ejemplares por su rigor estructural, sus aciertos plásticos y fotográficos. Crítica social efectuada sobre la base de una investigación y una convivencia largas con las personas acerca de las cuales se habla, empalma con una propuesta visual consistente, ajena al tráfico de simples consignas. Igualmente *Oiga, vea* (1971), de Carlos Mayolo y Luis Ospina, ácido documental sobre la realidad social paralela a los Juegos Panamericanos de Cali, apartándose de la fórmula panfletaria, le otorga la palabra a los desplazados de entonces, quienes, al margen de suntuosas obras arquitectónicas, padecen su calvario. Con humor sardónico los realizadores establecen dicentes contrapuntos audiovisuales que, extrayendo su tema de las entrañas

⁵⁵ Juan Diego Caicedo, «Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia», *Kinetoscopio*, núm. 49, Medellín (Colombia), 1999, págs. 86-90.

⁵⁶ Paulo Emílio Salles Gomes, «Trayectoria en el subdesarrollo» [1973], *Archivos de la Filmoteca*, núm. 36, Valencia, octubre de 2000, pág. 24.



Grabadora Nagra y cámara de 16 mm: Marta Rodríguez y Jorge Silva durante la filmación de *Campesinos* (Colombia, 1970-1975).

mismas de la realidad, crean las condiciones precisas para una interpretación punzante del material⁵⁷.

Observemos, de paso, cómo el trabajo manual con el barro atrae a documentalistas de diversas comarcas (*Aruanda; Chircales; Ocurrido en Hualfin*, Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer, Argentina, 1966; *Yo, tú, Ismaelina*, Grupo Feminista Miércoles, Venezuela, 1981), como si fuera una figura bíblica... Volviendo a la aguda crítica de Juan Diego Caicedo, quizás fuera conveniente matizarla y subrayar los dos aspectos que a la larga contribuyeron a romper esquemas: por un lado, el sonido directo, al que recurren las películas valoradas positivamente; por otro lado, el enfoque antropológico en lugar de la visión sociológica, y con mayor razón, la óptica militante. Marta Rodríguez estudió con Jean Rouch en el Museo del Hombre (París), uno de los principales focos del cine etnográfico contemporáneo. El documental colombiano transitó a marchas forzadas el camino que va del turismo cultural (*Murallas de Cartagena*, Francisco Norden, Colombia, 1962) a los temas políticos (*Camilo, el cura guerrillero*, Francisco Norden, Colombia, 1974), pasando por el compromiso social (*El hom-*

⁵⁷ Caicedo, art. cit. En la etapa siguiente, el autor valora el trabajo de Jorge Echeverri (*Tulia de San Pedro de Iguaque*, Colombia, 1992), Óscar Campo y Luis Ospina.

bre de la sal, Gabriela Samper, Colombia, 1968). Y el denostado «sobreprecio» tuvo por lo menos el mérito de favorecer los primeros pasos de algunos realizadores (*La patria boba*, Luis Alfredo Sánchez, Colombia, 1973; *Favor correrse atrás*, Lisandro Duque, Colombia, 1974).

La corriente antropológica no se contrapone necesariamente al compromiso social, ni siquiera a la fe revolucionaria. Aparte de Marta Rodríguez y Jorge Silva, basta recordar a Sara Gómez y otros documentales del ICAIC (*Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú*, Octavio Cortázar, Cuba, 1968; *Hablando del punto cubano*, Octavio Cortázar, Cuba, 1972). En otras latitudes, el compromiso político también deriva a veces hacia un abordaje antropológico (*Yo hablo a Caracas*, Carlos Azpúrua, Venezuela, 1978). Hay una evolución entre las primeras producciones de Thomaz Farkas en São Paulo y las filmaciones realizadas luego en el Nordeste. En Argentina, las «etnobiografías» de Jorge Prelorán representan una opción distinta de la corriente militante —«creo en la evolución, y no en la revolución», aclara Prelorán⁵⁸. No obstante, para Raymundo Gleyzer, principal representante de la corriente militante no peronista, la experiencia junto a Prelorán resulta decisiva. La distancia hacia las urgencias militantes no implica una pérdida de sensibilidad social, como lo muestran documentales de distinta procedencia: *Los hieleros del Chimborazo* (Gustavo Guayasamín, Ecuador, 1980), *Bananeras* (Ramiro Lacayo, Nicaragua, 1982), *Radio Belén* (Gianfranco Annichini, Perú, 1983).

En México, el eventual apoyo de la Secretaría de Educación Pública, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista u otras instituciones resulta insuficiente para asegurar la continuidad necesaria a los documentalistas, que deben recurrir a coproducciones, sin duda las primeras realizadas en este campo (*Jornaleros*, Eduardo Maldonado, México-Canadá, 1977). El magisterio de Carlos Velo en el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) de los estudios Churubusco refuerza a los realizadores mexicanos (a pesar de su denominación, llegó a producir largometrajes documentales, como *El palacio negro*, Arturo Ripstein, México, 1976). Aparte de Eduardo Maldonado (*Laguna de dos tiempos*, México, 1982; *Xochimilco*, México, 1987), Nicolás Echevarría manifiesta un marcado interés por diversas expresiones de la cultura popular (*María Sabina, mujer espíritu*, México, 1979; *Poetas campesinos*, México, 1980; *El Niño Fidencio, taumaturgo de Espinazo*, México, 1981, producidos por el CPC).

Mientras la antropología conduce al individuo, debidamente insertado en una comunidad humana, la sociología no logra ir más allá de la tipología. La primera favorece el surgimiento de auténticos personajes, capaces de sostener una dramaturgia cinematográfica, mientras la segunda produce categorías abstractas y estereotipos.

La historia del cine también tiene sus monumentos. Como suele ocurrir con las piedras conmemorativas, lo malo es que a veces obstruyen las perspectivas o el paisaje. *La hora de los hornos* y *La batalla de Chile* son los monumentos del documental latinoamericano, sobre todo el primero, que obtuvo un impacto internacional en su

⁵⁸ Juan José Rossi, *op. cit.*, pág. 29.

momento y sigue gozando de renombre, aunque ya casi no se lo vea. Antes, bien, los cortometrajes de Santiago Álvarez causaron fuerte impresión y perduran en el recuerdo, sin que ninguno de ellos en particular pueda rivalizar con la bibliografía de *La hora de los hornos*. A pesar de la máscara mortuoria de Ernesto Che Guevara ofrecida en contemplación, *La hora de los hornos* no era políticamente correcta en aquellos tiempos de ebullición revolucionaria. El peronismo de Fernando Solanas y Octavio Getino era atribuido en el mejor de los casos a la incorregible idiosincrasia argentina y en el peor a un sospechoso tropismo populista. En todo caso, el manifiesto «Hacia un Tercer Cine» no contaba con ninguna clase de apoyo estatal, ni siquiera el de una isla como Cuba de apenas diez millones de habitantes y unos cuantos millones menos de toneladas de caña de azúcar. Los peronistas acababan de volver al poder en 1973, después de dieciocho años de proscripción. Ni Fernando Solanas, empeñado en la realización de *Los hijos de Fierro* (Argentina-Francia-Alemania, 1973-1978), ni Octavio Getino, ocupado en dismantelar la censura y luego en filmar *El familiar* (Argentina, 1973), estaban preocupados ya en propagar el Tercer Cine.

Quizás los cortos de Santiago Álvarez sufran respecto a *La hora de los hornos* de la misma fortuna que el cuento en relación a la novela. Por mucho que pesen Poe, Maupassant y Borges, el relato breve permanece como una forma menor, en relación con el ideal totalizante representado por la novela. Justamente, en esa oposición entre la parte y el todo, entre el fragmento y la suma, se desliza el presupuesto valorativo que exige del documental un aliento comparable con el parámetro implícito del *feature film*, del largometraje de ficción. Caso contrario, el documental queda relegado a complemento o a relleno del programa de la función: para diferenciarse del noticiero, el documental tiende a superar la marca de los ocho o diez minutos. Entonces, la amplitud de *La hora de los hornos* es una condición de su monumentalidad, mayormente multiplicada por tres, aunque muchas veces sólo se conozca y sólo se proyecte la primera parte. Por supuesto, el tiempo es un desafío. A medida que las películas de Santiago Álvarez se fueron alargando, tuvieron a su disposición el color y varias cámaras, la invención se fue perdiendo, fue quedando apenas el compromiso del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* con Fidel Castro, compitiendo con la duración de sus discursos (*De América soy hijo y a ella me debo*, Santiago Álvarez, Cuba, 1972, dura 195 minutos). Los códigos predominantes del noticiero no residen solamente en la variedad de temas y en su brevedad. La contraposición frente a documentales menos coyunturales, no radica ni depende principalmente de la duración total. Ayer, como hoy en la televisión, lo fundamental es el enfoque, el punto de vista, la mirada: como dice Eduardo Coutinho, el problema de la televisión no son las normas de programación de 26 ó 54 minutos, sino la limitación de la toma a 30 segundos o un minuto.

La historia de las mentalidades no examina los monumentos en busca de famas usurpadas ni al acecho de héroes de barro, pero se pregunta acerca del significado de ciertos lugares u objetos de memoria en la configuración de una cultura. Los monumentos del documental político están empapados de las ilusiones líricas de una época que no parece solamente el siglo pasado, sino una era superada. ¿Cómo entender la potencia evocativa del rostro del Che Guevara al final de la primera parte de *La hora de los hornos*, durante un número variable de minutos según las versiones, pero durante un largo rato, sin comprender que la consigna «crear dos, tres, muchos Vietnam» pudiera resumir una perspectiva tangible? ¿Cómo analizar los llamamientos a la lucha armada, sin recordar que el auge de los enfrentamientos sociales violentos, la multiplicación de focos regionales de conflicto, el inmenso movimiento de desco-

lonización, parecía justificar un nuevo periodo de actualidad de la revolución? Para una generación fascinada por la guerra de guerrillas, *La hora de los hornos* equivale al *Why We Fight* (*Por qué luchamos*, Frank Capra, Estados Unidos, 1942-1945) de la Segunda Guerra Mundial.

Tampoco conviene adoptar a posteriori una lectura puramente ideológica: *La hora de los hornos* impresionó los festivales y la crítica por motivos que no se limitan a la efervescencia estudiantil en Pesaro (Italia). La película parecía situarse en la convergencia de las vanguardias artística y política. A lo largo del siglo xx, esa ansiada confluencia resultó improbable y hartó problemática⁵⁹. La primera parte, *Neocolonialismo y violencia*, utiliza un montaje corto, apretado, influido por la técnica del cine publicitario (Solanas filmó unos ochocientos spots). Como Santiago Álvarez, recurre a un material heterogéneo, noticieros, foto fija, grafismo y filmaciones originales, combinados según las reglas del montaje y el *collage*, con fuerte presencia del texto escrito en pantalla o en voz en *off*, con la música en contrapunto, a la manera de comentario irónico o lírico. Esa primera hora y media de *La hora de los hornos*, subdividida en trece notas y un prólogo, no pretende sólo describir los problemas de la Argentina, sino suscitar la indignación y la concienciación. A la manera del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, *La hora de los hornos* busca la participación activa del público: «todo espectador es un cobarde o un traidor». Hay en la película una celebración casi litúrgica del voluntarismo, mezclado con el maniqueísmo propio de las sociedades coloniales.

Las otras dos partes de *La hora de los hornos* tienen un ritmo menos entrecortado, son bastante reflexivas y proporcionan un giro sustancial, de la *agit-prop* al ensayo histórico o social. La estructura abierta, propicia a la discusión —cuya originalidad no supieron medir ni imitar los epígonos del Tercer Cine—, encuentra aquí materiales mejores para el debate que la brillante sátira de la Sociedad Rural o la descripción operística del cementerio de la Recoleta. *Acto para la liberación* (dos horas) tiene dos subdivisiones, *Crónica del peronismo (1945-1955)* y *Crónica de la resistencia (1955-1966)*, que presentan un balance positivo de las primeras presidencias de Juan D. Perón, pero contienen elementos susceptibles de alimentar una valoración crítica. La tercera parte, *Violencia y liberación* (tres cuartos de hora) contiene testimonios sobre las movilizaciones sindicales y sus perspectivas. *La hora de los hornos* comparte la vieja tendencia excluyente de los movimientos nacionalistas y reduce toda tradición de lucha al peronismo, sin molestarse en recuperar o despojar de identidad a los demás.

«Veinte años no es nada», asegura el tango. Por las dudas, un hermoso personaje de *El Sur* (Fernando E. Solanas, Argentina-Francia, 1988) esboza una autocrítica: «Se aprende en la derrota... ¡Qué sectarios que fuimos! Morir cansa... Cuántas cosas murieron en estos años... ¡y yo con ellas!»

La hora de los hornos surgió como trilogía desde las primeras proyecciones. En cambio, *La batalla de Chile* es una trilogía diferida en el tiempo, puesto que en un primer momento solamente se conoció la primera parte. La repercusión de *La insurrec-*

⁵⁹ Una maravillosa ilustración del diálogo de sordos entre las dos vanguardias en Argentina: «La noche de las cámaras despiertas», evocada por Beatriz Sarlo, *La máquina cultural: Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, págs. 195-269 (gracias a Edgardo Cozarinsky).

ción de la burguesía (1975) fue inmediata, así como la de *El golpe de estado* (1976). La bibliografía y las reseñas de *La batalla de Chile* se refieren esencialmente a las dos primeras partes. En cambio, *El poder popular* (1979) empieza a circular en una coyuntura menos sensible al golpe militar de Pinochet y también a la película de Patricio Guzmán. La tercera parte es la que esboza un balance de la derrota de la izquierda chilena, mientras las dos primeras muestran el antagonismo social y político, ofreciendo así al espectador una identificación menos conflictiva con la Unidad Popular. Independientemente de los altibajos de la solidaridad con Chile, encontramos ahí una de las contradicciones del público militante, que busca en la pantalla confirmaciones y corroboraciones, nunca cuestionamientos y discrepancias. Sobre todo después de una derrota traumática. En el caso de *La batalla de Chile* la diferencia de respuesta es notable no sólo en términos políticos, sino también cinematográficos, porque *El poder popular* (como la segunda y tercera parte de *La hora de los hornos*) es más reflexiva, menos «espectacular», menos «dramática». La diferencia de tratamiento podría incluso responder a ciertas objeciones a la primera parte de *La batalla de Chile* o *La hora de los hornos*, pero no es eso lo que prevalece, sino el interés político. En ese sentido, las reacciones suscitadas se acercan a las provocadas por los noticieros, aun cuando ambas películas pretenden ser una alternativa ideológica y estética a las normas de la información en las pantallas (la grande y la chica).

Los monumentos de piedra celebran héroes y victorias. Los monumentos de celuloide del documental latinoamericano parecen inscribirse en la misma tradición, la epopeya. En ese sentido, tienen indudable parentesco con películas de ficción como *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1963), *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968) o *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1969). No adoptan el imperativo épico ni la distancia reflexiva de *Os fuzis* (Ruy Guerra, Brasil, 1963), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) o *Invasión* (Hugo Santiago, Argentina, 1969), ni la distancia irónica de *Aventuras de Juan Quinquín* (Julio García Espinosa, Cuba, 1967) o *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1968). *La hora de los hornos* corresponde a un momento ascendente mientras *La batalla de Chile* pertenece a una coyuntura descendente. A la euforia del ascenso, se resiste a suceder el desconcierto del reflujo. El voluntarismo del primero subsiste en el segundo. Curiosamente, la ficción parece enfrentarse a la derrota con menos ilusiones: al golpe de 1964 en Brasil sucede la discusión provocada por *O desafio* (Paulo César Saraceni, Brasil, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, Brasil, 1967) y otros; al golpe de 1973 en Chile sucede *Dialogue d'exilés* (Raúl Ruiz, Francia, 1974).

Fuera del montaje de material de archivo, el documental épico pareciera una contradicción en términos. En verdad, no son menos épicos los grandes modelos de la tradición como *Nanook, el esquimal* o *Man of Aran* (*Hombre de Arán*, Robert Flaherty, Gran Bretaña, 1934). Pero mientras en el combate entre el hombre y la naturaleza no existen tácitamente ni vencedores ni vencidos (aunque pretendan lo contrario la sociedad protectora de animales y los ecologistas), en la lucha política no hay posiciones irreversibles. El triunfalismo de *La hora de los hornos* termina desembocando en la derrota de *La batalla de Chile*, como si el desenlace del segundo correspondiera apenas a instantes distintos de la historia. Con los años, las divergencias entre peronismo y marxismo, lucha armada y vía pacífica, pasan a un segundo plano, frente a la derrota común. Si ambos títulos perduran como monumentos en la historiografía dominante, tal vez convenga preguntarse por la expectativa suscitada por América Latina en el escenario internacional. En la segunda mitad del siglo xx, la epopeya re-

volucionaria reemplazó al primitivismo exótico de principios de siglo, aunque la revolución no está ausente de *¡Que viva México!*, ni el exotismo de *L'impero del sole (El imperio del sol)*, Enrico Gras y Mario Craveri, Italia, 1956).

Puesto que de trilogías hablamos, ¿cómo interpretar el testamento de uno de los protagonistas del *Cinema Novo*? *Imagens do inconsciente* (Leon Hirszman, Brasil, 1983-1986) enfoca a tres internos de una institución psiquiátrica dirigida por la doctora Nise da Silveira, que se expresan a través de las artes plásticas. Son tres documentales apasionantes, que evitan el didactismo de los filmes sobre el arte, así como el discurso científico o médico: Hirszman se aparta enseguida de los lenguajes homologados y se interna en las creaciones de sus tres personajes como si descubriera una nueva realidad. El cine de Leon Hirszman no estuvo exento de la tonalidad épica de los años de radicalización y ascenso (*Pedreira de São Diogo*, episodio de *Cinco vezes favela*, Brasil, 1962), ni de los años de recuperación (*Eles não usam black-tie*, Brasil, 1981). Entre sus documentales figura incluso una película póstuma, *ABC da greve* (Leon Hirszman, Brasil, 1979, finalizada por Adrian Cooper y la Cinemateca Brasileira en 1990)⁶⁰, prueba de su interés por la superación del largo periodo de derrota y postración. Sin embargo, sus últimos esfuerzos fueron dedicados a terminar *Imagens do inconsciente*. Independientemente de la ecuación institucional o personal, especulemos un poco sobre la distinta fortuna de trilogías y trípticos (*Lucía* es un tríptico, no una trilogía). La historiografía aprecia las series de tres: el *Cinema Novo* se impone gracias a la trilogía del Nordeste, compuesta por *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis* y *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963). Entonces, ¿*Imagens do inconsciente*, tercera trilogía del documental latinoamericano? Basta plantearlo para ver que no cuadra en el esquema implícito, en la visión épica. La mera yuxtaposición de los tres títulos, *La hora de los hornos*, *La batalla de Chile* e *Imagens do inconsciente*, suena a herejía, justamente porque la locura es percibida como la derrota de la razón, la derrota de la racionalidad política y social, la derrota de la lógica discursiva e ideológica, la derrota de la norma cultural, la derrota de la utopía. Y la epopeya prefiere renegar de la derrota, apostar por la repetición de la insurrección, soñar con la revancha de la historia.

Imagens do inconsciente es un proyecto del final de la dictadura militar. Dos documentales revelan el peso de veinte años de opresión sobre las clases pobres. *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984) cierra esas dos décadas con la ventaja de proponer una reflexión sobre la idealización épica del cine de los sesenta, cuando el golpe de estado interrumpió la primera filmación. La recuperación de la palabra y la personalidad de la protagonista no minimizan la derrota sufrida y sus prolongados efectos. Otra forma de autocrítica de la izquierda ortodoxa y nacionalista está presente en una película de ficción, *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1984), evocación de la experiencia carcelaria del escritor Graciliano Ramos durante la dictadura anterior, la de Getúlio Vargas. La resistencia a la autocrítica de la vieja izquierda dogmática, su visión idealizada y épica del pasado, se traslucen en el documental *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1992). El arquitecto Oscar Niemeyer niega una masacre de obreros de la construcción para no mancillar la epopeya de Brasilia. El gran objetivo mesiánico de refundación de la nación gracias a su nueva capital unió a desarrollistas, comunistas y derechistas, que

⁶⁰ Carlos Augusto Calil, *Leon Hirszman: ABC da greve, documentário inédito*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1991.

abrieron las puertas a las multinacionales del automóvil y postergaron como siempre la educación y la salud de las mayorías. Vladimir Carvalho había empezado a rescatar la saga de los modestos constructores de la ciudad gracias a las imágenes filmadas por un aficionado, debidamente completadas por testimonios de primera mano (*Brasília segundo Feldman*, Brasil, 1980). Frente al embeleso de los noticieros nacionales, la autenticidad surgía de la modesta Super 8 de un *amateur* norteamericano, Eugene Feldman. *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1971) estuvo prohibido durante la década del triunfalismo autoritario. Por su fuerza expresiva, por su aliento anti-épico, *Conterrâneos velhos de guerra* merecería la consideración de un monumento⁶¹. Pero claro, el monumento es la plaza de los Tres Poderes, no el documental que cuestiona la historia oficial.

16

En México, el antecedente del film basado en el montaje de imágenes de archivo es contemporáneo del documental de la revolución. ¿Tenían las primeras compilaciones algún sentido autónomo, distinto del que le pudieran conferir los eventuales explicadores? Resulta improbable. En cambio, cuando caen asesinados Emiliano Zapata y Pancho Villa, el montaje de material de viejos noticieros no tenía el mismo sentido que las secuencias destinadas a rendir homenaje fúnebre al poeta nacional Amado Nervo. Con Zapata y Villa, los compiladores entierran de cierta manera a la mismísima revolución que ellos encarnaron. El sentido mortuorio del film de montaje está claro en *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, México, 1950), película a la que tenemos acceso, contrariamente a las precedentes. Lejos de dar vida a una época o una persona, el montaje de material de archivo posa una lápida sepulcral sobre ellos. No es la naturaleza de vestigio del pasado lo que determina el sentido de tal operación, sino los dispositivos propios del montaje del material. Cada milímetro de la película implica una manipulación del material ajeno, por lo que selecciona y por lo que desecha, sin el resquicio, la respiración que puede brindar un plano-secuencia. Sin hablar de los significados explicitados en la banda sonora, a través del comentario en voz en *off* o la dramatización inducida por la música. Todo cine es manipulación, pero algunas formas más que otras. En el documental, el sonido directo introduce una diversidad que no tenía la postsincronización. La filmación favorece cierto grado de imprevisibilidad, que no existe en el cine exclusivamente de montaje.

La Segunda Guerra Mundial dio un impulso al subgénero. Si *Memorias de un mexicano* parece emular la nostalgia del exitoso *Paris 1900* (Nicole Védres, Francia, 1947), otras películas encuentran su inspiración en la serie *Why We Fight*. Diríase que hay coyunturas particularmente favorables al film de montaje. La necesidad de celebración o exaltación es una de ellas. El escarnio, menos frecuente, viene a ser la operación inversa, utilizando a menudo idénticos recursos. *Memorias de una vieja cámara* (Cineperiódico, Cuba, 1950) destila nostalgia en pequeñas dosis, en cada edición de noticiero. *Eva Perón inmortal* (Luis César Amadori y Adolfo Rossi, Argentina, 1952)

⁶¹ Vladimir Carvalho, *O País de São Saruê*, Brasília, Embrafilme/Universidade de Brasília, 1986; Vladimir Carvalho, *Conterrâneos velhos de guerra: Opinião da crítica e roteiro*, Brasília, Fundação Cultural do Distrito Federal, 1997.

utiliza material de *Noticiero Panamericano*, *Sucesos Argentinos* y *Semanario Argentino*, poco después del fallecimiento de Evita. *Juan Vicente Gómez y su época* (Manuel de Pedro, Venezuela, 1975) tiene el encanto de las estampas de la *belle époque*, como *Memorias de un mexicano*, con la diferencia de que nadie fue a disputarle el poder al caudillo de Maracay.

Getúlio Vargas, sangue e glória de um povo (Alfredo Palacios, Brasil, 1956) todavía se inscribe en la conmoción provocada por el suicidio del presidente. *O mundo em que Getúlio viveu* (Jorge Ielí, Brasil, 1963), realizado a diez años de su muerte, llegó tarde para estimular a su ahijado político João Goulart, derribado por el golpe de 1964, por lo que se estrenó sólo una década después. Ya por esa época, *Getúlio Vargas* (Ana Carolina Teixeira Soares, Brasil, 1974) mostraba mayor sensibilidad crítica hacia el paternalismo populista. Los dos éxitos de público de ese tipo de cine empeñado en la transición democrática fueron realizados por Silvio Tendler (*Os anos JK, uma trajetória política*, Brasil, 1980; *Jango*, Brasil, 1984); ambos idealizan a los presidentes anteriores al régimen militar, Juscelino Kubitschek y João Goulart, respectivamente, entonces fallecidos. En cambio, *Janio a 24 Quadros* (Luiz Alberto Pereira, Brasil, 1981) opta por el sarcasmo hacia el expresidente Janio Quadros, aún presente en el escenario político.

René Fortunato empieza con un homenaje al precursor Francisco A. Palau (*Tras las huellas de Palau*, República Dominicana, 1985), un aficionado del cine mudo cuyo apellido adopta para su productora. Luego emprende la trilogía *El poder del jefe* (René Fortunato, República Dominicana, 1991, 1994, 1996), sobre la sanguinaria dictadura de Rafael Leónidas Trujillo —fuente de inspiración de una de las mejores novelas históricas de Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*—, prolongada por *La herencia del tirano* (René Fortunato, República Dominicana, 1998), usando abundantes materiales de archivo filmico y radiofónico.

Cuando triunfa Fidel Castro, las compilaciones las hacen los productores tradicionales de noticieros (*El gran recuento*, Cineperiódico, Cuba, 1959; *Gesta inmortal*, Cuba Color Films, 1959; *De la tiranía a la libertad*, Noti-Cuba, 1959). Durante el llamado «Quinquenio gris» (mejor sería hablar de década negra), es el ICAIC quien recurre a las imágenes del pasado para sepultar la memoria prerrevolucionaria (*¡Viva la República!*, Pastor Vega, Cuba, 1972). Uno puede imaginar la apoteosis fílmica que puede reservar un montaje del abundante material acumulado por el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* sobre Fidel Castro en cada rincón de la isla y en cada continente. En América Latina, el corto siglo xx es un largo siglo de cine que empieza en 1896 con Porfirio Díaz y no acaba de terminar con un Fidel Castro que batió el triste récord de Franco y Salazar, Stalin y Kim Il-Sung... Ojalá el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* inspire investigaciones tan agudas como las del *NO-DO*.

En Argentina, el éxito del film de montaje (con o sin entrevistas) coincide con la transición democrática. Tampoco en este caso existe prescindencia: las películas son radicales o peronistas (*La República perdida*, Miguel Pérez, Argentina, 1983; *Evita, quien quiera oír, que oiga*, Eduardo Mignogna, Argentina, 1984; *La República perdida II*, Miguel Pérez, Argentina, 1986). Aunque esa óptica exclusiva y excluyente la comparan documentales basados en testimonios (*Cazadores de utopías*, David Blaustein, Argentina, 1995).

La ficcionalización emprendida por el relato en primera persona de *Memorias de un mexicano* sufre una vuelta de tuerca con películas que imitan la película de montaje a efectos de pura fabulación. *Triste trópico* (Arthur Omar, Brasil, 1973) es una in-

vención inspirada por los tics y clichés de las biografías de hombres ilustres, realizada por un cineasta acostumbrado a explorar las fronteras entre ficción y documental y los puntos ciegos de los géneros. *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, Brasil, 1995) utiliza extractos de películas *paulistas* de ficción para componer un retrato subjetivo de la ciudad, una especie de documental interior, producto de la especulación cinéfila y de la carga de deseo que conlleva el diálogo con las imágenes y entre las imágenes⁶². *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, Brasil, 1999) propone una biografía imaginaria del siglo xx, vaciado de sus acontecimientos, en provecho de las disquisiciones sugeridas por las imágenes, documentales algunas, otras no tanto, sometidas a la lógica de un sujeto imprevisible. La apariencia del montaje de archivo sólo sirve para vaciar de sentido el género... y tal vez la propia historia. Película no recomendada a espíritus positivistas y cartesianos.

17

La simbiosis y el sincronismo en la renovación del documental y del cine de argumento, la circulación de los realizadores entre ambos, la consideración del *cinéma vérité*, el cine directo o el cortometraje como una etapa de formación o familiarización con el lenguaje filmico favorecen una contaminación mutua. La puesta en escena y los estrechos vínculos entre las dos caras del cine se remontan a la tradición de finales del periodo mudo, a Robert Flaherty, para no hablar de las cintas de los Lumière. Los camarógrafos de la revolución mexicana no dudaban en desplazar fusilamientos o combates en el tiempo y el espacio para obtener mejores condiciones de luz o encuadre: la reconstitución es un recurso tan viejo como el cine. Cuando los documentalistas intentan desprenderse de los códigos limitados del noticiero, desarrollan la narrativa con recursos específicamente cinematográficos y se acercan así inevitablemente a la dramaturgia de la ficción. No obstante, la contaminación recíproca y la hibridación gozan de creciente fortuna, suscitando una autorreflexividad hasta entonces inédita en las propias películas. Las fronteras adquieren una porosidad o fluidez absoluta.

«Es arbitrario, después de más de medio siglo, seguir dividiendo el cine en cine documental y cine-ficción», observa Julio García Espinosa a propósito de *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, Italia, 1961), una película de prolongada repercusión en América Latina (todavía hay ecos de la masacre de Portella della Ginestra en las banderas desplegadas al viento de *El coraje del pueblo*, Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971). Escribe García Espinosa:

Se dice que [*Salvatore Giuliano*] utiliza elementos del cine-documental. Y no es un documental. También puede decirse que utiliza recursos del cine-ficción (actor, iluminación, composiciones elaboradas, etc.), y sin embargo, tampoco es cine-ficción⁶³.

⁶² Jean-Claude Bernardet, «A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação», en Giovanna Bartucci (org.), *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, Río de Janeiro, Imago, 2000, págs. 21-43.

⁶³ Julio García Espinosa, «Impresiones a partir de *Salvatore Giuliano*», *Cine Cubano*, núm. 18, La Habana, febrero de 1964, págs. 7-10.

A todas luces, las «Impresiones» de García Espinosa se insertan en una reflexión y una discusión sobre los derroteros del cine político y la actitud del público:

Quando la película termina uno no se siente satisfecho o insatisfecho por haber visto una buena o mala película; más bien, uno se siente obligado a seguir analizando los hechos. Creo que esto es lo importante. Analizar los hechos por cuenta propia implica para el espectador hallarle una coherencia, alcanzar un punto de vista propio. Rosi nos invita o mejor, nos obliga, a analizar conjuntamente los hechos. Esto es el film y a esto obedece su estructura [...]. Y es indudable que pocas cosas generan tanta acción como el tener criterio propio. Un cine para la acción del espectador parece que es lo que nos propone Rosi.

Como la división documental-ficción ya no tiene sentido, a García Espinosa le «parece más productivo —desde el punto de vista estético— hablar de cine-ficción y de cine-acción». Rosi no sólo pulveriza «los moldes del esteticismo y las viejas letanías de tanto cine de evasión y complacencias». También «hace añicos del cine como espejo y del cine como ventana para la vida». Cinco años antes del manifiesto de Solanas y Getino, «Hacia un Tercer Cine», el director artístico del ICAIC está rechazando dos concepciones del cine, la del mero entretenimiento, así como el simple realismo de la teoría del reflejo, en provecho de una tercera posición, el cine para la acción. En suma, como diría el manifiesto argentino, mientras la primera es enajenante y la segunda reformista, sólo la tercera corresponde a una postura revolucionaria. No obstante, el razonamiento de García Espinosa pronto va a toparse nuevamente con el debate en torno al documental:

Es absurda también la división radical entre lo objetivo y lo subjetivo. Tiene más sentido encontrar lo subjetivo en lo objetivo y viceversa. Como parece insinuar *Salvatore Giuliano*. Que toda 'acción es la consecuencia de una toma de conciencia' [Brecht] no significa que el concepto fue primero y la acción después. El ser social determina la conciencia pero la idea que en ésta se produce no se puede narrar sino mediante una acción; la acción, en este nivel, no es precisamente caracterización del concepto, sino su complemento, lo que acaba su definición. Cuántos autores subjetivos (en el sentido más idealista de la palabra) han pretendido pasar como objetivos tomando la acción como caracterización de sus conceptos. La triste figura de autores con conceptos preconcebidos en busca de acciones que los justifiquen no se concilia con una actitud realmente dialéctica. Frente a esto se alzó el *free cinema* pretendiendo ser más objetivo. Fue una actitud a la inversa. Acciones en busca de conceptos. En la medida en que pretendía divulgar acciones (no inventadas) pero que no implicaran definiciones conceptuales. Una actitud más honesta si se quiere pero tan estéril como la otra. De ahí que el *free cinema* más que en un método se convirtiera en una técnica.

Proseguía así el debate desarrollado en las filas del ICAIC desde el inicio de la producción documental, reflejado en el artículo de Tomás Gutiérrez Alea, «El *free cinema* y la objetividad» (1960). La discusión en torno a la herencia e interpretación de Brecht también tendría distintos matices y énfasis en el libro de «Titón», *Dialéctica del espectador* (1982)⁶⁴. Quizás podamos vislumbrar en esa controversia cubana la opción

⁶⁴ Tomás Gutiérrez Alea, art. cit.; Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, La Habana, Unión, 1982 (México, Federación Editorial Mexicana, 1983; *Dialéctica do espectador*, São Paulo, Summus, 1984; *The Viewer's Dialectic*, La Habana, José Martí Publishing House, 1988).

entre la subjetividad encarnada en *Memorias del subdesarrollo* o en los documentales en primera persona de Sarita Gómez, contrapuestos a la clásica distanciamiento brechtiano adoptada por García Espinosa, así como a un documental que rehúye la espontaneidad y la improvisación.

En todo caso, la impronta documental es una característica del *Cinema Novo* y del nuevo cine latinoamericano en general, tan perceptible en *Vidas secas* como en *Ukamau* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1966). La inserción de imágenes, sonidos o secuencias documentales en *Memorias del subdesarrollo*, representa una forma distinta de diálogo entre los dos géneros, puesto que tiende a cuestionar el estatuto de ambos, a ponerlos en crisis. A partir de ahí, ciertas películas no disimulan el recurso o la influencia, sino que los exponen abiertamente, solicitando la participación activa y la complicidad del espectador. La cámara de *La primera carga al machete* imita la movilidad del noticiero y del *cinéma vérité*, interrogando directamente a los personajes en un anacronismo voluntario. A la inversa, el documental incursiona en una explícita ficcionalización, negociada y consumada a la vista del público por veteranos combatientes mambises y actores profesionales en *Hombres de Mal Tiempo* (Alejandro Saderman, Cuba, 1968). El dispositivo parece prestarse particularmente a temas históricos, como *Muerte y vida en El Morrillo* (Oscar Valdés, Cuba, 1971) o *Girón* (Manuel Herrera, Cuba, 1972), si bien *Escenas de los muelles* (Oscar Valdés, Cuba, 1970) lo aplica a una situación contemporánea. Pronto el docudrama se va a convertir en un género prolífico y de dudoso alcance en la televisión internacional.

Tal vez sea posible rastrear otras fuentes de cuestionamiento de la dicotomía ficción-documental. La película más original del primer Concurso de Cine Experimental —frustrado intento de renovación de la industria mexicana—, *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, México, 1965), resulta ideal para una disquisición académica sobre la frontera entre ambos géneros. La metamorfosis de la contaminación en conversión, ¿depende de factores cuantitativos o cualitativos? ¿*La fórmula secreta* es un documental ficcionalizado o una ficción filmada a la manera de un documental? ¿A partir de qué porcentaje se produce la transformación? La hibridación no es un fenómeno nuevo, pero ni la ficción de la voz en *off* de *Memorias de un mexicano* ni las reconstrucciones de *¡Torero!* cuestionaron el carácter predominantemente documental de uno y otro (aunque no falten caracterizaciones de *¡Torero!* como semidocumental). ¿Acaso el texto poético de Juan Rulfo o las imágenes surrealistas filmadas por Rubén Gámez son incompatibles con la noción de documental? ¿Y la música de Shostakovich en *Los magueyes* (Rubén Gámez, México, 1962), resultaba más compatible que Rulfo?

En verdad, *La fórmula secreta* es una película emparentada con la fotografía, más cercana en ciertos momentos a Manuel Álvarez Bravo que a la tradición plástica encarnada en la pantalla por Gabriel Figueroa. La afinidad con el surrealismo está presente en muchas fotos de Álvarez Bravo. Aunque «La buena fama durmiendo» (1938-1939) sea una foto posada, mientras «Parábola óptica» (1931) y «Escala de escalas» (1931) se acercan al *ready-made*, la diferencia no suscita interrogaciones sobre la naturaleza de la fotografía equivalentes a las provocadas por la dicotomía cine de ficción-cine documental (como mera sugerencia, para evitar la digresión, apuntemos la relación entre el *ready-made* de Duchamp y el *objet trouvé*, la instantánea y el *hasard objectif* surrealista). La imbricación entre el texto de Rulfo y las imágenes de *La fórmula secreta* es de naturaleza similar a la de los mencionados títulos de fotos de Álvarez Bravo: son títulos que no describen ni explican, así como la imagen no ilustra el tex-



La fórmula secreta (Rubén Gámez, México, 1965).

to rulfiano (ni viceversa), sino que precipitan, deflagran o completan la operación poética. *Tequila* (Rubén Gámez, México, 1991) recurre a puestas en escena más espectaculares o artificiosas, provocando un resultado menos ambiguo que *La fórmula secreta*.

Tal vez la dificultad radique en admitir en el cine la existencia de obras perfectamente híbridas, cosa que se ha vuelto una banalidad hace rato en las artes plásticas o en la literatura. La proximidad con la pintura, la tradición del pictorialismo y la presencia permanente de las vanguardias y del experimentalismo asentaron en la fotografía mayores latitudes. En cambio, el cine, sobre todo el documental, mantiene su cordón umbilical con la realidad, o con sus traducciones ideológicas, la objetividad y la verdad. La historiografía dominante desconoce los vasos comunicantes entre fotografía y cine: en México, para no ir más lejos, Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Nacho López trabajan en ambos medios profesionales, la influencia de *¡Que viva México!* se ejerce a través de la foto fija de las revistas ilustradas⁶⁵. Arthur Omar,

⁶⁵ Excelentes sugerencias para pensar el documental proporciona el catálogo de Salvador Albiñana y Horacio Fernández, *Mexicana: Fotografía moderna en México, 1923-1940* (Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998), por su manera de articular la vocación vanguardista con la demanda de la industria cultural, las empresas y las instituciones.

inventor del concepto de antidocumental, navega entre la fotografía y las artes plásticas, el cine y el vídeo: la separación entre ficción y documental resulta entonces lo de menos.

Resultaría larga la lista de películas voluntariamente situadas en la frontera entre documental y ficción: *¡Vuelve Sebastiana!* (Jorge Ruiz, Bolivia, 1953), *Escenas de los muelles, El camino hacia la muerte del Viejo Reales...* Ciertos dispositivos de puesta en escena de *La fórmula secreta* pueden detectarse en *Etnocidio, Notas sobre el Mezquital / Ethnocide, Notes sur la région du Mezquital* (Paul Leduc, México-Canadá, 1976), que desvía los recursos del cine etnográfico hacia la denuncia política. Durante el auge del movimiento estudiantil, Leduc había filmado con Rafael Castanedo los *Comunicados del Comité Nacional de Huelga* (México, 1968). *¿Cómo ves?* (Paul Leduc, México, 1985) se situaría en la intersección entre documental y ficción. Asimismo, *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, Colombia, 1978) denuncia el miserabilismo de ciertos documentales superficiales, donde el oportunismo recuerda el sensacionalismo de *Mondo cane* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Prosperi, Italia, 1962). El largometraje *Gamín* (Ciro Durán, Colombia, 1977) había obtenido éxito internacional al describir los expedientes de supervivencia de los niños de la calle; la Unicef confió a Ciro Durán uno de los episodios de *How Are the Kids?* (1991).

Mato eles? (Sérgio Bianchi, Brasil, 1982) es el equivalente de *Agarrando pueblo* para el cine indigenista. «Hay un clima nostálgico en el moderno film brasileño de calidad y es posible que se esté delineando alrededor del indio el sentimiento nacional de remordimiento por el holocausto del ocupado original», escribió Salles Gomes una década antes⁶⁶. Aunque Paulo Emilio se refería al cine de ficción, el documental reflejó una tendencia semejante con el rebrote de cintas etnográficas (*Ronkonkamekra, vulgo kanela*, Walter Lima Jr., Brasil, 1974; *Aukê, o mito do fogo e do homem branco*, Oswaldo Caldeira, Brasil, 1977) y el largometraje *Terra dos índios* (Zelito Viana, Brasil, 1979). Echando mano de recursos menos carnavalescos que *Mato eles?*, *Yndio do Brasil* (Sylvio Back, Brasil, 1995) comparte la denuncia de la instrumentación indigenista, criticando por igual documental y ficción, cine brasileño y foráneo.

Los cuestionamientos de las controvertidas películas de montaje de Sylvio Back actúan fundamentalmente por medio de la banda sonora (*Revolução de 30*, Brasil, 1980; *República Guarani*, Brasil, 1982; *Guerra do Brasil*, Brasil, 1986; *Rádio Auriverde, Brasil*, 1991). El contrapunto o comentario irónico de las canciones populares es uno de los principales ingredientes de los cortometrajes de Enrique Colina (*Estética*, Cuba, 1984; *Vecinos*, Cuba, 1985; *Chapucerías*, 1987). El humor de Colina atempera el civismo de la temática y «ficcionaliza» el documental. La utilización decisiva de la música, el desfase entre su memoria evocativa y el presente, recuerda algunas de las mejores secuencias de Pedro Almodóvar.

La ambigüedad entre ficción y documental está a veces puesta al servicio de una sutil objetivación de meditaciones personales, como en el caso de *Journal inachevé* (Marilú Mallet, Canadá, 1982), diario filmado de una exiliada chilena, conjugado en la primera persona. En el caso de *Lettre d'un cinéaste, ou Le retour d'un amateur de bibliobèques* (Raúl Ruiz, Francia-Chile, 1983), la primera persona no aclara nada, sino que transforma el regreso después de años de exilio en un laberinto íntimo, intransferible

⁶⁶ Paulo Emilio Salles Gomes, art. cit., pág. 36. Ocupado y ocupante son los conceptos utilizados para expresar la dialéctica de la colonización y la dependencia.

e inconfundible. Las escasas incursiones de Raúl Ruiz en el documental, sobre todo en los primeros años del destierro, subvierten cada encargo y lo transforman en experiencias narrativas de exquisito humor (*Les Divisions de la nature*, Francia, 1978; *Des grands événements et des gens ordinaires: les élections*, Francia, 1979; *Querelle de jardins*, Francia, 1982; *Las soledades*, Chile-Francia, 1993). El encuentro entre Ruiz y otro transgresor redobla el arrebató de ambos (*O livro de Raúl*, Arthur Omar, 1999).

Así como el documental del final del periodo mudo intentaba desprenderse y diferenciarse del noticiero, hoy ciertos documentalistas procuran deslindar su especificidad respecto a la televisión. En verdad, tal problemática no es propia del documental, sino de todo el cine. En América Latina, el discurso se ha quedado estancado en el pasado, cuando Hollywood dominaba el mercado del cine y los productores imitaban a los empresarios que reivindicaban una sustitución de importaciones. Ahora, los latinoamericanos están inmersos en un universo audiovisual donde predominan los programas televisivos en lugar de las proyecciones en los cines. A mediados del siglo XX, un espectador concurría a una sala una vez a la semana, por término medio, para ver una programación de cuatro horas (dos largometrajes o uno con diversos complementos). Hoy, el telespectador ve cuatro horas de programas por día (y no por semana), sin tener que salir de casa. El público de los cines tenía que estar en una zona urbanizada: los canales hertzianos cubren zonas urbanas y rurales sin distinción. Y en el *prime time*, la hegemonía no la ejercen los programas norteamericanos, sino la producción local o regional, las telenovelas. El diálogo con la televisión resulta inevitable para los cineastas de hoy, cualquiera sea el género elegido.

Frente a esa relación ineluctable, de nada sirve denostar a la pantalla chica o ver alternativas donde no las hay. Los canales de expresión de proximidad no sustituyen a los medios de comunicación de masas. Y romper el círculo vicioso de la discontinuidad de la producción documental pasa por establecer relaciones con las instituciones realmente existentes. En Colombia, todo el trabajo de Óscar Campo y de la gente surgida a su alrededor ha pasado por los programas de televisión de la Universidad del Valle (Cali). En Brasil, la Videofilmes de Walter Salles y João Moreira Salles surgió del trabajo desarrollado en canales especializados. En lugar de hacer publicidad, como otros núcleos de producción, Videofilmes prefiere producir documentales para la televisión, aunque algunos obtengan justificadamente una distribución en salas de cine. Así surgieron ambiciosas series, como la trilogía *Futebol* (Arthur Fontes y João Moreira Salles, Brasil, 1995), *Casa-Grande & Senzala* (Nelson Pereira dos Santos, 2001, basada en la obra de Gilberto Freyre) y *Raízes do Brasil* (Nelson Pereira dos Santos, 2002, basada en Sérgio Buarque de Holanda), en colaboración con el canal GNT/Globosat.

No obstante, la alianza, la coproducción o el diálogo con el medio televisivo no impiden la reflexión sobre la especificidad del cine en general y del documental en particular. Carlos Velo tendía a minimizar las diferencias de la imagen documental, pero otros están lejos de coincidir con esa posición. Eduardo Coutinho admite que aprendió el oficio durante los años en que trabajó en el *Globo Repórter*, un programa excepcional dentro de una de las principales empresas de comunicación del mundo, TV Globo. Bajo la orientación de Paulo Gil Soares, director de uno de los primeros

documentales producidos por Thomaz Farkas (*Memória do cangaço*, Brasil, 1965), *Globo Repórter* congregó a otros cineastas, como Walter Lima Jr., João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Hermano Penna. Allí Coutinho filmó (ésa es la palabra, puesto que usaban película) varios documentales en el Nordeste, como *Seis dias de Ouricuri*, *O pistoleiro de Serra Talhada* y sobre todo *Theodorico, o imperador do sertão* (Brasil, 1978), amén de *O menino de Brodósqui* sobre el pintor Cândido Portinari. Una parte del compromiso social del *Cinema Novo* y de la «Caravana Farkas» con el Nordeste desemboca en la televisión, buscando conciliar la comunicación con el público y la exigencia expresiva. Frente al potentado rural Theodorico, Coutinho parece haber adoptado la moral de *La Règle du jeu* (*La regla del juego*, Jean Renoir, Francia, 1939): la cuestión no es tener razón, sino entender que cada uno tiene sus razones... La actitud dista mucho del fatalismo, pues lleva justamente a dejar cualquier ensimismamiento y a buscar el diálogo como forma suprema de conocimiento y expresión. La búsqueda vertiginosa de *Cabra marcado para morrer* debe mucho a la agilidad adquirida en el manejo de los instrumentos de la televisión. Pero el trabajo de Coutinho se aleja cada vez más de los códigos y parámetros vigentes, incluso en canales con mayor ambición cultural y artística: la coproducción de *O fio da memória* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1991) con el canal francoalemán Arte fue conflictiva. En lugar de los desplazamientos de *Cabra marcado para morrer* y *O fio da memória*, Coutinho ha optado por una concentración espacial en una locación única, en aras de obtener una densidad expresiva mayor, suya y de sus personajes. El cineasta logró condiciones aceptables de producción solamente gracias a la admiración de João Moreira Salles y al consiguiente apoyo de Videofilmes. La depuración de Coutinho está planteada abiertamente como una alternativa a la palabra popular escamoteada o confiscada por la televisión.

Ombus 174 (José Padilha y Felipe Lacerda, Brasil, 2002) expone un secuestro colectivo ocurrido en Río así como el tratamiento que le dio la información televisiva. *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, Argentina, 2001) toma como punto de partida el tenso diálogo de un cineasta con el medio dominante. Aunque la investigación proyectada se desvía por otros senderos, el relato abiertamente subjetivo de ese «fracaso» introduce otra forma de introspección que mezcla íntimamente «novela familiar» e historia social. El destino paradójico de los empresarios provenientes de la inmigración que construyeron una industria y una cultura ciudadana desemboca en una interrogación sobre el papel de la generación intermedia, la relación con el padre y las sucesivas filiaciones. Tal vez sea una de las películas más sutiles sobre los orígenes de la crisis argentina, donde ni el peronismo ni el FMI —los culpables tradicionales de una u otra borda— tienen el monopolio de la responsabilidad, aunque nadie escape a su cuota. Evidentemente, la línea sinuosa seguida por *La televisión y yo* contradice todo manual del guionista *best seller*...

Si el documental, como el cine en general, surge y se desarrolla en una situación donde se multiplica y acelera la circulación de las imágenes, eso supone siempre la mirada del otro, la mirada del extranjero, y no solamente del público local. El cosmopolitismo del cine es tan consustancial como la polisemia de la imagen, aunque décadas y toneladas de discurso nacionalista intenten negarlo. La historia de la foto-

grafía, menos marcada por el nacionalismo que la historia del cine, reconoce el papel deflagrador de fotógrafos de paso, como Edward Weston en México⁶⁷. En las sociedades cosmopolitas de América Latina de principios del siglo xx, el cine salió rápidamente de las manos de los viajeros representantes de firmas europeas o norteamericanas. La proporción de inmigrantes que abrazaron el cine, así como había ocurrido antes con la fotografía, se explica por la herencia colonial y sobre todo por la esclavitud, que desprestigiaron el trabajo manual y la pericia técnica. La inmigración contribuyó no sólo a rehabilitar el trabajo, el trabajador y el empresario, sino también a valorizar al artesano familiarizado con las nuevas tecnologías. No obstante, conviene deslindar al inmigrante, establecido definitivamente y a menudo naturalizado, del viajero de paso en el país. Mientras el catalán Ramón de Baños permanece apenas un par de años en Belém do Pará, el portugués Silvino Santos vivió la mayor parte de su vida en Manaus. Los húngaros Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny, creadores del primer laboratorio moderno de São Paulo, desempeñan un papel tan importante en la cinematografía brasileña como la portuguesa Carmen Santos, actriz, productora y directora. Sin olvidar que el símbolo de Brasil fue durante mucho tiempo su paisana Carmen Miranda (*Bananas is my Business*, Helena Solberg, Brasil-Estados Unidos, 1994).

El documental se desarrolla entonces en una dialéctica que presupone la mirada del otro y también la incluye, en la medida en que dialoga o se contrapone a la visión foránea. El estímulo de la mirada ajena, extranjera, no ha apuntalado la producción propia únicamente al herir susceptibilidades. El amor propio malherido por la imagen que llega de fuera ha sido una de las motivaciones. Pero la voluntad de imitación o emulación ha estado presente siempre y constituye una reacción normal, típica de la era de la reproducibilidad técnica. La universalización de los mecanismos e instrumentos de circulación de las imágenes conlleva justamente su adaptabilidad a distintas situaciones y horizontes. Antes de la televisión, el gran flujo de no-ficción eran los noticieros. La programación de los cines incluía a menudo varios noticieros de distintas nacionalidades, europeos y norteamericanos, desde luego, pero también de países de la región, en ciertos casos de América Latina.

Cuando comparamos *El imperio del sol* y las películas producidas en el Cusco, no podemos percibir la influencia foránea como negativa. Los cusqueños no disponían de los recursos de los italianos Gras y Craveri, orgullosos de presentar en la primera secuencia la caravana de la producción. Aunque rechazaran la dramatización en provecho de una mirada estrictamente etnográfica, la valorización del paisaje humano de los Andes (e incluso del paisaje a secas) a través de las nuevas películas en color es una opción fundamental, ética y estética, que comparten italianos y cusqueños. Tampoco hay que olvidar que los primeros documentales de Manuel y Víctor Chambi, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa fueron el resultado del Foto Cine Club del Cusco, o sea, de la asimilación de los clásicos de diversa procedencia. Sin hablar de la tradición indigenista en la plástica o la literatura y de la espléndida inspiración de Martín Chambi, maestro de la fotografía, padre de dos participantes de la escuela documental cusqueña.

Eduardo Coutinho insiste en la imposibilidad de diálogo sin conocer no solamente el idioma, sino también los códigos gestuales y de comportamiento de los per-

⁶⁷ Salvador Albiñana y Horacio Fernández, *op. cit.*

sonajes enfocados⁶⁸. El éxito de *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, Alemania, 1999) tiene el mérito de actualizar la controversia sobre la mirada foránea en un ámbito donde el intercambio suscita menos resquemores. La música ha superado el nacionalismo decimonónico y de principios del siglo xx, sin que el cosmopolitismo de la *World Music* redunde necesariamente en una merma de la autenticidad. El ICAIC produjo magníficos acercamientos al tema, empezando por *Nosotros la música* (Rogelio París, Cuba, 1964), capaz de presentar un amplio espectro del repertorio musical y coreográfico de la isla, así como deliciosas pinceladas sobre algunos de sus protagonistas: cuando Bola de Nieve se asoma a la ventana de su infancia, frente a la cámara vuelve a ser un niño. *Nosotros la música* combina rigor y desconstrucción: una elegante velada en una residencia habanera (ni uniformes, ni guayaberas) muestra el aprecio de Alejo Carpentier por las incomparables dotes de *chansonniers* de Bola de Nieve, sin solicitar palabra al ilustre escritor, una de las máximas autoridades sobre la música cubana (el ICAIC se desquitaría con la serie de cuatro *Habla Alejo Carpentier sobre...*, Héctor Veitía, Cuba, 1973, que incluye ... *la música popular en Cuba, ... La Habana, ... el surrealismo, ... su novelística*).

La divisoria tal vez no pase entre *Nosotros la música* y *Buena Vista Social Club*, sino entre ambos y otros abordajes menos satisfactorios, locales o foráneos. Y en este terreno encontramos un criterio que recuerda una de las diferencias apuntadas por Coutinho respecto a la televisión: una película musical, documental o no, supone brindar el tiempo indispensable a la apreciación de la interpretación o *performance*. Nada más sospechoso que pretender documentar algo y truncar o coartar su exposición. Así como cualquier melómano sufre con el corte brusco de la composición presentada, la palabra también necesita un tiempo que los códigos televisivos cercenan cada vez más. El *tempo* interno del documental, para usar una noción musical, equivale a la mirada por detrás de la cámara. Y la lucidez o sensibilidad de la mirada no dependen ni exclusiva ni principalmente de la proveniencia del observador.

No obstante, la aceleración y concentración del flujo de imágenes al final del siglo xx y al principio del nuevo siglo plantean una problemática específica. En el cine, la cuestión de la acuidad respectiva de la mirada endógena y de la mirada exógena resulta una discusión académica, frente al intercambio desigual de programas de televisión y al flujo unilateral de programas al que tienden las nuevas tecnologías. La disyuntiva es saber si América Latina permanecerá sometida a la mirada ajena o si logrará proyectar su propia visión en la región y en el resto del mundo.

El documental no puede abstenerse de buscar una inserción en el universo audiovisual integrado, resultado y vehículo de la globalización. De ello dependen no solamente su difusión en los medios masivos, sino también su propia existencia. La discontinuidad amenaza al género desde su origen. Así como los precursores debieron encontrar un diálogo más o menos conflictivo con la producción seriada o institucional (noticieros y cortometrajes), los realizadores de hoy tampoco pueden ignorar el audiovisual realmente existente. La escuela documental cubana tuvo durante treinta años un desarrollo orgánico al amparo del ICAIC, cualesquiera que fueran sus altibajos, avances o retrocesos. Sin embargo, la primera víctima del de-

⁶⁸ Véase el texto de Eduardo Coutinho incluido en este libro.



La noche eterna (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, Argentina, 1991).

rumbe de los noventa fueron el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* y el cortometraje. En la misma década, la producción brasileña, mexicana y argentina de largometrajes tuvo colapsos absolutos. Ninguna cinematografía de la región, por mucha tradición o volumen que haya tenido, está al resguardo de una desaparición. A pesar de la menor inversión necesaria, el documental sufre una fragilidad mayor. Las alianzas o el diálogo con el exterior son inevitables, incluso porque los mecanismos de fomento o financiación no siempre contemplan la especificidad de los proyectos documentales. La continuidad excepcional del trabajo de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, iniciado con *Hospital Borda: un llamado a la razón* (Argentina, 1985), se debe al temprano aliento obtenido gracias a coproducciones internacionales (*Buenos Aires, crónicas villeras*, Argentina-Francia, 1988). La productora fundada por Céspedes y Guarini, Cine-ojo, pudo a la vez diversificar su temática (*La noche eterna*, Argentina, 1991; *Jaime de Nevares, último viaje*, Argentina, 1995; *Tinta roja*, Argentina-Francia, 1997), perseverar en el largometraje y apoyar proyectos de otros realizadores (*Yo, Sor Alice*, Alberto Marquardt, Francia-Argentina, 2000; *La televisión y yo*)⁶⁹.

Televisión e internacionalización son los nudos gordianos del documental contemporáneo.

⁶⁹ Teresa Toledo y Áurea Ortiz, *Cine-ojo: El documental como creación*, Valencia-Madrid-Buenos Aires, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española/Universidad del Cine, 1995.

Ninguna antología aspira a la exhaustividad, sino a la representatividad y a la variedad. Toda antología es una selección orientada. Entonces, no están ni pueden estar todos los que son, pero en cambio todos los que están sí son. Cien películas sería mejor que cincuenta, pero cincuenta es mejor que veinte. Y en verdad este libro presenta por lo menos sesenta y cinco opciones distintas, puesto que a las películas hay que sumar los cineastas (la regla adoptada excluye estar en ambas listas). La selección no está basada únicamente en el valor o importancia atribuidos a estos títulos y realizadores, sino también en el anhelo de presentar un amplio espectro de estrategias, temáticas y estéticas. Aunque algunas opciones merezcan discusión, no se ha pretendido descartarlas, ni mucho menos excluir a nadie. Pero, reiteramos, una antología es una selección, no pretende representar a las Naciones Unidas, ni siquiera a toda América Latina, desigual en el campo del documental como en todo.

Por supuesto, las elecciones inducen un determinado sentido: incluir *Imagens do inconsciente* en lugar de *Maioria absoluta* del mismo Leon Hirszman no es ni pretende ser inocente. Sin negar la importancia histórica del *cinéma vérité* ni la del compromiso social en la renovación del documental, resultó preferible destacar la originalidad del enfoque sobre expresiones artísticas al margen de la cultura oficial. Asimismo, elegir *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* en lugar de *Garrincha, alegria do povo* (Brasil, 1962) del mismo Joaquim Pedro de Andrade, no implica subestimar el deporte favorito de los latinoamericanos, ni la certera utilización de material proveniente de los noticieros (tendrían mucho que enseñar a las cámaras de televisión, empeñadas en idéntico menester con recursos incomparablemente superiores), ni menospreciar la compleja transición entre el sonido postsincronizado y el sonido directo. *Garrincha* es una extraordinaria exploración de la geografía humana de los estadios, que supera el sociologismo de *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, Brasil, 1965) y anuncia la mirada desprejuiciada y comprensiva de la trilogía *Futebol*. Sin embargo, la sutileza del díptico inicial de Joaquim Pedro tuvo inesperadas consecuencias —la división del cortometraje en dos— y la consiguiente subestimación u olvido de sus cualidades intrínsecas. En este caso, matizamos el surgimiento del *Cinema Novo*, así como *Imagens do inconsciente* aclara el epílogo de uno de sus protagonistas.

Tampoco es indiferente anteponer *Alejandro* (Guillermo Escalón, El Salvador-Canadá, 1992) al cine vinculado a la guerrilla salvadoreña que lo antecedió y en el que estuvo comprometido su director. El documental emergente en Centroamérica repitió esquemas del cine militante de años anteriores, con raras excepciones. Una de ellas fue el experimental *Zona intertidal* (Taller de los Vagos, El Salvador, 1980), fotografiado por Guillermo Escalón y montado por Manuel Sorto, nuevamente juntos en *Alejandro*. *Zona intertidal* revelaba un doble compromiso, con el país y con el cine, que debía naturalmente derivar hacia el documental y no simplemente hacia los medios de comunicación: *Alejandro* representa esa opción, con la entrañable ventaja de rescatar a un precursor de la aventura cinematográfica, frustrada como tantos sueños y aspiraciones en la región. De paso, hay que subrayar el creciente número de títulos dedicados a cineastas y al propio cine, señal de introspección del documental contemporáneo. Al citado *Bananas is my Business*, añadimos *Rocha que voa* (Eryk Rocha, Brasil-Cuba, 2002), un proyecto favorecido por las convergencias de la escuela de San Antonio de los Baños. Podríamos mencionar todavía el bello *Onde a terra acaba*

(Sérgio Machado, Brasil, 2001), realizado a partir del archivo de Mário Peixoto, autor de la mítica *Limite* (Brasil, 1931).

Coyunturas parecidas tienden a reproducir experiencias anteriores y por eso está surgiendo en la Argentina un cine «piquetero», al servicio de los desposeídos. Sin menospreciar la sensibilidad social de la nueva generación argentina —ahí está *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, Argentina, 2001)—, tampoco conviene subestimar el trabajo riguroso, de sofisticada elaboración, de los nuevos cineastas. *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos* (Daniel Rosenfeld, 2000) y *La televisión y yo* ejemplifican notablemente ese empeño. Además, el compromiso se expresa cada vez menos a través de la precipitación y la improvisación. *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, Argentina, 2001) no se limita a la empatía hacia sus jóvenes personajes, sino que logra acercarse a su mundo, adentrarse en la exploración de rostros y recuerdos a la manera de las experiencias de una de las muchachas con la fotografía. *Panzas* (Laura Bondarevsky, Argentina, 2000) busca asimismo inspiración en las propias puestas en escena de miembros de la asociación H.I.J.O.S.

Aunque la historia del documental no pueda dejar de cuestionar las formas y fórmulas utilizadas en cada periodo, sería injusto considerar que la corriente comprometida se encuentra subestimada en estas páginas. No hace falta enumerar la larga lista de nombres incluidos en los capítulos sobre cineastas y títulos reseñados en las notas sobre películas. De lo que se trata es de situar esa corriente dentro de un conjunto más amplio y de favorecer una nueva perspectiva de su importancia relativa dentro de la evolución del documental latinoamericano. La óptica militante revolucionaria ha subestimado incluso otras formas de compromiso, como el prolongado impacto del feminismo en el cine. Aquí recordamos títulos surgidos en la militancia como *Yo, tú, Ismaelina* y *No les pedimos un viaje a la luna* (Mari Carmen de Lara, México, 1986) —a los que hubiéramos podido añadir películas brasileñas, argentinas o colombianas del grupo Cine-Mujer (Sara Bright, Eulalia Carrizosa, Patricia Restrepo, Clara Riascos)⁷⁰—, así como documentales que buscan distanciarse de las urgencias militantes, como *Bananas is my Business* y *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, Estados Unidos-México, 1994). *Elvira Luz Cruz, pena máxima* (Dana Rotberg y Ana Díez, México, 1985) podría situarse entre las dos tendencias y recordar el vínculo entre la concienciación femenina y el creciente acceso de mujeres a las escuelas de cine.

Memorias de un mexicano, Guanabacoa: Crónica de mi familia y Mi aporte, Journal inachevé, Bananas is my Business y *El diablo nunca duerme* tienen en común la narración en primera persona, aunque la inventada por Carmen Toscano sea ficticia. La afirmación del punto de vista y la reivindicación de la subjetividad en el documental tienen su origen en reformulaciones extracinematográficas, en los cambios contemporáneos de mentalidad y actitud consecutivos al psicoanálisis, perceptibles en particular en el comportamiento de las mujeres. El punto de vista subjetivo está reivindicado de manera estridente en *Di* (Glauber Rocha, Brasil, 1977), con pudor en *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo, México, 1999). *La televisión y yo* lleva esa evolución hasta el mismo título. No obstante, a pesar del *yo* inscrito en los créditos iniciales, ninguna de las citadas películas peca de ombliguismo, ni siquiera de un ensimismamiento en un círculo estrecho. Ninguna corresponde a la actual tendencia introspectiva del documental en

⁷⁰ María Elvira Talero, «Grupo Cine-Mujer», *Cinemateca, Cuadernos de cine colombiano*, núm. 21, Bogotá, Cinemateca Distrital, marzo de 1987.

Europa o Norteamérica. No significa que no venga a presentarse en América Latina y muy pronto. Pero hasta ahora, el documental latinoamericano no es un mero instrumento de autoconocimiento, sino una mirada hacia el otro, una apertura hacia los demás. El discreto encanto del diálogo con el padre reúne *Rocha que voa*, *Del olvido al no me acuerdo* y *La televisión y yo* (¡ojo!, no confundir con una trilogía).

Entre paréntesis, aun considerando que el cine latino producido en Estados Unidos es un capítulo aparte, la inclusión de Lourdes Portillo es una forma de dejar la cuestión abierta. Este libro no pretende cristalizar respuestas, sino abrir puertas y tender puentes, sugerir problemáticas, estimular investigaciones de mayor aliento, promover el intercambio de apreciaciones e incluso la «circulación» de los especialistas entre las dos orillas del Atlántico y en el propio ámbito latinoamericano. La historiografía necesita cruzar las fronteras entre países y disciplinas, cuestionar el nacionalismo y la «política de los autores».

Nuestro mayor pesar es no haber abordado el tema inverso al de los cineastas viajeros que filmaron América Latina, o sea, el de la diáspora latinoamericana. Hace veinte años, tuvo justificada relevancia la vitalidad del exilio chileno, con una nítida superación de las primeras denuncias hacia una mayor reflexión y elaboración⁷¹. Aparte de los mencionados Patricio Guzmán, Raúl Ruiz y Marilú Mallet, cabe recordar los delicados cortometrajes de Pedro Chaskel (*Los ojos como mi papá*, Cuba, 1979; *¿Qué es?*, Cuba, 1980) y los incisivos sondeos de Valeria Sarmiento sobre el patriarcalismo individual u oficial (*El hombre cuando es hombre / Un homme, un vrai*, Alemania-Costa Rica, 1982; *La Planète des enfants*, Francia-Cuba, 1991). El primer regreso de Miguel Littín a su país desembocaría en un documental (*Acta General de Chile*, 1986) y en un resonante relato de Gabriel García Márquez (*La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*).

Sigue habiendo realizadores expatriados, ya no tanto por motivos políticos, sino como parte del fenómeno general de las migraciones en esta etapa de la globalización. Las películas del haitiano Raoul Peck, formado en Alemania, llevan la doble impronta de la diáspora y del documental (*Lumumba, la mort du prophète*, Francia-Suiza-Alemania, 1991; *Haiti, le silence des chiens*, Francia-Haití, 1994). La colombiana Catalina Villar permanece en París después de su formación en la Femis y logra filmar el emocionante *Diario de Medellín / Les Cahiers de Medellín* (Colombia-Francia, 1998). Otro parisino, el brasileño César Paes, ha elaborado una nueva sinfonía *Paulista* sobre la base de la fuerte presencia de la cultura popular del Nordeste en la metrópoli económica del país, *Saudade do futuro* (César Paes y Marie-Clémence Paes, Francia-Brasil, 2000). A su vez, Sandra Kogut ha desmontado los mecanismos de la nacionalidad y la identidad lingüística en una sutil evocación de la diáspora, *Un passeport hongrois* (Sandra Kogut, Francia-Bélgica-Brasil, 2002).

El argentino Edgardo Cozarinsky explora las fronteras y recursos del documental de manera estimulante a partir de *La Guerre d'un seul homme / Krieg eines Einzelnen* (Francia-Alemania, 1981), que combina los diarios parisinos del escritor Ernst Jünger durante la ocupación alemana con las imágenes de los noticieros de la época: el texto en *off* precede el montaje del material de archivo, invirtiendo la fórmula habitual

⁷¹ Paulo Antonio Paranaguá, «La bataille du cinéma chilien après 1973», *Amérique Latine*, núm. 9, París, Cetrat, enero-marzo de 1982, págs. 62-69; Zuzana M. Pick y David Valjalo (eds.), «Número dedicado al cine chileno», *Literatura Chilena*, año 8, núm. 27, Los Ángeles, invierno de 1988; Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, op. cit.; Jacqueline Mouesca, *Cine chileno: veinte años, 1970-1990*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 1992.

del subgénero. Cozarinsky sigue esbozando retratos individuales o de grupo con idéntica soltura, relacionados con Argentina alguna que otra vez o tangencialmente (*Cinemas d'Argentine*, Francia, 1986; *Boulevards du Crépuscule*, Francia, 1992; *Portrait de Borges en aleph*, Francia, 1992; amén del largometraje de ficción *Guerreros y cautivos / Guerriers et captives*, Argentina-Francia-Suiza, 1989)⁷².

En lugar de buscar una ilusoria homogeneidad al adoptar un único enfoque, la estructura del libro cruza distintos abordajes. Aparte de sentar algunos jalones de la evolución del género en América Latina, esbozamos un primer acercamiento a los documentalistas viajeros que filmaron sus tierras y sus gentes. Para visualizar mejor la imagen del continente reflejada en los noticieros internacionales, presentamos un estudio del tratamiento ofrecido por *NO-DO*. La cuestión clave de la recepción encuentra una aproximación con las discusiones provocadas por documentales latinoamericanos en España. Ambas articulaciones hallan plena justificación en la iniciativa editorial de esta obra, que corresponde al Festival de Málaga, así como en la conveniencia de desarrollar los estudios latinoamericanos en las universidades europeas. Los quince capítulos sobre cineastas analizan trayectorias plenamente identificadas con el documental, antes y después de la eferescencia de los sesenta. La parte siguiente recuerda la deuda hacia el documental de realizadores conocidos casi exclusivamente por su vocación para la ficción (Joaquim Pedro de Andrade, Paul Leduc, Arturo Ripstein, Glauber Rocha, Jesús Díaz, Leon Hirszman, Jorge Sanjinés, Dana Rotberg, Walter Salles). Sólo la fama de *La hora de los hornos* hace de Fernando Solanas un director asimilado a la vez al cine de argumento y al documental: treinta y cinco años después, la crisis argentina le conduce a abrazar nuevamente este último género. Las notas sobre las cincuenta películas centran concretamente el libro sobre los dispositivos específicos de lenguaje adoptados por los documentalistas, desde el periodo mudo hasta nuestros días. Por fin, una brevísima antología de textos de cineastas recuerda la intensa reflexión promovida al margen de la práctica, bajo distintas formas, desde el manifiesto contundente hasta el diálogo casi socrático de Carlos Velo, maestro de varias generaciones de mexicanos, que merece una revalorización en su tierra natal y en su patria adoptiva. Aunque el compromiso fundamental de esta obra sea estimular la discusión y el estudio del documental, la investigación y el rescate de su pasado, la historia del cine, también hace sus apuestas de cara al futuro, con nombres que apenas empiezan a filmar. La multiplicidad de especialistas, cineastas, películas, orígenes de unos y otros respalda el pluralismo indispensable para la sedimentación de la memoria y para la elaboración histórica.

Hace dos años y medio, algunos de los autores de este libro gozábamos de la hospitalidad de la Cinemateca de Luxemburgo y de la simpatía de Julio García Espinosa⁷³. Medio en broma, medio en serio, augurábamos el advenimiento de una *imperfect scholarship* capaz de superar la rutina académica, a la manera de «Por un cine imperfecto» respecto a las convenciones de la pantalla. Quizás debiera aplicarse a la historiografía la advertencia de Alberto Cavalcanti a los jóvenes documentalistas: «Sin experimentación, el documental pierde sentido. Sin experimentación, el documental deja de existir.» Ojalá que este libro provoque las imprescindibles impugnaciones y rectificaciones, renovadas argumentaciones y acercamientos, valoraciones y descubrimientos.

⁷² Danièle Hibon, Jonathan Rosenbaum y Antonio Rodrigues, *Edgardo Cozarinsky*, París, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1994; Antonio Rodrigues, *Edgardo Cozarinsky*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1997.

⁷³ Precisamente el 31 de octubre de 2000, en el seminario «Los cines de América Latina en un contexto transnacional», organizado por Marvin D'Lugo para el Clark European Center.

Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España

ALBERTO ELENA y MARIANO MESTMAN

Tomar prestado el título del conocido y polémico, además de extraordinariamente fecundo, estudio de Noël Burch sobre el cine japonés¹, no es en este caso un sencillo capricho ni una inocente *boutade*. Porque, convengámoslo de entrada, ni siquiera en los —ya lejanos— tiempos en que el cine documental conocía los beneficios de una moderada exhibición en las pantallas comerciales, la importante producción latinoamericana en este campo compareció debidamente en las salas españolas. Salvo error u omisión, *¡Torero!* (Carlos Velo, México, 1956) fue por mucho tiempo el único documental latinoamericano de largometraje estrenado comercialmente en España, siendo preciso esperar a 1969 para que llegara a nuestras pantallas *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, México, 1968), film ciertamente coyuntural y en modo alguno representativo de aquella nutrida tradición. *Fútbol México 70 / The World at Their Feet* (Alberto Isaac, México, 1970), estrenado tardíamente en 1973 con el título *¡Esto es fútbol!*, constituye a todas luces un caso similar. A esto se reduce, en última instancia, el exiguo *corpus* de documentales latinoamericanos que conociera una distribución comercial en España antes de la Transición.

El caso de *¡Torero!* requiere, por lo demás, algunas precisiones adicionales, toda vez que en él concurre la muy excepcional circunstancia de haber sido estrenada la película en las pantallas españolas antes incluso que en México². Hasta donde sabemos, la historia arrancó en la primavera de 1956 cuando, en el marco del Festival de Cannes, algunos pocos críticos tuvieron ocasión de ver el film al margen de la selección oficial y así fue conformándose la aureola que rodearía a *¡Torero!* antes incluso de su presentación oficial en la Mostra de Venecia, ya a comienzos de septiembre. El influyente Carlos Fernández Cuenca, por ejemplo, escribiría en las páginas del diario *Ya* (Madrid, 16 de mayo de 1956): «Con frecuencia resulta que fuera de concurso se exhiben películas mejores que las oficialmente presentadas en la competición. Este año Méjico dio la sorpresa con *¡Torero!* Con fotografía realista de Ramón Muñoz, y dirigida por el español Carlos Velo y un espléndido montaje, es un documental im-

¹ Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979).

² *¡Torero!* se estrenó puntualmente en España el 12 de noviembre de 1956, en tanto que su presentación comercial en México se demoró hasta el 9 de mayo del siguiente año.



¡Torero! (Carlos Velo, México, 1956).

presionante sobre el drama del torero ante el toro (...) Nunca habíamos visto en el cine un análisis tan agudo, que cale tan dentro como éste en la humanidad del torero (...) Una de las películas más apasionantes del Festival.»

Las ulteriores crónicas desde Venecia, donde *¡Torero!* cosecharía un éxito resonante, no hicieron sino aumentar el interés por el film, inequívocamente emparentado de una u otra forma con la realidad española³. El diario *ABC* (Madrid, 6 de septiembre de 1956), por ejemplo, se cuidaba de intercalar en su elogiosa crítica el siguiente comentario: «Hay, no podemos por menos de subrayarlo con alegría, un constante homenaje a España, que culmina en el férvido a Manolete.» Tal y como ya hiciera Fernández Cuenca en su temprana crónica, la crítica especializada no dudará, a raíz del estreno en salas comerciales a finales de ese mismo año, en ensalzar la labor de los españoles Carlos Velo y Rodolfo Halffter en esa obra «sencillamente sensacional» que era *¡Torero!*... por más que ambos fueran ilustres exiliados⁴. No sólo la «Fiesta nacional» habría de reconocerse, pues, como uno de los esenciales elementos inspiradores de la película, sino que era la dirección «supremamente inteligente» de un es-

³ Véase, entre otras, la crónica de Eugene Deslaw para *Primer Plano*, año 16, núm. 830, Madrid, 9 de septiembre de 1956.

⁴ Véanse, por ejemplo, las críticas de Jesús Bendaña en *Radiocinema*, año 18, núm. 330, La Coruña, 17 de noviembre de 1956, y Domingo Barreira en *Primer Plano*, año 16, núm. 840, Madrid, 18 de noviembre de 1956, texto este último al que corresponde el citado elogio. Convendrá, no obstante, recordar que no era éste el primer film realizado por un ilustre exiliado republicano que llegara a las pantallas españolas, pues ya antes se habían estrenado tres títulos de la filmografía mexicana de Luis Buñuel —*Gran Casino*, *El gran calavera* y *Robinson Crusoe*—, aunque hasta la fecha carezcamos de un estudio siquiera tentativo de su recepción.

pañol, Carlos Velo, la que había logrado llevar a buen puerto el proyecto⁵. Las razones por las que *iTóro!* llegó con tan asombrosa puntualidad a nuestras pantallas parecen, en ese sentido, claras y la singularidad del caso da igualmente cuenta de la excepcionalidad de su estreno comercial frente a tantos otros documentales producidos en América Latina que jamás encontraron, durante años y años, un hueco en las carteleras españolas.

Tan raquítica presencia en las salas comerciales autoriza sin duda la caracterización del espectador español como un *observador lejano* —por no decir remotísimo— del documental latinoamericano, pero evidentemente dicho criterio no ha de tomarse por un indicador riguroso en la medida en que fueron siempre otras las vías preferentes de circulación del mismo y su impacto no puede ni debe ser menospreciado. Porque si el fin de la Dictadura y la naciente Transición corrieron ciertamente en paralelo a un mayor interés por el documental político latinoamericano, sólo *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979) conocería un estreno regular en las salas comerciales —las dos primeras partes en 1977; la tercera, en 1979—, exhibiéndose el resto de las producciones en circuitos culturales alternativos (festivales, cine-clubs, filmotecas, televisión...) o, como veremos, sencillamente clandestinos. Habrá que esperar a finales de 2001 para que, al calor de coyunturales circunstancias políticas, *El caso Pinochet / Le cas Pinochet* (Patricio Guzmán, Francia-Chile, 2001) cierre —por el momento— la nómina de documentales latinoamericanos estrenados en España⁶.

Antes sin duda de que la cambiante coyuntura política española favoreciera finalmente la circulación de un mayor y más diversificado número de documentales latinoamericanos, los ecos de las grandes transformaciones a la sazón experimentadas por buena parte de las cinematografías de la región —el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, para resumir— se habían dejado ya sentir con fuerza en la importante labor desempeñada desde distintas publicaciones por un puñado de jóvenes críticos que encontraban al otro lado del Atlántico estímulos y referentes muy precisos de cara a la ansiada renovación del propio cine español⁷. Al hilo de la frecuentación de distintos festivales internacionales por parte de sus colaboradores, revistas como *Nuestro Cine* o *Cuadernos Hispanoamericanos* —entre otras, pero de manera particularmente señalada— se erigirían en privilegiados puertos de entrada para toda clase de información sobre el Nuevo Cine Latinoamericano a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, antes pues de que sus principales exponentes desembarcaran realmente en las pantallas españolas. Dos de los críticos más implicados en este proceso

⁵ El elogio se debe igualmente a la citada crítica de Barreira en *Primer Plano*.

⁶ La relación no pretende ser exhaustiva, toda vez que algunos otros documentales de escasa relevancia para nuestros propósitos vieron también ocasionalmente la luz en las pantallas españolas: ése sería, por ejemplo, el caso de *Argentínísima* (Fernando Ayala y Héctor Olivera, Argentina, 1972), que parece haber conocido un fugaz estreno en torno a 1976 con un total de sólo cincuenta y cinco espectadores según los datos oficiales del Ministerio de Cultura, o la más que olvidable producción venezolana *Esta loca, loca, cámara* (Manno di Pasquale y Fausto Grisi, Venezuela, 1979), por no hablar de documentales que comportan *de facto* alguna clase de co-financiación latinoamericana como *A propósito de Buñuel* (José Luis López Linares y Javier Ríoyo, España, 2000), pero resultan completamente prescindibles dentro de las coordenadas de este trabajo.

⁷ Para una primera aproximación, centrada preferentemente en el caso del *Cinema Novo* brasileño, véase Alberto Elena, «La sombra del *Cangaceiro*: el cine brasileño y la crítica española», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 36, Valencia, octubre de 2000, págs. 228-241.

de recuperación y reevaluación de la producción latinoamericana contemporánea, Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera, publicarán en 1973 una temprana síntesis que contiene, como es obvio, numerosos materiales a propósito de una vigorosa tradición documental casi completamente desconocida todavía por los cinéfilos y espectadores españoles⁸. Rechazando, como no podía ser menos en los estereotipos del franquismo y ante tan volátil materia de estudio, «la esterilidad de la asepsia historiográfica», Martínez Torres y Pérez Estremera hilvanan sin embargo una curiosa justificación de la perspectiva adoptada en la obra, inequívocamente escorada hacia problemáticas políticas de considerable oportunidad y aun urgencia en el momento en que la obra se publica, pero también —apuntan— «en la que la aquiescencia paternalista o el revolucionarismo apriorístico estuviesen ausentes»⁹.

La recepción del documental latinoamericano en las postrimerías de la Dictadura y los años de la Transición —único momento en que, de hecho, alcanza una masa crítica relevante en nuestras pantallas y ejerce un impacto sustancial— se producirá claramente bajo el signo de estas coordenadas: objeto de inequívoca fascinación estética y modelo de intervención política, el documental latinoamericano será visto desde España necesariamente como documental político y es en este marco en el que hay que situar de manera precisa su circulación y recepción en el periodo de referencia. Si a lo largo de los años sesenta y comienzos de los setenta, la crítica especializada apenas puede introducir la discusión *in vacuo*, al hilo de la presentación de determinados documentales en algunos festivales internacionales o en el marco de amplias panorámicas informativas¹⁰, los años de la Transición vendrán marcados por la decisiva novedad de la circulación de (algunos de) los propios filmes.

Publicada antes de que se cumpliera un año de la muerte de Franco, *El cine militante*, de Andrés Linares, es una obra paradigmática en muchos aspectos. Primero, por la extraordinaria atención y cobertura que presta al cine latinoamericano —casi cien páginas de entre un total que no supera las trescientas—, atendiendo básicamente, y por razones obvias, a la producción documental de los distintos países de la región. El documental latinoamericano emerge así una vez más como inequívoco referente y mo-

⁸ Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera, *Nuevo Cine Latinoamericano* (Barcelona, Anagrama, 1973).

⁹ Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera, *Nuevo Cine Latinoamericano*, «Nota previa», págs. 7-10. La necesidad de alumbrar una auténtica y fecunda transposición de tan importante modelo a la más concreta coyuntura local, sin duda una de las razones más profundas del gran interés despertado entre la cinefilia local, se pone igualmente de relieve en el emblemático trabajo de Ángel Fernández-Santos, «Europa: la irrupción del cine latinoamericano», *Nuestro Cine*, núm. 91, Madrid, noviembre de 1969, que concluye explícitamente: «La irrupción del cine latinoamericano (...) posee para nosotros una cualidad de valor inapreciable: frente a él, frente a su rigor insólito como extracción de un continente que gesta su revolución, una exégesis mimética es insuficiente y corre el riesgo de convertirse en un factor más de marginalización. No basta, por lo tanto, la gana de estar de su parte para estarlo efectivamente» (pág. 36).

¹⁰ Un perfecto exponente del primer caso es, por ejemplo, la detallada cobertura de *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1967) en *Nuestro Cine*, núm. 64, Madrid, agosto de 1967, págs. 61-62, vencedora del referéndum de la crítica en Pesaro, en crónica de Manuel Pérez Estremera. Las grandes panorámicas informativas son frecuentes entre mediados de los sesenta y mediados de los setenta tanto en *Nuestro Cine* como en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), bien sea a cargo de autores de los propios países de referencia (Jorge Miguel Couselo, Hans Ehrmann, etc.) como de los infatigables Martínez Torres y Pérez Estremera: una relación detallada de los textos excede con mucho los límites y planteamientos del presente trabajo.



La hora de los hornos (Fernando E. Solanas, Argentina, 1968).

delo en la apuesta por «un cine que tomase parte activa en la lucha de clases, que considerase a los movimientos obreros y de masas como fuente de inspiración de su temática, que se alejara de todos los lugares comunes y tópicos a que parece condenado el cine comercial en general, que se plantease escapar de la relación mediatizadora y comercializada con el público propia del cine como industria»¹¹, que no es sino el *desideratum* del autor y la razón última inspiradora del proyecto editorial que representa *El cine militante* en la particular coyuntura socio-política del momento. Pero, en segundo lugar, también por el hecho de que la práctica totalidad de las películas mencionadas o discutidas por Linares a lo largo de la obra —incluyendo, claro está, los documentales latinoamericanos— permanecían aún rigurosamente inéditas en España o, en todo caso, habían conocido una circulación estrictamente clandestina. Tal es, por ejemplo, el caso de *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968), que —con un capítulo monográfico (págs. 141-151)— merece un lugar de honor en el libro y, obviamente, en la consideración del autor. Auténtico film-faro en todo el mundo para el cine militante, y para el cine político en general, de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, *La hora de los hornos* venía circulando desde hacía algún tiempo de manera clandestina también en España, experiencia ésta insuficientemente conocida hasta la fecha y sin embargo muy reveladora y sintomática de

¹¹ Andrés Linares, *El cine militante* (Madrid, Castellote Editor, 1976), pág. 15.

una vía de difusión, circulación y recepción del documental político latinoamericano antes de la normalización democrática.

Los primeros comentarios sobre el film en España —polémicos, contradictorios entre sí— habían aparecido a raíz de su presentación internacional en Italia, en el marco de la IV Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro. La imagen del rostro del *Che* Guevara muerto, tan emblemática en el film, abre así las notas de Fernando Lara sobre Pesaro 68 en la revista *Nuestro Cine*, particularmente atenta a la crisis de los festivales en aquel año. *La hora de los hornos* ocupaba un lugar destacado en la Mostra, «convertida un poco en la bandera del certamen», como señala Lara, para quien la exhibición de la película completa (las tres partes) constituyó una «enorme desilusión. No se trata —afirma— más que de un panfleto peronista (...) cuyo éxito es la más espantosa contradicción en que podía caer la Mostra de Pesaro»¹². En un texto ligeramente posterior —tal vez la crítica más dura recibida por el film de parte de la crítica española de la época, y que da cuenta al mismo tiempo del cuestionamiento suscitado entre un sector de la izquierda europea—, Lara profundiza su rechazo y habla de «inmoralidad ética y política», «arrivismo ideológico», «falta de información y de planteamiento honesto de la realidad latinoamericana», «locura» e incluso «acto parafascista»¹³. Opuesta es, sin embargo, la perspectiva de Ramón Font al referirse a la película un año después en las páginas de *Film Ideal*. En una reseña muy vinculada a los documentos públicos de Cine Liberación y las entrevistas a los directores, Font caracteriza *La hora de los hornos* como «el primer film para una sociedad nueva», «apasionado y lúcido», «un film decisivo en la historia del cine y en la Historia». Y de modo contrario a cómo Lara leía el lugar del peronismo en el film, Font sostiene que «extrae de la experiencia peronista vinculada a las clases populares las directrices de su superación futura»¹⁴.

Ambas críticas dan también cuenta tempranamente de un fenómeno singular que caracterizó la exhibición del film en la Argentina y en el exterior: la diferencia entre las 'versiones' proyectadas en cada lugar, algo naturalmente relacionado con la estructuración del film en tres partes, con una duración total de 4 horas y 20 minutos, y las consiguientes dificultades que normalmente generaba la proyección de la obra íntegra¹⁵. Cada parte tenía, por lo demás, características de contenido y formales distintas y, de hecho, Lara explicita que su «enorme desilusión» deriva de la segunda proyección de la película en Pesaro, cuando no sólo se exhibe la primera parte, sino también la segunda (la abiertamente peronista, digamos) y la tercera. Estas profundas tensiones en torno a la imagen de Perón y el peronismo que ofrece el film —con su vinculación al fascismo por determinados sectores de la crítica europea—, así como la habitual exhibición de tan sólo la primera parte en festivales posteriores a Pesaro, serían de hecho explícitamente debatidas por algunos críticos españoles en

¹² «Pesaro, año IV: un festival violento y confuso, día tras día», *Nuestro Cine*, núm. 74, Madrid, junio de 1968, pág. 36.

¹³ «Pesaro, año IV: en busca de una nueva dialéctica», *Nuestro Cine*, núm. 75, Madrid, julio de 1968, págs. 28-29.

¹⁴ Ramón Font, «Situación del Nuevo Cine», *Film Ideal*, núm. 214-215, Madrid, 1969, págs. 23-25.

¹⁵ A veces hay cortes de segmentos o partes que se relacionan con opciones de los propios realizadores o de los exhibidores. De esto da cuenta la reseña de Font, que había visto el film en Francia, y señala que «en su versión actual (1969) dura tres horas y media [mientras que] cuando se presentó en Pesaro duraba cuatro horas y cuarto».

distintas entrevistas con Octavio Getino en esos mismos años¹⁶. Más allá de las polémicas, con todas estas notas de los cronistas y críticos, o incluso las entrevistas, el público español terminaría en todo caso por familiarizarse vagamente con un film mítico que, sin embargo, habría de esperar hasta después de la muerte de Franco para que se autorizara su primera exhibición pública, en octubre de 1977, en el marco de la IX Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena¹⁷, momento en el que —obviamente— no pasó en modo alguno desapercibida y despertó el entusiasmo de algunos críticos¹⁸.

Pero, aunque tal presentación no llegara sino nueve años después de la realización del film y España no fuese, desde luego, el país de Europa en el que *La hora de los hornos* alcanzó mayor repercusión¹⁹, la referencia al mismo en algunas significativas aportaciones bibliográficas no fue menor, tal y como se refleja en algunos ejemplos de la década de los setenta: en junio de 1970, en la introducción a su compilación de intervenciones en la Mostra de Pesaro, Manuel Pérez Estremera recordaba el lugar central ocupado por este film en la edición de 1968, al tiempo que subrayaba la complejidad de las discusiones (formales y políticas) que había desatado; en 1974, como ya se ha apuntado, Andrés Linares destacó el lugar ocupado por la película en el panorama mundial del cine militante, así como el interés de su apelación a la participación activa del espectador; en diciembre de 1976, la edición española de una influyente obra del crítico francés Guy Hennebelle, fue prologada por el propio Solanas...²⁰. ¿De dónde provenía esta aureola? Seguramente, de forma indirecta, del visionado del film por parte de críticos o cineastas españoles en distintas muestras y festivales internacionales, pero también —probablemente— de su exhibición clandestina, antes incluso de la muerte de Franco, en circuitos del cine marginal o alternativo español.

¹⁶ Entrevista de Augusto M. Torres y Miguel Marías en *Nuestro Cine*, núm. 89, Madrid, septiembre de 1969, págs. 40-47, y entrevista de Joaquín Jordá en *Triunfo*, núm. 473, Madrid, 26 de junio de 1971, págs. 12-16. Años después, con ocasión de una visita para presentar *Los hijos de Fierro*, Solanas habrá de responder también a la pregunta por la utilización parcial del primer segmento del film en su irregular exhibición en España: «En realidad ya estaba pensada así. La segunda parte se concibió para adentro del país. Lo lamentable es que el español, conociendo solamente la primera parte, se ha perdido una serie de datos esenciales para comprender el proceso. Hay quien escribió que se trataba de un filme para el lucimiento en Europa de un intelectual. No es cierto» (*Tele-Express*, Barcelona, 19 de enero de 1979).

¹⁷ *La hora de los hornos* hubiera debido exhibirse, no obstante, en la edición del año anterior, pero «fue retirada de la programación a petición de su realizador (...) que considera que, en este momento, podía perjudicar políticamente a personas»; citado en Julio Diamante (ed.), *Semana Internacional del Cine de Autor: Teoría y práctica de un Festival* (Semana Internacional del Cine de Autor, Málaga, 1987), pág. 170. En una entrevista a Solanas en la siguiente edición del certamen, éste explicaba así la retirada de la película el año anterior, a pocos meses del golpe militar de marzo de 1976 en Argentina: «Razones de seguridad obligaron a retirarla de la programación, ya que muchos compañeros integrantes del equipo se encontraban en esos momentos en una difícil situación. Lo que determinó que se suspendieran ciertas actividades públicas que pudieran comprometer a esos compañeros en la Argentina»; en *La hora de los hornos*. Tres preguntas a su realizador», mimeo, 1977, documento conservado en los fondos de la Biblioteca de la Filmoteca Española (Madrid).

¹⁸ Carlos Heredero, por ejemplo, la consideró «el punto álgido de la aportación latinoamericana» en su crónica para *Cinema 2002*, núm. 35, Madrid, enero de 1978, pág. 30.

¹⁹ Acerca de la distribución del film en Europa, véase Mariano Mestman, «Postales del cine militante argentino en el mundo», *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, núm. 2, Buenos Aires, septiembre de 2001, págs. 7-30.

²⁰ Véanse, respectivamente, Manuel Pérez Estremera (ed.), *Problemas del nuevo cine* (Madrid, Alianza Editorial, 1971), págs. 20 y 24; Andrés Linares, *El cine militante* (Madrid, Castellote Editor, 1976), págs. 143-151; y Guy Hennebelle, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* (Valencia, Fernando Torres Editor, 1977), págs. VII-XIV.

Por más que este episodio no sea sino vagamente conocido y evocado, también en España *La hora de los hornos* fue uno de los títulos habituales en estos circuitos paralelos de distribución. En este sentido, al recordar la difusión de un cine político clandestino en espacios alternativos en la Barcelona de comienzos de los setenta, Román Gubern señala oportunamente cómo esta iniciativa, propiciada «cuando las Comisiones Obreras decidieron organizar un depósito de material y un sistema de suministros de cintas», contaba entre sus materiales más relevantes «una copia solicitadísima de *La hora de los hornos* (primera parte)»²¹. En efecto, si es bien sabido que en la segunda mitad de la década, tras el fin de la Dictadura, *La hora de los hornos* fue exhibida en España por grupos alternativos como la Central del Curt (CDC)-Cooperativa Cinema Alternatiu (CCA), convendría no olvidar que también existió una distribución clandestina en los años previos, organizada por «El Volti».

Los inicios de la actividad de «El Volti» se remontan a la primera mitad de la década de los sesenta, pero adquiere su desarrollo fundamental entre 1969 y 1975²², una coyuntura en que asimismo se configuraba la Comissió de Cinema de Barcelona. «El Volti» lo constituye un grupo de profesionales del cine (o la televisión), vinculados al PSUC²³, aunque no necesariamente de un modo orgánico y sistemático, que en los últimos años del franquismo organizaron un fondo de películas políticas y una distribuidora clandestina. Además de mantener estrechas relaciones con otros grupos afines de Barcelona o Madrid, se articulaban con diferentes colectivos (en particular de Comisiones Obreras)²⁴ para un trabajo de difusión en escuelas religiosas (había cierta cobertura eclesiástica), cineclubs, casas particulares o ámbitos facilitados por las ‘Comisiones de Barrio’ en Barcelona y otras zonas de Cataluña; organizaciones éstas que eran las encargadas de convocar al público de las proyecciones, a veces en sesiones reducidas, pero otras con la asistencia de más de cien personas.

Se trataba, evidentemente, de un trabajo de difusión, de ‘concienciación’, contrainformativo, en el cual se involucraban también estos profesionales con proyectos propios y medidas de seguridad para cuidar de éstos y del material filmico en cada exhibición, llegando en los primeros años setenta a organizar varias sesiones todos los fines de semana. Los materiales se distribuían en general a partir de lo solicitado por los grupos de exhibición, sobre la base del catálogo de cincuenta y tres títulos (la mayor parte en 16 mm), y por ellos se cobraba un precio mínimo (dependiendo del film), recaudación que se utilizaba después para asegurar el mantenimiento del material y el funcionamiento del proyecto. Entre el material disponible, compuesto principalmente por películas españolas (muchas sobre el movimiento obrero), que eran las más difundidas, se contaban también algunas producciones extranjeras centradas por lo general en la problemática del Tercer Mundo y, entre ellas, de manera muy significativa, se hallaba la primera parte de *La hora de los hornos*, título que tras la muerte de Franco sería efectivamente incorporado —junto a otros materiales militan-

²¹ Román Gubern, *Viaje de ida* (Barcelona, Anagrama, 1997), pág. 276.

²² La actividad de este grupo se reconstruye gracias al testimonio de uno de sus organizadores, Joan Antoni González i Serret, en entrevista con Mariano Mestman (Barcelona, 1 de junio de 2000).

²³ El partido comunista catalán, Partido Socialista Unificado de Cataluña.

²⁴ Con respecto a esta actividad de difusión de materiales políticos por parte de núcleos de Comisiones Obreras vinculados a «El Volti» y otros colectivos, agradecemos también el testimonio del militante sindical de CCOO, Adonio González Mateos (Entrevista de Mariano Mestman, Barcelona, 1 de junio de 2000), quien recuerda haber utilizado como apoyo de esa actividad un folleto sobre el cine móvil en Cuba, tomado de la revista *Cine Cubano*.

tes de este catálogo— a los fondos de la Central del Curt²⁵, que la exhibió, por ejemplo, en noviembre de 1978, en una muestra organizada en la Sala Aurora (en el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona), junto a otros filmes españoles y extranjeros²⁶.

Dentro de los múltiples y sustanciales cambios que el panorama cinematográfico español iba a experimentar a raíz de la muerte de Franco, uno de los más significativos fue sin duda la afluencia de un nutrido contingente de films políticos hasta entonces vedados al espectador local por lógicas e inequívocas razones de censura. En el caso del cine latinoamericano, ésta fue también la ocasión propicia para el desembarco de numerosos títulos todavía inéditos en las pantallas españolas y, muy especialmente, de lo mejor y más representativo de la reciente tradición documental que también, por razones que huelga comentar, presentaban un fuerte perfil político. El inquieto Festival de Benalmádena servirá en este sentido de adecuado termómetro para registrar el progresivo desplazamiento de interés hacia la producción documental latinoamericana en los años de la Transición. En efecto, allí donde en sus ediciones anteriores la representación latinoamericana no era particularmente señalada, la VIII Semana Internacional de Cine de Autor (nombre oficial del certamen), celebrada en 1976, acogerá de manera destacada en su programa a un ciclo de «Cine de intervención latinoamericano», con docena y media de títulos que tenían por común denominador —salvo escasas excepciones— su adscripción al paradigma documental²⁷.

Lejos de quebrarse o amortiguarse súbitamente, la tendencia a reservar un lugar destacado dentro de la programación de Benalmádena al documental (político) latinoamericano se observa igualmente en la edición de 1977, marcada en buena medida por un breve ciclo homenaje a Santiago Álvarez y la ya mencionada presentación

²⁵ En un trabajo sobre la trayectoria de la Central del Curt, «La Central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa», en *Central del Curt-Cooperativa Cinema Alternatiu (1974-1982)* (Barcelona, 1994), Josep-Miquel Martí i Rom distingue entre un primer periodo (1974-1977), de inicio y expansión, y un segundo periodo (1978-1979) definido por el intento de configurar nuevas estructuras de distribución, ejemplificado con el cine móvil, la presencia colectiva en festivales y la sala Aurora. Y señala que en estos últimos años se había incorporado al fondo de la CDC el «muy interesante» material filmico procedente de «El Volti», un «material totalmente militante», del que menciona particularmente tres títulos, uno de los cuales es *La hora de los hornos*.

²⁶ Véase *Cinema 2002*, núm. 45, Madrid, noviembre de 1978, pág. 14.

²⁷ Los títulos que integraban el ciclo eran *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, Argentina, 1970), *México: la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, México-Estados Unidos, 1970), *Voto más fusil* (Helvio Soto, Chile, 1970), *¿Qué es la democracia?* (Carlos Álvarez, Colombia, 1971), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971), *Al grito de este pueblo* (Humberto Ríos, Argentina, 1971), *De América soy hijo... y a ella me debo* (Santiago Álvarez, Cuba, 1972), *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, Argentina, 1972), *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, Argentina, 1973), *Ustedes tienen la palabra* (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1973), *El tigre saltó y mató..., pero morirá..., morirá...* (Santiago Álvarez, Cuba, 1973), *Diálogo de exiliados* (*Dialogue d'exilés*, Raúl Ruiz, Francia, 1974), *Los hijos del subdesarrollo* (Carlos Álvarez, Colombia, 1975), *Haití, le chemin de la liberté* (Arnold Antonin, Haití, 1975), y las dos primeras partes de la emblemática *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1977) —film que obtendría, por clara diferencia, el gran premio otorgado por votación popular—, además de la producción germano-oriental *Ich war, Ich bin, Ich werde sein* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, República Democrática Alemana, 1974). Para mayores detalles sobre la programación del Festival de Benalmádena en los años de la Transición, véase el utilísimo dossier *Semana Internacional de Cine de Autor: Benalmádena* (Madrid, Filmoteca Nacional, 1978), así como el volumen compilado por el que fuera director del mismo, Julio Diamante, *Semana Internacional del Cine de Autor: Teoría y práctica de un Festival* (Málaga, Semana Internacional del Cine de Autor, 1987).

pública de *La hora de los hornos*. Pero también en la programación del joven Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, en cuya primera edición, celebrada en 1975, el documental había estado prácticamente ausente (tan sólo algunos títulos de Luis Figueroa y la recuperación de *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, Brasil, 1967), pero que ya en años posteriores se abriría significativamente a éste y lo haría, naturalmente, atendiendo a las más recientes tendencias de fuerte inspiración política²⁸. A diferencia de Benalmádena, ciertamente por lo demás condenado a una difícil existencia aun en las cambiantes circunstancias de la Transición por su evidente vocación política, Huelva permitirá recuperar clásicos como *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959) o *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1967-1972), sin por ello dejar de atender al puntual seguimiento de la obra de cineastas como Santiago Álvarez, Mario Handler o presentar, en la edición de 1979, y junto a un pionero ciclo sobre documental nicaragüense, la tercera parte de *La batalla de Chile*.

Junto a los festivales de Benalmádena y Huelva, el tercer gran puerto de entrada del documental latinoamericano en esos años sería sin duda la Filmoteca Española (entonces todavía Filmoteca Nacional)²⁹. Como oportunamente subraya Manuel Trenzado en su importante estudio sobre la cultura cinematográfica española en el período de la Transición, «la politización de la programación de la Filmoteca quedó reflejada en la primera temporada tras la muerte de Franco (1976-1977) con el estreno de películas comprometidas, como *La batalla de Chile I y II* (1975, 1976), de Patricio Guzmán, *Las actas de Marusia* (1975), de Miguel Littín (...)»³⁰. El cine político latinoamericano, y de manera significada la tradición documental, desempeñaron efectivamente un papel de primera magnitud en aquellos años de hondas turbulencias y la Filmoteca fue en todo momento un termómetro sensible. La presentación de *La batalla de Chile*, aludida por Trenzado y a la que se prestará atención más abajo, distó mucho de tener un carácter aislado y, ya en esa misma temporada 1976-1977, llegarían a los espectadores por la intermediación de la Filmoteca —algunas veces vía Benalmádena, como en el caso del film de Guzmán— obras del calibre y la importancia de la entonces aún reciente *Etnocidio: Notas sobre el mezquital* (Paul Leduc, México-Canadá, 1976), junto a diversos trabajos de Jorge Prelorán, Raymundo Gleyzer, Carlos Álvarez o Sergio Castilla. Un largo ciclo (23 films) consagrado a Santiago Álvarez, quien se desplazaría a España para presentarlo y mantener distintos coloquios con el público, estructuraría durante la temporada siguiente la presencia del documental latinoamericano en la programación de la Filmoteca, por más que otros variados exponentes del mismo llegaran en el marco del paralelo ciclo sobre cine cubano o cineastas como Prelorán, Gleyzer y Cedrón encontraran una vez más en este reducido una vía de comunicación con el público español.

²⁸ Una completa relación de los títulos exhibidos en Huelva se encuentra como apéndice en Fernando Quiroga López, *25 años: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva* (Huelva, Ayuntamiento de Huelva, 1999).

²⁹ Obviamente, la relación no puede ser completa y no da justa cuenta de la labor realizada desde otros festivales, instituciones o plataformas de difusión, inscritas siempre en un circuito cultural paralelo al de la exhibición comercial (y que incluiría la importante labor desempeñada en este ámbito por la Confederación Española de Cine-Clubs, bajo cuya égida circularían durante años numerosos trabajos de —señaladamente— Santiago Álvarez y otros documentalistas cubanos, algunos de los cuales habían sido inicialmente exhibidos en el Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao), pero con todo la apreciación aquí formulada podría considerarse básicamente ajustada a la realidad.

³⁰ Manuel Trenzado Romero, *Cultura de musas y cambio político: el cine español de la Transición* (Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999), pág. 233.



La batalla de Chile (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979).

Un detallado estudio del impacto del documental (político) latinoamericano durante los años de la Transición —único momento, como ya se ha apuntado, en que alcanza una significativa masa crítica, aunque fuera preferentemente al margen de los circuitos comerciales— excede con mucho los límites de este modesto trabajo de aproximación cuasi-cartográfica. Pero el hecho de que *La batalla de Chile*, un verdadero hito en la programación de la Filmoteca por razones tanto cinematográficas como extra-cinematográficas, volviera a proyectarse de nuevo en ese mismo foro durante la temporada siguiente, 1977-1978, momento en que conocería también su estreno comercial en las salas españolas, apunta con precisión al obligado reconocimiento de su papel central en el proceso que venimos describiendo y hace a la postre de este espléndido film el gran referente de la producción documental latinoamericana para cinéfilos y cineastas españoles a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta. Una más atenta consideración de este caso servirá, pues, como privilegiada atalaya para explorar el impacto del documental político latinoamericano en el convulso ambiente de la Transición española.

Preguntado en 1977 acerca del todavía reciente primer pase de *La batalla de Chile* ante un público español, en la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, Patricio Guzmán respondía de manera tajante: «Muy participacional. Lo que la película le muestra al público lo están viviendo ellos mismos, porque tienen el fascismo que se lo quieren sacar de encima. Hay una similitud con la situación chilena enorme. Además, hay una toma de conciencia, hay un instinto revolucionario en la España ac-

tual, por eso la película cala profundamente»³¹. Más allá de la justeza de las apreciaciones del cineasta o de su concreta percepción de la realidad española, estas declaraciones evidencian con toda claridad la dimensión extra-cinematográfica que la presentación de la película revestía en nuestro país y su carácter de *acontecimiento* más allá de sus obvias y muy notables virtudes fílmicas. La proyección en la sede madrileña de la Filmoteca, el viernes 18 de febrero de 1977, en presencia de Federico Elton y una vez subsanados precariamente los problemas que harían imposible su proyección en Barcelona dos días más tarde³², desencadenaría algunos incidentes de orden público al completarse el aforo de la sala y pugnar los cinéfilos menos favorecidos —o, simplemente, menos puntuales— por entrar en la misma a toda costa y no perderse así este relevante acontecimiento cinematográfico y político. El estreno comercial de las dos primeras partes de *La batalla de Chile* (en Barcelona en el mes de septiembre, en Madrid en diciembre) marcaría una cierta normalización en ese sentido, aunque desde otro punto de vista se trate de una afortunada —y por ello muy significativa— excepción al ser el único documental latinoamericano que conociera tales honores en muchos años.

Inevitablemente, en las precisas circunstancias socio-políticas del momento y dada la aureola mítica que ya rodeaba al film, la presentación de *La batalla de Chile* en las salas comerciales iba a hacer verter ríos de tinta de los que no cumple hacerse aquí eco en todo su detalle³³. Sorprendentemente, hasta *El Alcázar o Arriba*, órganos de expresión de la derecha más recalcitrante, reconocerían a regañadientes algunos méritos a la película aun dentro de su nítida discrepancia ideológica: «Película discutible, desde diversos puntos de vista, con una militancia política muy concreta y que a nadie va a engañar, es finalmente, un ejemplo de aceptable factura cinematográfica al servicio de una idea», sentenciaba el cronista del primero de esos diarios³⁴. Pero

³¹ Declaraciones recogidas en Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile: el cine contra el fascismo* (Valencia, Fernando Torres Editor, 1977), pág. 113.

³² La película había sido ya comprada por la distribuidora Tibidabo Films, propiedad del realizador Jaime Camino, para su distribución comercial en España en el caso de que la censura lo autorizara y se dieron, al parecer, notables resistencias por parte de aquélla a la hora de autorizar su pase en la Filmoteca: de hecho, mientras que el conflicto se pudo solventar en el caso de Madrid, la proyección prevista en Barcelona el domingo 20 de febrero hubo de suspenderse ante el consiguiente escándalo. El propio Elton arremetería contra Camino y Tibidabo Films por anteponer los intereses comerciales a la solidaridad política, en tanto que portavoces de la distribuidora aseguraban que la razón era muy distinta y la negativa no respondía a una «preocupación especulativa» (en palabras de Elton), sino que pretendía forzar a la censura española a dar definitivamente su autorización para el estreno comercial del film y no sólo para pases limitados como el de la Filmoteca. Acerca del *affaire*, véase Félix Fanés, «Qui prohibeix *La batalla de Chile*», *Arreu*, Barcelona, 28 de febrero de 1977.

³³ Las breves notas que siguen pueden, no obstante, servir de complemento al excelente estudio de Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001), que circunscribe el tratamiento de la recepción del film a los casos de Francia y los Estados Unidos (págs. 169-180).

³⁴ C. A., «*La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán», *El Alcázar*, Madrid, 10 de diciembre de 1977. Poco después, *Arriba* publicaría incluso una entrevista con el cineasta («Atrevido Patricio Guzmán», a cargo de Antonio Martínez Poblete, *Arriba*, Madrid, 2 de febrero de 1978). Una de las críticas más duras aparecería, en cambio, en *ABC* (Madrid, 15 de diciembre de 1977) firmada por Pedro Crespo: «En síntesis, *La batalla de Chile* es un documental político de escasa entidad cinematográfica, con abundantes reiteraciones, no pocas oscuridades y con un claro interés denunciatorio hacia el golpe de Estado del general Pinochet y hacia el papel jugado en el país andino por la Democracia Cristiana. Una obra que sólo como expresión de unos grupos políticos muy determinados ha podido acceder a un impresionante palmarés de presentaciones y premios obtenidos en diversos certámenes.»

La batalla de Chile —cuya tercera entrega se estrenaría también en salas comerciales, ya en 1980— entró de inmediato a formar parte del imaginario político y cinematográfico de la Transición, circulando profusamente en los más variados lugares y circunstancias, a veces incluso en presencia del propio cineasta como fuera el caso de la Semana de Solidaridad chilena celebrada en Madrid en noviembre de 1978³⁵. Un punto particularmente álgido en este intenso proceso de recepción y aclimatación del film de Guzmán en nuestros lares se produciría, sin embargo, el 11 de septiembre de 1983 cuando, coincidiendo con el décimo aniversario del golpe de estado, Televisión Española «se suma a la condena del régimen pinochetista y la petición para el restablecimiento de las libertades democráticas, emitiendo la película *La batalla de Chile*»³⁶.

De este modo, *La batalla de Chile* no sólo vendría a poblar un cierto paisaje cotidiano —paisaje político y cinematográfico— en la Transición española, sino que terminaría por encontrar aquí sus peculiares prolongaciones y derivaciones. Y ello no tanto por la ulterior presencia del propio Patricio Guzmán en el país, ya que la anunciada película con Elías Querejeta nunca vería la luz y su contribución habrá de circunscribirla casi por completo a algunos trabajos para televisión³⁷, como por su inequívoco estatuto referencial para uno de los más notables frescos documentales sobre la Transición, *Después de...* (Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé, España, 1979-1981). Dos importantes textos han recuperado recientemente la memoria de este emblemático film y ambos, lógicamente, han subrayado su entronque y la filiación con *La batalla de Chile*, siquiera por haber sido José Juan Bartolomé uno de los directos colaboradores de Patricio Guzmán durante el rodaje de aquel film en Chile o, en menor medida, por recuperar a su técnico de sonido, Bernardo Menz, para el rodaje de este otro documental³⁸. La deuda era ciertamente mucho más amplia y profunda, empezando por la concepción misma del proyecto y la adopción de sus par-

³⁵ Véase, por ejemplo, la crónica/entrevista de Ángela Bodega, «El cine revolucionario entra en el Chile de Pinochet», *El Periódico*, Madrid, 28 de octubre de 1978.

³⁶ La cita procede de un artículo sin firma, «El mejor cine ideológico desde la llegada de Allende hasta el golpe de estado», publicado en *Diario 16*, Madrid, 11 de septiembre de 1983, anunciando y glosando la oportuna emisión televisiva. Aunque prácticamente toda la prensa nacional prestó atención al acontecimiento, pocas crónicas resultan tan extensas y expresivas como la que publicara Costa San José en *Pueblo*, Madrid, 10 de septiembre de 1983, bajo el epígrafe: «Especialmente recomendada: *La batalla de Chile*».

³⁷ En declaraciones a Andrés Paola, «Patricio Guzmán: *La batalla de Chile*», *Fotogramas*, núm. 1537, Barcelona, 31 de marzo de 1978, pág. 20, el realizador hablaba efectivamente de ese proyecto jamás realizado que hubiera podido suponer su inserción en la industria cinematográfica española. *La rosa de los vientos* (1982), formalmente una coproducción entre España, Cuba y Venezuela, resultó un proyecto excesivamente marginal para favorecer semejante inserción y Guzmán, como es bien sabido, rodará varias series para Televisión Española antes de reorientar su mirada, a mediados de los noventa, hacia Francia.

³⁸ Véanse Marta Selva i Masoliver, «La palabra necesaria: a propósito de *Después de...* (I y II parte)», en Josep Maria Català, Joxetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (Málaga/Madrid, Festival de Cine Español de Málaga/Ocho y Medio, 2001), págs. 271-276, y Luis Fernández Colorado, «El retablo de la Transición: *Después de...*», en Joxetxo Cerdán y Marina Díaz López (eds.), *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica* (Barcelona/Madrid, L'Alternativa/Ocho y Medio, 2001), págs. 62-71, pero también el exhaustivo trabajo monográfico de Rodrigo Zárate, *Revisión del film 'Después de...'* (Universidad Autónoma de Madrid, Programa de Doctorado en Historia del Cine, 2002). Para una apreciación estrictamente contemporánea a la realización y presentación del film acerca de la deuda contraída con *La batalla de Chile*, puede igualmente verse el artículo de Alberto Fernández Torres, «Paisaje después de la batalla: *Después de...*», *Contracampo*, vol. 6, núm. 29, Madrid, abril-junio de 1982, págs. 13-15.

ticulares métodos de rodaje, librados básicamente a la realización de docenas de entrevistas espontáneas de las que ulteriormente habría de emerger algún principio organizador o, más sencillamente, un poliédrico film-testimonio sobre la tensión entre dos sectores ideológicamente enfrentados de la sociedad española y acaso también, según Fernández Colorado, sobre el rampante desencanto ciudadano en una época marcada por la confusión³⁹. Pero algún oscuro *fatum* se empeñaría en forzar las circunstancias y a punto estuvo la película de los hermanos Bartolomé de convertirse, como *La batalla de Chile*, en la crónica inopinada de una virulenta involución política: sometida a los organismos ministeriales tan sólo una semana antes de la fallida tentativa golpista del 23 de febrero de 1981, *Después de...* correría una difícil suerte hasta su tardío y extemporáneo estreno en 1983, pero al menos la Historia quiso felizmente que no se convirtiera en una especie de ominosa *Antes de...* Por fortuna, pues, la larga y enriquecedora sombra de *La batalla de Chile* en España es hoy sólo una sombra cinematográfica.

³⁹ Luis Fernández Colorado, «El retablo de la Transición: *Después de...*», págs. 66-67.

El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros

MARÍA LUISA ORTEGA

La tradición del cine documental latinoamericano, a la que está dedicado este volumen, se ha construido en intersección y diálogo con los viajes y las miradas de cineastas y documentalistas extranjeros. Difícil es la tarea de elaborar aún un somero balance de las rutas e imaginarios que resultaron de las experiencias de estos hombres y mujeres que desearon enfrentar sus trayectorias cinematográficas, sus estilos fílmicos y una parte de sus vivencias con la naturaleza, las gentes, la historia y la política de América Latina, a vuelapluma en ocasiones, durante prolongados periodos de tiempo otras, aunque siempre retornando a sus países. Y estas páginas tan sólo aspirarán a dibujar algunos de los perfiles con los que el cine documental realizado por cineastas foráneos ha mirado las realidades, los mitos y los sueños de América Latina, creando un panóptico donde lo que realmente se da a ver son las diferentes formas en las que la práctica documental se ha ido concibiendo a sí misma a lo largo de las décadas.

La literatura dedicada a la historia del cine latinoamericano, tanto desde una perspectiva global como desde aquella que reconstruye los cines nacionales, nos acostumbró a ver en algunos de estos cineastas y documentalistas y en sus obras catalizadores, en ocasiones incluso mitos fundacionales, de los cines y los movimientos nacionales y transnacionales que han marcado la cinematografía de la región a lo largo de su historia. Así, y dejando de lado el trabajo itinerante o sedentario de camarógrafos pioneros, las imágenes de *¡Que viva México!* (Serguei M. Eisenstein, México-Estados Unidos, 1931) se apuntan habitualmente como referentes iconográficos de obras clave de la cinematografía mexicana posterior, una suerte de espejo de múltiples facetas con el que Serguei Eisenstein reenviaría, modificado por la mirada extranjera, el universo visual propio creado por los artistas mexicanos en los que el soviético se recreaba. Sin movernos de México ni de la década de 1930, el fotógrafo norteamericano Paul Strand, quien se convertiría en figura clave del movimiento documental vinculado al New Deal, concibe y promueve la realización de *Redes* (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, México, 1934), obra en la que los intelectuales mexicanos encontraron el modelo de un buen cine nacional por su contenido social y la belleza con la que representa los rostros populares y los escenarios naturales, no ajena a la influencia de Eisenstein¹. *L'impero del*

¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (México, Ediciones ERA, 1967-1978), tomo I, págs. 69-84.



¡Que viva México! (Serguei M. Eisenstein, México-Estados Unidos, 1931).

sole (*El imperio del sol*, Italia, 1956) de los italianos Enrico Gras y Mario Craveri se ha presentado como referente de la denominada Escuela de Cusco², mientras que uno de los documentales que Gras realizara en Uruguay, *Pupila al viento* (Enrico Gras y Danilo Trelles, Uruguay, 1949), alcanzó en la pluma de algún autor la denominación de «primera obra de arte del cine uruguayo»³. La Unidad Fílmica de la Shell creada en Venezuela en 1952 con profesionales británicos capitaneados por Lionel Cole, y que sería dirigida durante algunos meses por el magnífico documentalista holandés Bert Haanstra⁴, se nos presentó como una escuela de cineastas y técnicos⁵ donde la tradición documental europea se mestizaba en la exaltación de las bellezas nacionales, además de haber constituido un apoyo principal en la producción de la mítica *Anaya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959), obra que constituye una de las grandes

² Ricardo Bedoya, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* (Lima, Universidad de Lima/ICI, 1995), págs. 143 y ss.

³ José Carlos Álvarez, artículo publicado originalmente en la revista *Tiempo de Cine* y recogido en *Historia y Filmografía del cine uruguayo* (Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1988), pág. 56.

⁴ Bert Haanstra trabajó para la Shell Oil en Venezuela y en Indonesia, produciendo principalmente documentales de encargo sobre los yacimientos petrolíferos, pero también *Strijd zonder einde* (*Lucha interminable*, Holanda, 1954), también conocido como *The Rival World*, film sobre los métodos para combatir las plagas de insectos como la langosta que se ubica en su línea de trabajo más personal y que obtuvo numerosos galardones internacionales.

⁵ Carmen Luisa Cisneros, «Tiempos de avance: 1959-1972», en *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997), págs. 129-148.

páginas de la historia del documental latinoamericano e internacional. Los viajes simbólicos o docentes y las obras de John Grierson⁶, Joris Ivens⁷ y Chris Marker aparecen convertidos en mitos ligados al nacimiento del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, reconocidos como tales tanto en la literatura contemporánea⁸ y posterior como en las obras cinematográficas⁹. Finalmente, por terminar esta enumeración variopinta que quizás podríamos prolongar con algunos otros casos, la llegada del documentalista sueco Arne Sucksdorff en 1962 a Río de Janeiro, para dictar un curso de meses y portando la primera moviola plana y la primera Nagra del país, ha sido vinculada no sólo con los años seminales del *Cinema Novo*¹⁰, sino con el nacimiento del ecologismo brasileño, doble hito al que rinde homenaje un reciente documental¹¹.

Pero a pesar de esta contumaz presencia de documentalistas extranjeros en la historia escrita y mítica del cine latinoamericano en tanto que referentes relevantes, no existe siquiera un inventario general¹², menos aún estudios críticos y reflexivos sobre esta historia de viajes de ida y vuelta y de miradas cruzadas, que sin duda podrían llegar a constituir una revisión de la historia canónica de la tradición documental. No pretendemos ni de lejos cubrir esta laguna, sino tan sólo identificar algunos jalones para acotar un territorio extenso y topográficamente muy heterogéneo que esperamos pueda ser transitado en el futuro por otras investigaciones y textos. Y permítanos el lector realizar una acotación de principio: comenzaremos a pensar este territo-

⁶ En 1958, John Grierson fue el invitado de honor del festival de Montevideo (organizado por el SODRE, en Uruguay), evento que clausuró con un reconocimiento a Fernando Birri, quien había presentado un fotodocumental que se convertiría en *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958-1960). Cfr. Julianne Burton, «Toward a History of Social Documentary in Latin America», en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, Pittsbursh University Press, 1990), págs. 3-30, pág. 18. Grierson visitará otros países, como Argentina, Chile, Perú y Bolivia, donde quedará impresionado por el trabajo de Jorge Ruiz. Cfr. Forsyth Hardy, *John Grierson. A Documentary Biography* (Londres, Faber & Faber, 1979), pág. 211.

⁷ Joris Ivens visita Cuba en 1960. En 1962, por recomendación de Salvador Allende, es invitado para enseñar cine documental en el departamento de Cine Experimental de la Universidad de Santiago de Chile. A finales de la década, y en tanto que este holandés errante, como lo llamara Georges Sadoul, se ha convertido en los ojos y la voz de los movimientos de liberación que se suceden por todo el mundo, es invitado a inaugurar el reorganizado festival del semanario *Marcha* en Uruguay que, después del primer encuentro latinoamericano de Viña del Mar (1967), ha tomado el camino del cine de combate.

⁸ El manifiesto «Hacia un tercer cine» (1969) hace referencia explícita a la obra de Ivens y Marker como referentes (cfr. Fernando E. Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973).

⁹ Recordemos que entre las citas cinematográficas-homenaje explícitas de *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas, 1968), *Le ciel, la terre* (Vietnam-Francia, 1966) de Joris Ivens se encuentra junto a *Tire dié* (Argentina, 1960) de Fernando Birri.

¹⁰ Cfr. Robert Stam y Randal Johnson (eds.), *Brazilian Cinema* (New Jersey, Associated University Presses, 1982), pág. 208.

¹¹ *Uma vida dividida* (Fernando Camargos, Brasil, 2002) relata, hibridando documental y ficción, la doble trascendencia de su estancia en Brasil, que se prolongará por treinta años, contando con la colaboración de nombres relevantes tanto del ecologismo como del cine, Nelson Pereira dos Santos, Amir Labaki o Luiz Carlos Barreto.

¹² No obstante, algunas obras de referencia obligada ofrecen una cantidad de información suficiente para un primer apunte. El *Diccionario de realizadores* compilado por Clara Kriger y Alejandra Portela (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997) incluye un anexo «Extranjeros en el cine latinoamericano: exotismos varios» (César Maranghelo) y obras clásicas sobre cinematografías nacionales, como la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera (*op. cit.*), acostumbraban igualmente a incluir anexos sobre la presencia de cineastas o grupos de filmación foráneos en el país.

rio a partir de la década de 1920, cuando el documental como práctica cinematográfica ha delimitado cierto ámbito comunicativo y textual por oposición a otras prácticas y géneros, por supuesto frente al cine de ficción, pero también respecto al noticiario, las actualidades o el *documentaire romancé*¹³.

Penetraremos en ese espacio poco explorado a través de tres polos en torno a los que pueden galvanizarse los trabajos documentales realizados en tierras latinoamericanas que han alcanzado una mayor visibilidad. El primero de los polos nos permitirá aglutinar obras que a lo largo de los años han desplegado eminentemente una vocación de representación de la naturaleza y las gentes de la región, por mucho que sus búsquedas temáticas y estéticas y sus actitudes y posiciones ideológicas puedan variar. Con el segundo nos acercaremos a un conjunto de prácticas documentales determinadas por un intenso diálogo político que arranca con la Revolución cubana y se desarrollará en la mirada solidaria proyectada en acontecimientos y procesos claves de la historia política latinoamericana, desde el derrocamiento de Salvador Allende por las armas a las gestas pacíficas y mediáticas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. En tercer lugar, puede identificarse un polo que denominaríamos mediático, en diferentes sentidos, donde las imágenes y las músicas se convierten en las protagonistas de la relación establecida entre la mirada del documentalista, el mundo representado y el espectador, y donde éstas son además mediadoras de una suerte de identidad o identificación emocional colectiva que quizás ayuda a borrar las barreras y las distancias que conducen a pensar en un Otro, lo latino, radicalmente diferente de uno mismo¹⁴.

Como posiblemente cabría esperar, las prácticas documentales movidas por la representación de la naturaleza y los pueblos americanos presentan un primer jalón significativo presidido por la fascinación etnográfica, ligada a la búsqueda de un primitivismo regenerador tan en boga entre los intelectuales y artistas occidentales en el periodo de entreguerras. Dicha fascinación ha permitido explicar la impronta africana en las artes plásticas, el turismo exótico de intelectuales y cineastas hacia los Mares del Sur a la estela de Margaret Mead o Robert Flaherty, la renovación del *travelogue* o el maridaje entre la etnografía y el surrealismo manifiesto tanto en el cine documental como en otros géneros cinematográficos¹⁵. Y permite igualmente comprender un sustrato representativo común que conecta la filmografía etnográfica que el noble belga Robert de Wavrin (1888-1971) realiza en territorio americano con la aventura mexicana de Serguei Eisenstein.

El marqués de Wavrin, que explorará casi toda la América Latina entre 1913 y 1937 realizando, gracias a su fortuna personal, más de una decena de documenta-

¹³ La delimitación respecto a este género tan transitado en las décadas de 1910 y 1920 es la más problemática en el contexto que nos ocupa, pues ¿no podríamos concebir algunos de los rasgos de los proyectos inconclusos de Eisenstein y Welles en tierras latinoamericanas como una suerte de puesta al día de la autoría artística y el compromiso socio-político de este género que situaba en exóticos escenarios historias que en ocasiones pretendían capturar la esencia de esos pueblos lejanos?

¹⁴ A propósito de este punto no podemos dejar de recordar las reflexiones de Julianne Burton en torno al poder de transculturación que la música posee en su ensayo «El próximo tango en Finlandia: cinesmedios y modelos de transculturación», en *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* (México, UNAM, 1988), págs. 81-88.

¹⁵ Véanse, por ejemplo, los textos de C. W. Thompson, «De Buñuel a Rouch: les surréalistes devant le documentaire et le film ethnographique», y René Prédal, «Jean Rouch: une inspiration surréaliste à l'épreuve du 'direct'», incluidos en C. W. Thompson (ed.), *L'Autre et le sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie* (París, L'Harmattan, 1995).



Au pays du scalp (Robert de Wavrin, Bélgica, 1931).

les¹⁶, es un claro exponente de esa búsqueda fascinada por los ritos primitivos y la inocencia y lealtad de unos pueblos amenazados de extinción, pero que rehuye el pintoresquismo y la condescendencia paternalista. Su obra, que se inscribe en ese género tan transitado en las décadas de 1920 y 1930 del cine de exploración, logrará su máxima expresión en el largometraje *Au pays du scalp* (Robert de Wavrin, Bélgica, 1931), título que remite a la escena principal del film en la que se registra el ritual por el que los jíbaros reducen las cabezas de sus enemigos. La película, resultado de su tercer periplo por América del Sur, entre mayo de 1926 y junio de 1930, será editada y sonorizada por Alberto Cavalcanti, contando con partitura original de Maurice Jaubert inspirada en temas indígenas y brasileños registrados por el propio explorador.

La mayor complejidad y riqueza del proyecto intelectual, cinematográfico y político de S. M. Eisenstein no debe ocultarnos la pulsión similar que guía los viajes iniciáticos en busca de la alteridad cultural primitiva. Quizás por ello las imágenes de una obra

¹⁶ Su filmografía combina trabajos etnográficos especializados con obras concebidas para el gran público. Del periodo mudo destacan títulos como *Au coeur de l'Amérique du Sud* (1924), *Les chutes de l'Iguazú* (1925), *Les Indiens du Gran-Chaco* (1925) y *Les sucreries du Nord-Ouest de l'Argentine* (1925). Entre 1932 y 1938 realizará filmes como *Vénézuéla, paradis terrestre*, donde remonta el río Orinoco para descubrir pueblos desconocedores del fuego o mostrarnos las tribus lacustres de Maracaibo en un paisaje amenazado por la industria petrolera naciente, *Chez les indiens de Colombie*, *Le chemin de fer le plus haut du monde* o *Du Pacifique à l'Atlantique*. Cfr. Paul Davay, *Cinéma de Belgique* (Gembloux, Duculot, 1973) y *Belgian Cinema/La Cinéma Belge/De Belgische Film* (Bruselas, Flammarion/Royal Belgian Film Archive, 1999).

cinematográfica esencialmente concebida como un film de ficción han provocado ante todo lecturas «documentalizantes» y la mayor parte de los filmes construidos a partir de ellas son películas documentales. Pero tampoco debemos perder de vista sus diferencias. Cualquiera que hubiera sido el resultado final si el cineasta soviético hubiera editado su material, *¡Que viva México!* no habría sido un relato documental de viaje, primero por su naturaleza ficcional y episódica, pues el itinerario y el anclaje externo de la mirada correspondiente quedaba anulado de partida por la estructura diseñada en seis historias orquestadas en una sinfonía rítmica y musical en la que se desplegase el espíritu mexicano a la manera de un sarape¹⁷. Pero además la suerte de taxidermia que el cine etnográfico y étnico del momento operaba sobre las culturas representadas¹⁸, y que contagiaba toda obra documental o de ficción que se enfrentaba a la representación de otro en busca de representar sus esencias (incluso las obras con mayores pretensiones de renovación artística y política), quedaba igualmente anulada en el proyecto de Eisenstein por el sentido de la historia y la evolución social de México que la película buscaba retratar junto a la belleza natural, las costumbres, el arte y los tipos humanos.

En la década de 1950 asistimos a un nuevo punto de inflexión y a un aumento en el número y/o la visibilidad de películas documentales que toman la naturaleza y las gentes de la región como argumento. Sin duda la edad de oro que la práctica documental disfruta en estos años en Europa¹⁹ y la renovada popularidad que el cine de viaje y exploraciones alcanza en estos años explican en parte el hecho. Así *Gjensyn med jungelfolket* (*El pueblo de la jungla*, Per Høst, Noruega, 1950), rodado por el principal documentalista noruego de la posguerra entre los indios de Panamá y Colombia, se hallaba en los años cincuenta a la cabeza de la recaudación en los cines de Oslo, seguido de otros títulos sobre Ecuador y Perú²⁰. *Anaconda* (Rolf Blomberg y Torgny Anderberg, Suecia, 1954), película rodada en la Amazonía y que evocaba las peripecias del viaje, el encuentro con las poblaciones autóctonas y la voluntad del hombre por vencer a la naturaleza, alcanzaba un éxito comparable al del oscarizado *Kon Tiki* (Olle Nørdemar, Suecia, 1950) que, a partir de las imágenes *amateur* de Thor Heyerdahl, reconstruía la aventura científica de éste para demostrar las migraciones de las poblaciones suramericanas a la Polinesia. En este contexto del auge del documental de exploración y naturaleza en la cinematografía nórdica, la figura de Arne Sucksdorff es un referente ineludible por la impronta de autoría que imprime a sus filmes de naturaleza y que le vale los máximos galardones internacionales. Si su obra en la década de 1940 mira al interior, en los años cincuenta su pasión por la India le conduce hacia Orien-

¹⁷ Buena parte de las ediciones que del material se han realizado reintroducen, sin embargo, esta dimensión y anclaje de la mirada, dado que la estancia de Eisenstein en México se convierte en el asunto.

¹⁸ Sobre este concepto de taxidermia, el cine racial de los años 1920 y 1930 y la vinculación con las corrientes intelectuales occidentales, véase Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (Durham-Londres, Duke University Press, 1996).

¹⁹ Véase Roger Odin (ed.), *L'âge d'or du documentaire: Europe, Années cinquante* (París, L'Harmattan, 1998), 2 vol. Los datos relativos a la cinematografía nórdica que siguen están en buena medida basados en los textos de Bjørn Sørensen, «Le documentaire en Norvège dans les années 50: ethnographie, exploration et expérimentation dans un cadre utilitaire», Leif Furhammar, «Le film documentaire suédois des années 50. Revoir le monde» e Ib Bondebjerg, «Entre tradition et modernité. Le documentaire au Danemark dans les années 50», incluidos en el volumen 2.

²⁰ En colaboración con su compatriota Thor Heyerdahl, realizará los largometrajes *Galapagos, De fortrollade Oarua* (Per Høst y Thor Heyerdahl, Suecia, 1957) y *Aku-Aku: Påsköns Hanlighet* (Per Høst y Thor Heyerdahl, Suecia, 1960), este último a partir de las investigaciones arqueológicas de Heyerdahl sobre la Isla de Pascua.

te y en la década siguiente será la naturaleza brasileña y María, su mujer, quienes lo re-
tengan en América hasta principios de los noventa, realizando una impresionante
obra fotográfica de exploración del Pantanal (Mato Grosso) y un film de ficción sobre
la marginación infantil con buenas dosis de observación documental, *Mitt hem är
Copacabana* (*Mi casa es Copacabana*, Arne Sucksdorff, Suecia, 1965).

No menos favorable al género de viajes y etnográfico era en estos momentos una
cinematografía como la italiana, género que había sido lanzado con gran éxito preci-
samente por un documental rodado en Brasil, Bolivia y Perú, *Magia verde* (Gian Gas-
pare Napolitano, Italia, 1953). África, Asia y América se ofrecían a través de la mira-
da de cineastas tan dispares como Luciano Emmer, Mario Craveri, Enrico Gras, Ro-
berto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Folco Quilici, Gualtiero Jacopetti o Gian
Gaspere Napolitano, transitando géneros desde la pseudo-ficción con escenario exó-
tico o el espectáculo etnográfico escabroso al ensayo cinematográfico o el diario.
Esto se producía en el marco general de una cinematografía de no ficción que explo-
raba a un mismo tiempo caminos formales y expresivos y los perfiles de la identidad
nacional en la Italia de posguerra en las raíces populares, costumbres ancestrales y las
encrucijadas sociales contemporáneas²¹.

En este contexto, la obra de Enrico Gras en tierras latinoamericanas adquiere
nuevo sentido. Si *Pupila al viento* (Enrico Gras y Danilo Trelles, Uruguay, 1949) es un
poema visual, formato estrella del documental europeo de posguerra, donde las pa-
labras y la voz de Rafael Alberti acompañaban la evocación del faro de Punta del
Este, *José Artigas, protector de los pueblos libres* (Enrico Gras, Uruguay, 1950), encargo del Mi-
nisterio de Defensa uruguayo, utiliza el mismo género en aras de la exaltación nacio-
nal, desde la epopeya indígena y del gaucho al homenaje al prócer de la patria²². *Lim-
pero del sole* (*El imperio del sol*, Enrico Gras y Mario Craveri, Italia, 1956), aun conser-
vando convenciones del documental de viaje y etnográfico tradicional, proyecta una
mirada poética con la que pretende precisamente «mostrar la profunda humanidad
y espíritu poético de la gente de Perú» y confronta en varias de sus secuencias el con-
flicto entre tradición y modernidad huyendo de manidas argucias del cine etnográfi-
co, reflejando así la naturalización de la problemática en el documental italiano con-
temporáneo. La película de Gras y Craveri se nos presenta como un magnífico ejem-
plo del cine documental europeo del momento permitiéndonos eliminar el carácter
exógeno, extranjero, de la mirada como condicionante y determinante de la repre-
sentación. Porque el documental europeo de posguerra se refugia formalmente en el
relato poético y temáticamente en la nostalgia o fascinación por las formas de vida
tradicionales, por el mundo campesino y por los ritos atávicos e iniciáticos en vías de
extinción por el imparable proceso de modernización. Así el registro y el comentario
que *El imperio del sol* ofrece de fiestas y danzas del Perú, donde se nos desvela «otra

²¹ Cfr. Lino Micciché (ed.), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio* (Turín, Lindau, 1995), espe-
cialmente los textos de Roberto Nepote, «Gli anni del documentario (1945-1964)», págs. 25-47 y de Adria-
no Aprà, «Itinerario personale nel documentario italiano», págs. 281-295. Véase también para la cuestión
de la identidad nacional y la oposición tradición-modernidad y mundo urbano-mundo campesino, Maria
Adelaide Frabotta, «Les courts-métrages du gouvernement italien dans les années 50», en Roger Odin,
op. cit., vol. 1, págs. 225-248.

²² El film obtiene una mención especial en Venecia. Gras realizará también en Uruguay y con Anto-
nio Enríquez Jiménez, *Turay, enigma de las llanuras* (Uruguay, 1959) y en Perú el cortometraje documental
Machu-Pichu (Perú, 1950). Gras se había dado a conocer en Uruguay al ser galardonado en el festival del
SODRE el film firmado junto a Luciano Emmer, *Giotto, il racconto di un affresco* (Italia, 1946).

raza» a través del trance, poco difiere temática y formalmente de la representación que el documental etnográfico italiano contemporáneo construye sobre ritos y tradiciones meridionales como el tarantismo²³. Y el estilo documental hegemónico de los años 50 en lo que a la construcción de escenas y al tratamiento sonoro se refiere —ausencia de sonido directo y bandas sonoras que recrean músicas y ritmos étnicos y tradicionales, mezclando en ocasiones grabaciones originales— confiere un aire de familia que en cierta manera anula la distancia y el exotismo para el espectador familiarizado con este tipo de producciones. Invertiendo nuestro eje de comparación, podríamos del mismo modo preguntarnos si es el cruce de miradas, la interiorización de las convenciones y estilos del documental europeo contemporáneo o la simple distancia con la que desde el universo ciudadano y moderno ya globalizado mira al mundo rural y tradicional las que hacen de *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959) una película tan cercana a estos planteamientos. Poco distan las maneras y el *tempo* en que se nos presentan las formas de cortejo y noviazgo de los jóvenes de la península de Araya y de los indígenas andinos, y la proyección de los símbolos de la modernidad sobre el paisaje, la naturaleza y las formas de vida ancestrales es, parecería, ineludible y común a otras producciones documentales latinoamericanas contemporáneas que lidian, como algunas europeas, con la modernización y la (re)construcción de la identidad nacional²⁴. Porque las realidades sociales de algunos países europeos, sobre todo los del sur, no distaban radicalmente de las latinoamericanas²⁵. Por otra parte, el hecho de que esta década constituya una edad de oro para la producción del cine documental, nacida al amparo de reestructuraciones de la industria cinematográfica y del auge del cine de promoción industrial, institucional y estatal, quizás no esté tampoco al margen de este fenómeno de sintonías, al generarse un espacio de exhibición y consumo, tanto comercial como no comercial en el ámbito de los festivales, que favorecía el contagio, la circulación y la interiorización de imaginarios²⁶. La televisión ofrecerá años después un espacio similar, anquilosando algunas formas de representación estereotipadas de las realidades latinoamericanas²⁷.

²³ La corriente de cine etnográfico es muy poderosa en el documental italiano del momento, con modos de representación que se mueven entre la encuesta, el film industrial o el cortometraje de autor. Un interesante ejemplo es la denominada Filmografía Demartiniana, basada en la obra del antropólogo De Martino, especialmente en las tradiciones meridionales. Véase Noemí García, «La representación del otro en el cine etnográfico italiano. La Filmografía Demartiniana», memoria de investigación inédita (Universidad Autónoma de Madrid).

²⁴ Cfr. María Luisa Ortega y Ana Marín, «Representing Development and Underdevelopment: Images from Latin American Documentary Tradition», trabajo presentado en la Inaugural International Media Conference, Global Village or Global Image? Representing Diversity and Difference (Londres, British Film Institute, julio de 2001).

²⁵ La influencia del neorrealismo en el Nuevo Cine Latinoamericano tiene que ver precisamente con la existencia de un subdesarrollo en la sociedad italiana que, por diferentes que fueran sus raíces socio-históricas, manifestaba elementos espacio-visuales, vitales y estructurales comunes y que el cine tenía la capacidad de mostrar, descubrir y denunciar.

²⁶ Ricardo Bedoya, por ejemplo, aborda la proliferación y regularización del cine documental peruano en los años cincuenta y la interiorización de cierta temática y estética colorista «Gras» en producciones a veces cercanas a la promoción turística pensadas para su distribución en Europa, generándose una producción documental diversificada en género, pero que exaltaba las culturas y el pasado del país y representaba las zonas del interior, mientras la ficción miraba exclusivamente a la capital (Ricardo Bedoya, *op. cit.*, págs. 136-137). El contexto de producción descrito dista muy poco del que encontramos en el marco europeo.

²⁷ Esos estereotipos y falsificaciones que serán satirizados por Luis Ospina y Carlos Mayolo en la película *Agarrando pueblo* (Colombia, 1978).

Debemos rescatar otras miradas documentales sobre las tierras y las gentes de América Latina que, fruto de pasiones individuales o coyunturas personales o colectivas, constituyen sin duda jalones relevantes de esta historia de viajeros. El francés François Reichenbach, figura inexcusable en la renovación de las formas documentales, especialmente sugestivas en su aproximación al universo norteamericano, sufrirá un raptó emocional al visitar México del que surgirá el documental *Soy México/Mexico, Mexico* (México-Francia, 1967), polémico film cuya exhibición será prohibida por el gobierno mexicano, con textos de Carlos Fuentes y Jacqueline Lefevre, filmado en varias zonas indígenas apenas conocidas, que evocaba el imaginario profundo del pueblo mexicano a partir de las ceremonias y las fiestas en torno a la muerte y la revolución²⁸. Otra pasión personal, en este caso por el mundo taurino, conducirá al norteamericano Budd Boetticher a una dura aventura mexicana, que lo apartará durante bastante tiempo de Hollywood, de la que finalmente resultará *Arruza* (*El ciclón Arruza*, Estados Unidos-México, 1967) donde se reconstruían, en una forma documental cercana a *¡Tóro!* (Carlos Velo, México, 1956), la vida y los sueños cumplidos del diestro, que moriría en un accidente antes de finalizarse el rodaje. Y entre la fascinación y la oportunidad político-ideológica situaríamos el segundo proyecto inconcluso que moviliza a tierras latinoamericanas a un mito vivo del cine y desplaza su práctica cinematográfica desde la ficción pura hacia un espacio contagiado por el documental: nos referimos a *It's All True* de Orson Welles (Estados Unidos-Brasil, 1943)²⁹.

Si un pueblo y una tierra latina han generado pasiones y películas documentales ha sido Cuba, donde la mera enumeración de producciones agotaría el espacio de este trabajo, sobre algunas de cuyas manifestaciones volveremos más adelante. Pero será el diálogo y la complicidad política con los que los documentalistas extranjeros se acercan a la isla a partir de 1959 lo que utilicemos ahora como hilo para avanzar en este texto, porque la Revolución cubana y su apuesta por el cine se convierten no sólo en el referente del Nuevo Cine Latinoamericano, sino en la puerta de entrada ideológica y estratégica para los cineastas foráneos en el continente. Joris Ivens visitará la isla invitado por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1960. Allí realizará *Pueblo armado/Peuple armé* (Joris Ivens, Cuba-Francia, 1961), cortometraje prohibido en Francia en su versión íntegra, donde se describía la actividad de las milicias populares, y *Carnet de viaje/Carnet de voyage* (Joris Ivens, Cuba-Francia, 1961), una carta filmada dirigida a Charles Chaplin, cuyo nombre portaba la primera Casa de la Cultura, reflejando el calor del encuentro con los milicianos en la sierra, los campesinos o los jóvenes cineastas del ICAIC. No obstante, sería en tierras chilenas donde realizaría una de sus mejores obras con ... *A Valparaíso* (Joris Ivens, Chile-Francia, 1963)³⁰, un film muy cercano a una de sus obras anteriores —*La Seine a rencontré Paris* (Joris Ivens, Francia, 1957)— donde la poesía de las

²⁸ Cabe añadir *¿No oyes ladrar a los perros?* (François Reichenbach, México-Francia, 1975), donde el universo indígena era esta vez abordado desde la ficción, y el documental *Julio César Chávez* (François Reichenbach, México-Francia, 1990). Su pasión por México le llevo a convertirse en un excepcional coleccionista de objetos etnográficos y populares, hoy exhibidos en un museo en Marsella, y a pedir que sus cenizas fueran esparcidas en tierras mexicanas.

²⁹ Las aventuras de Eisenstein y Welles poseen coincidencias asombrosas, más allá de constituir proyectos inacabados, como el fantasma de Robert Flaherty merodeando en los proyectos preparatorios o la desgracia de las muertes accidentales de algunos protagonistas.

³⁰ En la película trabajan jóvenes chilenos a quienes Ivens impartía clases. Un *découpage* completo del film puede encontrarse en *L'Avant-Scène Cinéma* (núm. 76, París, diciembre de 1967), págs. 50-57.



It's All True (Orson Welles, Estados Unidos-Brasil, 1943).

imágenes y el texto —firmado por Chris Marker— cartografían, con un riguroso esquema visual de movimientos, la geografía escarpada de la ciudad de ascensores y escaleras, la ciudad del sol, el mar y el viento, y también de la miseria y la historia ensangrentada con la que el film pasa del blanco y negro al color para terminar depositando la esperanza en las generaciones futuras. El film es un ejemplo paradigmático de cómo el significado social es en la obra de Ivens fuente y resultado de una aproximación formal y donde cada elemento, imagen, texto y música funcionan integralmente sin parasitarse³¹.

³¹ Cfr. José Manuel Costa, «Joris Ivens and the Documentary Project», y Claude Brunel, «Music and Soundtrack in Joris Ivens' Films», en Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999), págs. 16-24 y 195-209.



A Valparaiso (Joris Ivens, Chile-Francia, 1963).

Cuba y su Revolución atrajeron a otros muchos, hasta el punto de que la revista *Positif* dedicaría a estos extranjeros un texto monográfico³². Entre los documentalistas estaba Richard Leacock, quien en su *Yankee no* (Estados Unidos, 1960) exhortaba a su gobierno a cambiar de política respecto a América Latina, mostrando un amenazante buque soviético anclado en el puerto de La Habana y recogiendo la sesión de la ONU donde Fidel Castro en traje de guerrillero causa furor. El veterano documentalista soviético Roman Karmen rodó *Alba de Cuba* (Unión Soviética-Cuba, 1961)³³ y un documento sobre las brigadas de alfabetización, *Farol Azul* (Unión Soviética-Cuba, 1961). Dos jóvenes franceses, Claude Barret y Claude Otzenberger, desembarcan en La Habana y ruedan *Cuba 1963* (Francia, 1963), un film en el más espontáneo espíritu del *cinéma-verité*, preguntando por las calles cámara y micrófono en mano. El danés Theodor Christensen, en consonancia con su trayectoria como documentalista social, abordó el conflictivo y marginado problema de la mujer en la Cuba contemporánea en *Ellas* (Cuba, 1964), y establecería una relación más duradera que otros viajeros con el país, pues desde su primera visita en 1962 vivirá a caballo entre su país y la isla colaborando en la formación de los jóvenes cineastas. Una mujer, Agnès Varda, que creó y sigue recreando nuevas maneras de hablar del mundo a través de formas documentales en primera persona, viajará a Cuba acicateada

³² «Les étrangers dans l'île», *Positif* (núm. 53, París, junio de 1963).

³³ Este título, parece que originalmente en español, ha sido traducido, y así figura en algunas obras de referencia, como *Plaisibchi Ostrov/Island Aflame/L'île en feu*.



Salut les Cubains (Agnès Varda, Francia, 1963).

por su amigo Chris Marker e invitada por los cubanos para realizar un entrañable y caluroso homenaje a Cuba, a su revolución, a sus estereotipos y a su cine (en la figura de Sarita Gómez), en *Salut les Cubains* (Francia, 1963), un álbum personal de fotografías excepcionales en diálogo ágil y juguetón con las voces de la propia Varda y de Michel Piccoli³⁴. Tan personal y emocional como el film de Varda, es *Cuba, sí* (Chris Marker, Francia, 1961), quizás la joya de este ejercicio de complicidad política y documental entre la Revolución liderada por Castro³⁵ y los cineastas extranjeros. Con problemas con la censura en Francia³⁶ y en Alemania, *Cuba, sí* despliega todo el característico estilo Marker para construir, desde su personal forma de militancia y toma de partido que lo aleja del didactismo y del film político al uso, un diálogo cinematográfico con las múltiples facetas y aristas de esa revolución en marcha, donde la ironía y el juego reflexivo le permite, como a Varda, manejar estereotipos y exotismos como dispositivos de extrañamiento y acercamiento a un mismo tiempo³⁷. Es, en fin, un film escrito desde un país donde pasa todo mientras «el resto del mundo —ése al que Marker pertenece— sigue su ritmo normal», con sus carreras de coches, sus desfiles de moda, sus guerras coloniales... (Argelia, Congo, Laos).

Las imágenes de Cuba, de Fidel y de la Revolución poblarán otros filmes de Marker, en algunos casos para seguir hablando del proyecto revolucionario cubano —*La*

³⁴ Una breve pero interesante evocación de sus recuerdos sobre la realización del film y sobre la situación cubana contemporánea puede verse en *Varda par Agnès* (París, Cahiers du Cinéma, 1994), pág. 133. El montaje se realizó a partir de las tres mil fotografías que Varda realizó durante el invierno de 1962-1963.

³⁵ Las imágenes de Castro incluidas en la película pertenecen a una entrevista realizada por Etienne Lalour e Igor Barrère. El texto de *Cuba, sí* puede encontrarse en *L'Avant-Scène Cinéma* (núm. 6, París, julio de 1961), págs. 45-50.

³⁶ Véase «Infortunes de la liberté», *Positif* (núm. 44, París, marzo de 1962) y «Cuba oui», *Positif* (núm. 54, París, noviembre de 1963).

³⁷ La crítica de Michel Mardore en *Cahiers du cinéma* (núm. 152, París, febrero de 1964, págs. 72-73) transmitía una insatisfacción vinculada precisamente con esos elementos.



Cuba, sí (Chris Marker, Francia, 1961).

bataille des dix millions (con Valérie Mayoux, Francia, 1970), con la mítica zafra como argumento—, en otros, insertadas en discursos más generales en lucha contra el capitalismo y el imperialismo —*Le fond de l'air est rouge* (Francia, 1977) o *Loin du Viêt-nam* (colectivo, Francia, 1967). Pero su activismo cinematográfico le hará mirar otras realidades latinoamericanas en las obras colectivas y militantes que se realizan en el ámbito de los grupos Medvedkine y que produce SLON, la empresa creada al efecto por Marker. Así, dentro de la serie *On vous parle*, dedicará dos cortometrajes a Brasil —*On vous parle du Brésil: Torture* (Francia, 1969) y *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (Francia, 1970)— y en 1973 editará para la misma extractos de la conversación entre Régis Debray y Salvador Allende filmada por Miguel Littin bajo el título *On vous parle du Chili* (Francia, 1973), imágenes que reaparecerán en *Le fond de l'air est rouge*³⁸. Miembros principales del colectivo como Bruno Muel y Théo Robichet habían filmado clandestinamente los primeros testimonios del horror que la dictadura chilena impondría para construir *Septembre Chilien* (Bruno Muel, Théo Robichet y Valérie Mayoux, Francia, 1973) y Chris Marker coordinaría el film colectivo *La Spirale* (Armand Mattelart, Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel, Francia, 1975), donde algu-

³⁸ Valérie Mayoux, montadora de ésta y otras películas previas, relata que el proyecto de este film, uno de los más admirados y premiados de Marker, se inicia en 1973 por la necesidad de recoger y conservar una infinidad de materiales que se venían rodando desde 1968 y con los que debía realizarse un film-collage que contara una historia a partir de esos fragmentos. Veáanse los testimonios recogidos por Olivier Kohn y Hubert Niogret en el Dossier Chris Marker en *Positif* (núm. 433, París, marzo de 1997).

nos materiales propios se montaban, en una estructura en seis figuras y en espiral, con una infinidad de imágenes resultado de la afluencia masiva a Chile de equipos de diversa naturaleza y que fueron recopilados en muy diferentes lugares —desde La Habana a la Film Library de Nueva York³⁹. Chile había sustituido a Cuba como epicentro del diálogo político-cinematográfico, y como en el caso cubano merecería toda una monografía el reconstruir y analizar las miradas documentales foráneas sobre la reciente historia política chilena. En cualquier caso, las imágenes documentales de aquel sueño truncado colectivo alcanzaron pronto tal cercanía emocional que hasta las palabras sobran: el fotógrafo, y con el tiempo cada vez más documentalista, Raymond Depardon realizó, junto a Chas Geretsen y David Burneo, *Chile* (Francia, 1974), un emocional montaje de las célebres fotografías realizadas en torno al golpe de Pinochet por estos reporteros de la agencia Gamma.

En las últimas décadas la realidad cotidiana de un país como Cuba ha hecho desvanecerse una clase de esperanza en la transformación política y social abanderada desde América Latina. La sociedad cubana, de dentro y de fuera, sigue muy presente en la producción documental internacional de autor en filmes donde el pasado, el presente y el futuro político se convierten en tácito escenario para vidas contadas en primera persona: ejemplo de ello son filmes como *Havana* (Jana Bokova, Reino Unido, 1991), *El juego de Cuba* (Manuel Martín Cuenca, España, 2000) o *Balseros* (Carles Bosch y Josep M. Doménech, España, 2001). Pero otra luz se ha iluminado en el continente actualizando el diálogo político, porque la epopeya liderada por el subcomandante Marcos ha permitido la renovación de una mirada documental foránea cómplice y emocionada. Películas como *A Place Called Chiapas* (Nettie Wild, Canadá, 1998), para algunos especialistas en el género uno de los más genuinos ejemplos contemporáneos de la tradición de cine de compromiso⁴⁰, o *Caminantes* (Fernando León de Aranoa, España, 2001) que, frente a la estrategia de Nettie Wild siguiendo a los zapatistas ocho meses en su aventura en 1994, fija su cámara en una pequeña población mexicana que prepara el recibimiento de la marcha sobre el Distrito Federal, mientras cámaras de todo el mundo registran y retransmiten la marcha, son sólo dos ejemplos de la forma en que esta «revolución posmoderna» y mediática ha sido proyectada a través de las miradas extranjeras.

El subcomandante Marcos utiliza Internet y el Chiapas Media Project apoya y financia la circulación de imágenes generando una comunidad colectiva que anula las distancias espacio-temporales. Y las imágenes y la música han sido lugares privilegiados para las prácticas documentales desde los que evocar y describir una América Latina tan exótica como cercana y familiar. Wim Wenders se deja guiar por su amigo y colaborador Ry Cooder, y por el proyecto discográfico previo, hacia un viaje de iniciación por La Habana, por la música, la personalidad y las raíces de los músicos del Buena Vista Social Club en un film (*Buena Vista Social Club*, Alemania, 1999) que destila un infinito respeto y admiración, y donde el posible reproche a la empresa del músico norteamericano por el tono de descubrimiento, el homenaje a estos genios

³⁹ El film produjo grandes discusiones en el interior del equipo, sobre todo por la sofisticación y la sutileza del comentario de Marker. Véanse al respecto los comentarios de Valérie Mayoux citados en la nota anterior y «La Spirale», en *L'Avant-Scène Cinéma* (núm. 169, París, mayo de 1976), págs. 43-45, para algunos datos sobre la génesis y el desarrollo del proyecto.

⁴⁰ Thomas Waugh, «Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary», en Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999), págs. 171-182.

olvidados en el Carnegie Hall de Nueva York y la subsecuente explotación comercial del fenómeno, queda olvidado por la sensibilidad y complicidad en la que **Wenders** nos sumerge. En su homenaje al jazz latino, *Calle 54* (España, 2000), Fernando Trueba convierte los estudios Sony de Nueva York en una geografía mítica, en el espacio físico donde conjurar a toda la América Latina a través de su música, pues en la calle 54 convocará a músicos de diversas generaciones y procedencias anulando nacionalidades, fronteras, tiempos y derroteros. Y otros muchos son los cineastas seducidos por los paisajes musicales. El director de origen tunecino Karim Dridi acompaña con su cámara, en *Cuba feliz* (Francia, 1999), la consecución del sueño de Gallo, cantante callejero, de recorrer la isla reencontrando las fuentes legendarias de la salsa, el rap, el bolero o el jazz, donde los referentes al contexto social quedan quizás evocados por la ausencia y el guiño sarcástico en el título; Sonia Hermann Dolz se sumergirá en el círculo familiar de La Vieja Trova Santiaguera durante la preparación de su gira europea en *Lágrimas negras* (Cuba-Holanda, 1997); en *Spirits of Havana* (Bay Wayman y Luis O. García, Canadá, 2000) los intercambios de la flautista y saxofonista canadiense Jane Bunnett y su esposo, el trompetista Larry Cramer, con músicos cubanos, pretenden recordarnos que Ry Cooder no fue el primero; y Mika Kaurismaki elegirá Brasil y su música para construir *Moro no Brasil* (Alemania-Brasil-Francia-Finlandia, 2001).

Si las imágenes cinematográficas, televisivas y familiares se han convertido en el documental latinoamericano contemporáneo en catalizadores e instrumentos con los que pensar y reconstruir las historias y las identidades individuales y colectivas, con magníficos filmes como *La línea paterna* (José Buil y Marisa Sistach, México, 1995) o *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, Argentina, 2002), algunos cineastas extranjeros han encontrado también en esas nuevas tecnologías de la memoria vehículos mediadores con los que acercarse y mirar a América Latina, y también a sí mismos. La realidad mediática de las sociedades latinoamericanas, el papel de las telenovelas o géneros cinematográficos como el melodrama han llamado poderosamente la atención de productores y realizadores, y *Havanna, mi amor* (Alemania, 2000) del cineasta Uli Gaulke, con la sutil y entrañable mirada que proyecta sobre la vida y el amor en la Cuba contemporánea a través de la interacción de sus personajes con la televisión y las historias narradas por sus telenovelas, es sólo uno de los ejemplos destacables⁴¹. Más radical y compleja es la propuesta del afroamericano Thomas Allen Harris y su película *É minha cara/That's my Face* (Estados Unidos-Brasil-Tanzania, 2001), un personal ensayo construido como un viaje de autodescubrimiento, en el que se mezclan imágenes filmadas por Harris en Salvador de Bahía, corazón africano de Brasil —donde en 1995 el autor se descubrió como un nativo en el doble espejo étnico y sexual—, con las imágenes en Super 8 que su abuelo y su padrastro filmaran respectivamente en Nueva York y en el África Oriental durante las décadas de los años 1960 y 1970. Este viaje, que evoca el que veinte años antes realizara su madre a Tanzania buscando su patria mítica, es sin duda un lúcido esfuerzo temático y formal con el que enfrentar las encrucijadas identitarias contemporáneas y donde ya no existe un lugar para un Otro diferente.

Son muchas las obras y los cineastas ausentes en este recorrido —los nombres de Werner Herzog recorriendo la selva peruana para reconstruir la memoria trau-

⁴¹ El film obtuvo el premio Joris Ivens en la edición 2001 de Cinéma du Réel y otros galardones alemanes como el Deutscher Kamerapreis (2000).

mática de Juliane Koepck en *Julianes Sturz in den Dschungel/Alas de esperanza*⁴² (Alemania, 2000) o el de Richard Dindo reconstruyendo los últimos días del Che en la selva boliviana para *Ernesto Che Guevara, Journal de Bolivie* (Francia, 1994) nos habrían conducido por otros derroteros documentales. También están ausentes territorios como el televisivo, que no han podido ser explorados. Otros, como el de la tradición etnográfica más pura, han sido tan sólo esbozados, aún habiendo sido los pueblos nativos americanos protagonistas de cinematografías clásicas del género como la de Tim Asch. Las miradas de cineastas transculturados, emigrados o exiliados sobre sus orígenes geográficos y culturales habrían aportado una dimensión complementaria y con múltiples puntos de conexión, o quizás de fricción, con las tendencias apuntadas. Y, por supuesto, haber abierto el espectro a producciones de cineastas latinoamericanos realizadas en países diferentes al suyo habría permitido romper una suerte de artificiosa homogeneidad y de identidad transnacional y abordar interesantes cuestiones que han estado implícitas en algunas páginas de este texto y que se nos plantean desde diferente perspectiva a propósito de filmes como *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, México, 1998). Si fuera posible dejar al margen aspectos relativos al talento y la autoría, podríamos plantearnos cuestiones como ¿difiere la mirada de Marcovich de la que un europeo proyectaría sobre algunas realidades sociales de la Cuba contemporánea o sobre algunos rasgos de la condición femenina?, ¿podría la cinematografía cubana contemporánea generar un filme similar al citado?

Preguntas como éstas, y otras que de forma explícita o tácita se han planteado a lo largo de estas páginas, abren interesantes caminos para explorar los complejos procesos de constitución de identidades individuales y colectivas, procesos donde el juego de los espejos y el intercambio de imágenes e imaginarios que preside toda relación de conocimiento, reconocimiento y autoconocimiento entre culturas encuentran en el cine documental un excepcional campo de desarrollo. Y por ello invitan a estudiar en estas películas las formas en las que culturas, países, grupos e individuos representan a los otros y se representan a sí mismos pensando en un público al que a menudo se introducirá en lo diferente a partir de lo cercano. Si son muchos los derroteros que han podido quedar olvidados en este texto en torno a estos problemas, esperamos al menos haber provocado el interés por seguir interrogándonos por estas miradas cruzadas, a las que sin duda el lector ha ido sumando, al hilo de estas páginas, otros muchos capítulos e historias personales y cinematográficas⁴³.

⁴² Éste es el título internacional del film, que desde luego no corresponde a la traducción literal del original en alemán, «La caída de Juliane en la selva».

⁴³ Sin la confianza depositada por Paulo Paranaguá y el apoyo de Alberto Elena este texto no habría sido posible, a quienes agradezco además valiosas informaciones con las que guiar la investigación. Estoy en deuda igualmente con Alzira Brum quien me puso sobre la pista de algunos interesantes datos sobre Brasil.

La Hispanidad en la pantalla del *NO-DO*

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

El genérico más célebre y duradero del noticiario español *NO-DO* arranca con un avejentado mapa mundi sobre el cual se perfila un águila que sobrevuela el orbe entero. No es poco para empezar: el águila nimbada de San Juan fue uno de los símbolos más caros al franquismo. Emblemática de una época considerada gloriosa en la que la España de Franco anhelaba reflejarse, representaba al mismo tiempo la unificación de España por la expulsión de los árabes y el comienzo del sueño imperial con el «Descubrimiento de América», dos de los mitos más persistentes del nuevo Estado. Sin lugar a dudas, hay descompensación entre la magnitud del símbolo y la materia que lo proclama: el águila que abre el noticiario parece de cartón averiado, como de alabastro poco noble es el escudo imperial con el que se cierra la presentación de *NO-DO*. Acaso este desajuste sea similar al que expresa tan ambicioso sueño imperial para una España diezmada, hambrienta y aislada como lo era la resultante de la guerra civil. Sin embargo, los símbolos no entienden de realismo ni menos de verosimilitud y, así, este Imperio imaginario tuvo un nombre resonante —Hispanidad— y encontró en los países latinoamericanos —aquellos que compartían la «raza» y la lengua— su expresión ideal.

Cualquier afirmación —bien lo sabemos— implica una negación consecuente, explícita o implícita. Así pues, lo anterior equivale a decir que en *NO-DO*, discurso audiovisual único del franquismo durante los años cuarenta y cincuenta, y voz estándar del régimen durante toda su existencia¹, América Latina no existe. Y puesto que las palabras son en cierto modo también las cosas y el hábito hace al monje, su lugar está ocupado por un sueño de dependencia que el franquismo no inventó, pero al cual se aferró y se encargó de desarrollar simbólicamente: la idea de una raza espiritual.

El noticiario no se hizo esperar en su proclamación de estos principios. Su número 11, correspondiente al mes de marzo de 1943, desempolva lo que bien podría lla-

¹ En otro lugar hemos argumentado extensamente la idea de que el noticiario español *NO-DO* (1943-1981), a diferencia de la prensa, la radio y otros medios de propaganda, constituyó el estándar del régimen, es decir, el rasero mínimo y consensuado de tendencias políticas, religiosas e ideológicas diversas que se manifestaban relativamente discordantes en otros medios de expresión. Como los libros de texto de las escuelas u otros discursos cotidianos, pero con la ventaja de su cadencia regular y su infatigable voluntad de frivolidad, curiosidad y entretenimiento, el noticiario es un instrumento único para entender los lugares comunes del franquismo o, si se prefiere, el imaginario franquista. Véase Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000.



NOTICIARIOS y DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS

NO-DO

INTRODUCCION AL PRIMER NOTICIARIO ESPAÑOL

NOTICIARIO N.º 1

NAVIDAD. Ambiente navideño en España. El aguinaldo para la División Azul.

DEPORTES. Partido de fútbol. Selección Arma Aérea Italiana-Atlético Aviación. Gran demostración deportiva «Fuerza por la Alegría», en Berlín.

MODAS. Los nuevos peinados de París.

AUTARQUIA EUROPEA. La cosecha del algodón en Ucrania. El metano, sustitutivo de la gasolina en Italia.

ARGENTINA. La Misión Comercial Española en la Argentina.

HUNGRÍA. El reclutamiento anual en Hungría.

DIVISION AZUL. Llegada a Madrid del Teniente General Muñoz Grandes.

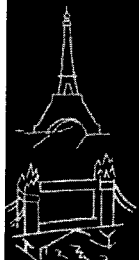
TOLEDO. El Caudillo entrega los despachos a los nuevos Oficiales de Estado Mayor.

LONDRES. El «Día de acción de gracias año 1942».

JAPON. Desfile de las tropas japonesas ante su Majestad Imperial el Emperador Hiro-Hito.

FRENTE DE GUERRA. Tropas alemanas de reconocimiento en el Cáucaso.

La lucha en el sector central del frente soviético.



marse una antigualla informativa que, bajo el título de «Hispanidad», se remonta cinco meses atrás para transportarnos al mismo corazón de Buenos Aires, donde en octubre de 1942 tenía lugar un ceremonial conmemorativo de los cuatrocientos cincuenta años del «Descubrimiento de América». La conmemoración disfruta de todos los aditamentos que el franquismo consideraba ineludibles en cualquier festejo memorístico: misa de campaña, desfile militar y entrega por Argentina de un monumento conjunto al embajador de España. Pese a todo, tan abusivo es el retraso que *NO-DO* siente la necesidad de preceder la noticia con un cartel harto esclarecedor de su retórica inamovible al respecto: «Crece el espíritu de hermandad entre España y las jóvenes naciones hispano-americanas. Como prueba de ello *NO-DO* recoge emocionadamente las imágenes y las palabras pronunciadas el pasado año en Buenos Aires con motivo de la fiesta solemne del 12 de octubre, día de la Hispanidad y de la Raza. Es la voz del locutor argentino la que habla.» Y, en el curso de la operística locución (que, por cierto, se entona desde Argentina) no se escatiman elogios a la nación que legó las virtudes de su raza al Nuevo Mundo.

Aun cuando ni una noción —la Hispanidad— ni la otra —la raza, entendida, justo es decirlo, en sentido espiritual y no biológico— habían sido creaciones del franquismo², éste llevó al paroxismo y al absurdo estas ideas parasitarias y *NO-DO*, en su condición de vehículo oficial del régimen, traería periódicamente a la memoria de los españoles esta conmemoración.

Palabra-ensalmo del nuevo Estado, inspiración de lo que se considera la magna empresa colonizadora y evangelizadora de España, la idea de Hispanidad brilla con carácter de dogma en el noticiario hasta el punto de que es imposible referirse a un significativo concreto sin evocarla como norte y anhelo. Mas el 12 de octubre es, dada la compresión y saturación conmemorativa del franquismo, una festividad polimorfa, aunque a la postre su significado sea también redundante, pues celebra la Virgen del Pilar, patrona, por demás, de la guardia civil.

Dado que el «Descubrimiento de América» carece de lugares de memoria fijos en el territorio nacional, su festejo generará una itinerancia o proliferación geográfica como si la memoria de la Hispanidad se posara en todo lugar que hubiera rozado protagonistas o actos procedentes de la leyenda. Así, las fiestas colombinas tendrán en Barcelona una sede tan adecuada como en Palos, puerto del que zarpó Colón, o en La Rábida; podrán celebrarse en Zaragoza, donde está situada la Virgen del Pilar, tanto como en Cádiz o en Las Palmas de Gran Canaria, donde oró el insigne marino antes de su trayecto. La idea de Hispanidad tiene, así, una plasmación múltiple, cuya dimensión folclórica y fuertemente *kitsch* la ofrecen las carrozas alegóricas de la celebración del «Día de América» en Asturias, a cuya cita rara vez fallará el noticiario.

Como noticias mostrencas que son, las referidas a la Hispanidad son quizá las que menos sienten necesidad de transformarse y, lejos de desaparecer, los años sesenta y setenta las ven florecer por doquier, ya sea de modo directo, ya indirecto, es decir, motivadas por excusas periodísticas como el turismo, las celebraciones religiosas, los congresos, los cursos, las visitas de representantes extranjeros, las exposiciones y

² La fiesta de la raza fue instituida por Real Decreto el primero de junio de 1918 y, de hecho, desde finales del XIX la idea de Hispanidad iba siendo recuperada por el pensamiento más conservador e integrista, en particular desde la independencia de Filipinas y Cuba en 1898.

los museos, las curiosidades y un larguísimo etcétera, si bien algunos calificativos pueden haberse rebajado. En suma, la Hispanidad proclamada por el noticiario no revela un interés por los países emparentados por ese espiritual cordón umbilical, sino por la celebración de un estado incommovible, estático, cuyo origen y circunstancias ocurrieron en el pasado y que hoy, salvo contadas excepciones, tienen su actualización en el propio país que originó la gesta.

Tan sólo en los últimos años, más concretamente a partir de la transformación de *NO-DO* en *Revista Cinematográfica Española*, con la consiguiente renuncia a la actualidad informativa, ya definitivamente desplazada a la televisión, tiene lugar una reconversión del componente imperial en fenómeno cultural, de manera que este último se intensifica y el anterior se atempera. El tardío ejemplo de «El general San Martín» (número 1876, correspondiente al año 1979) demuestra cumplidamente el reciclaje que *NO-DO* ha sufrido al trazar la biografía del libertador bajo la forma de un reportaje de investigación histórica. Pero nada tiene de extraño que sea así toda vez que el franquismo ha sido ya sepultado³.

El escaso interés informativo y el estado parasitario de estas noticias queda paladinamente demostrado por una de ellas que escojo casi al azar —«En el día de la Hispanidad» (511 B)— y que transcurre durante el poco dramático año de 1952. El motivo de la celebración resulta indiferente, ya que la noticia toma el derrotero desviado del elogio hacia los logros de la España de Franco: el Jefe del Estado inspecciona obras de repoblación forestal en Granada e inaugura trescientas viviendas construidas por Obra Social de Movimiento; poco después, tiene lugar la ritual concentración sindical y del Frente de Juventudes y el obligado desfile militar en homenaje a los Reyes Católicos, único destello capaz de evocar el fantasma de la Hispanidad que parecía haberse extraviado durante la mayor parte del reportaje.

Como hemos podido ver, hablar de Hispanidad fue, en *NO-DO*, repetir consignas poniéndolas al servicio informativo de la ritual vida del régimen. Además, referirse a presencias latinoamericanas en el noticiario no implicaba —como queda dicho— un desplazamiento a la geografía de los países evocados; antes bien, la presencia tenía que ver por lo general con los avatares de la vida española. Son escasos, aunque no despreciables, los reportajes y noticias que conciernen efectivamente a los países latinoamericanos y cuando así ocurre se asientan en los marcos genéricos habituales del noticiario (curiosidades, reportajes, catástrofes, acontecimientos políticos y conflictos mundiales).

Ahora bien, coherente con la idea de que el centro difusor era España, el noticiario no dejó de asumir desde muy temprano la responsabilidad que juzgaba misión cultural insoslayable: la expansión de su ideario por todos los países emparentados con la raza. Así, se preparó un *Noticario Español para América* desde diciembre de 1945 que duró hasta el primero de diciembre de 1975, apenas unos días después de la muerte del dictador⁴. Su periodicidad, irregular hasta 1949, fue semanal a partir de ese año sumando al final de su existencia un total de 1.504 ediciones. A tal efecto se creó un departamento denominado *Sección Exterior* que fue dirigido sucesiva-

³ En cualquier caso, *NO-DO* no tenía problema alguno para recoger reportajes sobre las celebraciones conmemorativas de la independencia, que no consideró nunca un hecho reversible ni indeseable. Valga como muestra el número 565 (1953) en relación con Perú o el 708 A (1956) respecto a Venezuela, por firmados en una época relativamente temprana del régimen.

⁴ Véanse estos datos recogidos por Rafael R. Tranche, *op. cit.*, págs. 166 y ss.



mente por José Dardé, Guillermo Sanjuán y Esteban Perruca y que componía sus ediciones a partir del material de las distintas ediciones A, B y C (desde que se creó esta tercera en 1960 hasta su desaparición en 1967), excluyendo en contrapartida las noticias procedentes de otros noticiarios internacionales con los que *NO-DO* mantenía intercambios y, en todo caso, alterando el orden de las noticias españolas. Su objetivo era difundir la actualidad española y, como corolario de la misma, la cultura hispánica. Con todo, en el organismo se mostró siempre cierta desidia por el rendimiento económico de este noticiario, hasta el punto de que no hay constancia de balances de gastos, lo que hace suponer que el objetivo debió ser exclusivamente cultural y de difusión de los valores del régimen. Además, la distribución se dejó en manos locales. A partir del número 113, su nombre cambia por el de *Noticiario Español (edición exterior)*. A pesar de la ausencia de datos disponibles sobre su exhibición, sabemos que en 1970 se tiraban cuatro copias para su circulación por Santiago de Chile, Buenos Aires, Ciudad de México y Lima.

Por otra parte, en 1973, *NO-DO* establece un acuerdo con algunas instituciones oficiales y con la compañía aérea Iberia para editar un noticiario y difundirlo en dieciocho países de Iberoamérica. Se trata del *Noticiario para América Iberia*, construido a partir de noticias casi intemporales y que era utilizado también como instrumento promocional de Iberia. Dada la duplicación que este noticiario suponía con el anterior, aquél desapareció en 1975. Además, siguiendo el modelo de su noticiario para Portugal, *NO-DO* emprendió también la publicación de unas *Actualidades NO-DO para Brasil* que cubrieron el periodo comprendido entre abril de 1950 y marzo de 1961, con un total de 565 números, hablado en portugués pero con una periodicidad irregular.

El panorama descrito hasta aquí parece hacer irrelevante un examen más pormenorizado. Sin embargo, las noticias y reportajes que tienen que ver con los países latinoamericanos, aunque reducidos, constituyen en algunos momentos de la historia del noticiario un *sismógrafo* de algunas inflexiones político-diplomáticas del régimen, del mismo modo que son elocuentes sobre una eficacia propagandística que *NO-DO* tuvo que cumplir para servir adecuadamente al régimen que le hizo nacer. Latinoamérica se convertía en objeto, banco de pruebas y crisol de los espinosos problemas de la actualidad. En lo sucesivo, me detendré en tres casos que considero reveladores de estas coyunturas.

El número 206, en sus ediciones A y B, constituye un hito en el estilo de *NO-DO*. En lugar de las monótonas noticias desabridas y un lenguaje oxidado, el noticiario exhibe un auténtico *clímax* de narcisismo nacional relatando con impactantes imágenes las concentraciones masivas (que se tomaron míticas en la memoria franquista con el correr de los años) de apoyo a una España a punto de recibir la condenación de las Naciones Unidas en diciembre de 1946 a causa de su colaboracionismo con las potencias del Eje y del carácter fascistoide de su dictadura militar. Uno de los carteles que ostentan estos manifestantes, y que la cámara se cuida mucho de recoger, reza: «Argentina y El Salvador no han traicionado a la RAZA. ¡Arriba los valores hispanos!» Una Hispanidad pobre y de circunstancias, pero pronunciada a voz en grito. Y, en efecto, la autarquía española tuvo durante estos años una única ayuda que el noticiario convirtió en estrella de un firmamento pobre hasta la miseria: la Argentina de Perón que había defendido a la España de Franco ante la ONU y ahora burlaba el bloqueo entregando trigo y carne a pagar a muy largo plazo. Diríase que la hija de la madre patria se había convertido por arte y gracia del justicialismo en una hermana generosa.

En este contexto, la frecuencia de noticias referidas a la Argentina crecerán de forma aparatosa durante varios años, paseándose desde las curiosidades, los reportajes, la actualidad política o diplomática (por supuesto, rehuendo dar cualquier tipo de detalles), para concluir en un estallido extático, quizá una de las coberturas informativas más sorprendentes de toda la historia de los medios audiovisuales en España, al menos proporcionalmente a la infraestructura disponible, a saber: la visita de Eva Perón a España en el verano de 1947.

No podría exagerarse la magnitud de este aparato propagandístico, pues el noticiario puso a prueba su capacidad de movilización cuando en realidad su práctica era más rutinaria e indolente⁵. Abundancia o, más bien, exceso fueron los signos de este tratamiento, en donde los hechos parecen insignificantes en comparación con el despliegue de su cobertura informativa. «Argentina y España» (212 B) abre la espita con la llegada a Barcelona del embajador Pedro J. M. Radío, quien, ya en Madrid, contempla el despliegue masivo de signos y gentío que festeja su venida. Una mezcla de lenguaje pseudoplebiscitario y de resabios castellanos resuena:

Madrid, en un impulso lleno del más fino afecto, y del más puro concepto de la hidalguía y del cariño, se mantiene al pie de las habitaciones que ocupa el nuevo embajador, reclamando su presencia. Ante la insistencia del público, el Dr. Radío

⁵ *NO-DO* había salido a la luz en enero de 1943 y su compromiso primero fue gestionar la actitud española ante los conflictos de la Segunda Guerra Mundial, tarea que logró con verdadero éxito, manteniendo un triple discurso según se tratara de la guerra contra la Unión Soviética, el conflicto en el oeste de Europa y la guerra del Pacífico. A partir de entonces, y poco a poco, el noticiario se sumió en una suerte de letargo informativo con pocas, y por esto significativas, alteraciones.

sale a uno de los balcones de su departamento para agradecer el homenaje, reconocimiento de lo que el pueblo español siente por su patria.

Las palabras del Dr. Radío fueron constantemente interrumpidas por los vítores a los dos países y a los dos Jefes de Estado que tan gallardamente saben hacer honor a la confianza de sus pueblos.

Los números siguientes del noticiario presentarán un auténtica invasión de temas argentinos que van desde los deportes (212 B, 213 A, 214 A, 216 B) hasta los mismos actos diplomáticos (presentación de cartas credenciales del embajador, 213 A), desde la visita de barcos (215 B) hasta de representantes diplomáticos de menos rango (217 B), pasando por alguna noticia ubicada en el país hermano (216 A)..., todo ello como anticipo y pisolabis de la visita de la esposa del presidente Perón.

Las noticias y reportajes que relatan este viaje inundaron el noticiario entero, anegando en ocasiones casi toda la edición y desperdigándose por géneros muy variados. Todo el arsenal simbólico del régimen (personalidades, lugares de memoria, atracciones naturales y étnicas, recuerdos, etc.) conformó un puzzle por el que había de desfilar la ilustre invitada, a pesar de que su biografía y trayectoria personal parecían en principio poco coincidentes con la estricta y pacata moral católica auspiciada por el estado franquista.

Los titulares que abren la serie son tan elocuentes que hacen ocioso el comentario: «Mensajera de la paz» (232 A) y «Argentina y España» (232 B), esta última coronada por una multitudinaria manifestación aclamatoria, eco de la ya aludida que tuvo lugar en la plaza de Oriente en diciembre del año anterior. La primera relata las etapas de la llegada de tan ilustre representante de la Hispanidad a suelo español, primero por Villa Cisneros, «avanzada española en tierras atlánticas», luego en Gando, por fin en Madrid. España se mimetiza ahora con el populismo justicialista:

Las radios transmiten el saludo de doña María Eva Duarte de Perón, mensajera de paz y de fervoroso augurio y amiga de las causas de los pueblos que viven, como el argentino, en el afanoso esfuerzo de hacer el futuro más digno ennoblecido por el sacrificio del trabajo reivindicador.

Franco aguarda en el aeropuerto de Barajas, en compañía de su esposa y el nuevo embajador argentino, y la invitada aparece en Madrid, como realza la locución, «escortada por el clamor popular».

El despliegue informativo aquí prometido fue rigurosamente mantenido en los números siguientes. Así, el número 233 A, casi monográficamente dedicado a la ilustre turista, se abre con su visita a El Escorial donde, como buena representante de la Hispanidad, Eva Duarte recibe «una bandeja de plata repujada que representa la Reconquista de Granada por los Reyes Católicos», el envés del haz de esa moneda que, en el discurso oficial, fue el Descubrimiento de América; tras lo cual visita el campamento del Frente de Juventudes situado en las proximidades del Monasterio. A continuación, en «Toledo» la vemos regalarle con las gloriosas ruinas del Alcázar y asistir a una inevitable fiesta folclórica; «Toros» aporta el complemento festivo y nacional, con la guinda del triunfo del matador argentino Raúl Ochoa. Por último, la noticia que cierra el noticiario cubre la despedida, aderezada por palabras de retórica *kitsch*, de la visitante desde el aeropuerto de Barajas: «No he venido a formar ejes, sino a tender arcos iris de paz... Trabajemos por la conquista de un mundo mejor en el cual florezca la libertad y la soberanía de los pueblos.»

Inútil es añadir cómo las mejores atracciones españolas coadyuvan a vender una imagen tan heroica como turística del en realidad desolado país. El número siguiente (233 B) recupera a la antes despedida y se descuelga con la noticia «En la Vieja Castilla», para profundizar en las raíces de la Hispanidad, a la sazón impulsada por la hermana Argentina, a la que sigue «Madrid»; y, por su parte, 234 A prosigue el circuito por la geografía española sin dejar de lado las frivolidades («Deportes», «Granada» y «Sevilla»); operación que se completa en 234 B («Huelva», «Galicia»), 235 A («Zaragoza», «Barcelona»), 235 B con una doble noticia —«Franco en Barcelona» y «Homenaje y despedida»— que exalta a la ilustre visitante, deseándole una vez más parabienes, y, de paso, al homenajeado por excelencia de nuestro país, el Jefe del Estado.

Ahora bien, si esta explosión informativa fue precedida por la gloriosa manifestación de la plaza de Oriente en diciembre de 1946, su circuito se cierra con la cobertura de la Ley de Sucesión y del Referéndum Nacional que la votó el 6 de julio de 1947. También aquí *NO-DO* demostró que sabía cumplir sus tareas y el regreso a la apatía habitual se demostró el premio merecido por su inversión en este corto, pero intenso, periodo de integrista o numantinismo nacional. Al fin y al cabo, *NO-DO* demostraba su eficacia informativa, su apoteósica representación de orgullo nacional, reforzando el tópico de la Hispanidad, y, por último, deslizándose subrepticamente un mensaje menos soberbio, a saber: la desfascistización del régimen y su asimilación formal (que no real) a las convenciones de los aires que corrían. Eva Perón había cubierto con creces las expectativas tanto del régimen como de su aparato informativo y de propaganda⁶.

Pasados los peores tiempos de aislamiento, *NO-DO* apeló de forma menos intensa, pero igualmente funcional, a los países configuradores de la Hispanidad de los que bien poco habrían de aprender los espectadores del noticiario. Así, los años 1950 y 1951 presentan una saturación de noticias que se refieren a motivos diplomáticos. En ellas hay un tema sistemático, imperturbable: distintos embajadores presentan sus credenciales al Jefe del Estado, Franco, confirmando que la autarquía de España pertenece al pasado. En este caso, la cantidad es el mensaje y los países latinoamericanos desfilan por las distintas ediciones como una retahíla que no conoce fin. El trasfondo concreto es una resolución de la ONU (31 de octubre de 1950 por la comisión política y el 4 de noviembre por la asamblea general) que derogaba aquella fatídica de diciembre de 1946 y autorizaba el regreso de embajadores. Casi un mapa de América Latina: Perú (386 A, 1950), Brasil (378 A, 1950), nuevo embajador de Argentina, Emilio de Navascués (382 B, 1950), El Salvador (406 B, 1950), Honduras (413 A, 1950), Nicaragua y Colombia (416 B, 1950), Chile (425 B, 1951), El Salvador de nuevo (428 A, 1951), Costa Rica (435 B, 1951), nuevo embajador de Paraguay (446 B), Panamá (461 B, 1951), Cuba (499 A, 1952), Panamá (518 B, 1952)... Apenas hay datos específicos sobre la vida, la cultura y ni siquiera la política de los países mencionados; es su funcionalidad para la consigna lo que realmente cuenta y, en consecuencia, la acumulación es tan variopinta como monótono su significado. En

⁶ El pago informativo a la Argentina de Perón —también debido al intercambio de noticias— fue generoso y prolongado. Valgan como botón de muestra: Perón en Paraguay (465 A, 1953), Perón deportista (575 B, 1954), Perón visita un buque-escuela español (578 B, 1954), desfile fallero en Buenos Aires (589 A, 1954), aniversario de la muerte de Eva Perón (660 A, 1955). Y no se detendrán a pesar de los cambios políticos de los que da cuenta el *NO-DO* 666 B (1955), en cuyo reportaje, Córdoba, Argentina, celebra el triunfo del alzamiento militar y el nuevo presidente Lonardi toma posesión de su cargo.

cualquier caso, este reconocimiento extranjero será siempre vicario y **supeditado a la verdadera noticia** no intercambiable, la sanción diplomática norteamericana al régimen de Franco, que otorga el embajador Stanton Griffis en una noticia **incluida en el número 427 B (1951)**.

En aparente correspondencia, pero en realidad como prolongación de lo anterior, se inicia pronto una serie de notas breves que relatan cómo los **embajadores o representantes diplomáticos españoles** toman sus cargos en los despachos de los **distintos países latinoamericanos**: Manuel Aznar en la Casa Rosada bonaerense (489 A, 1952), el representante ante el general Batista en Cuba (493 B, 1952), el correspondiente ante el presidente de Brasil Vargas (503 A, 1952), recepción en la embajada española en Montevideo (565 B, 1953) o la inauguración de un nuevo edificio para la embajada de España en La Habana (582 A), entre otras.

Corolario obligado de estas noticias será el rosario de visitas de jefes de Estado a España en los años siguientes, con el aumento de rango que ello supone y la consiguiente más decisiva sanción del régimen franquista. La primera visita será la del dictador dominicano Trujillo, con la serie que se hará típica del recibimiento oficial (recepción por Franco en El Pardo —597 A, 1954—, asistencia a la tradicional corrida de la Beneficencia —597 B, 1954—, visita a los lugares de memoria, El Escorial y el Valle de los Caídos —598 A—, Aranjuez, Barcelona y despedida —598 B—. A continuación, pero con menos cobertura, el presidente brasileño Kubitschek (682 A y B), a quien se impondrá la Cruz de Isabel la Católica, y el presidente Figueres de Costa Rica (724 A, 1956).

El número 800 B (1958) presenta un reportaje insólito. Rodado con cámara en mano, móvil e inusual realismo, la noticia se abre en plena Sierra Maestra cubana, donde los guerrilleros capitaneados por Fidel Castro preparan sus armas, ciclostilan su folletos de propaganda y, según se dice, adquieren de contrabando nuevo armamento. Tan dinámico es el reportaje que acabamos asistiendo en compañía de los revolucionarios a un tiroteo o a una escaramuza. Un segundo apartado de la noticia nos transporta a La Habana junto al presidente Batista que aparece pacíficamente rodeado de su familia y allegados y que dice encontrarse firme en su puesto de mando. A pesar de la discreción que a estas alturas de su trayecto ha adquirido *NO-DO* cuando se trata de asuntos no nacionales, la voz se inclina por este hombre de Estado antes que por los desharrapados guerrilleros. Es en todo caso una noticia aislada, aunque premonitoria de una de las coberturas informativas más sistemáticas —y delicadamente conducidas— por el noticiario en lo que a países latinoamericanos concierne.

Unos meses más tarde, ya en 1959, 837 B («Actualidad de Cuba») describe un cambio fundamental que es registrado en tono de sorprendente neutralidad, signo de cautela: la entrada de las tropas revolucionarias en La Habana y la huida de Fulgencio Batista a la República Dominicana, el refugio de ciudadanos norteamericanos en su embajada y su posterior regreso a los Estados Unidos. Ni una palabra condenatoria hacia los revolucionarios; incluso llega a afirmarse que las tropas triunfadoras —las de Castro— imponen el orden y sofocan la insurrección y el propio Fidel —dice el locutor— se ha convertido en «el héroe supremo de Cuba».

El clima de euforia revolucionaria parece incrementarse en «Concentración en La Habana» (840 A), donde vemos una inmensa multitud agolpándose en las plazas **habaneras** para expresar su adhesión al jefe de la revolución triunfante y pedir el cumplimiento de la justicia contra los considerados crímenes de guerra (el término utili-

zado por el locutor —«considerados»— es la única marca reconocible de distancia, que no condena, del noticiario y constituye un caso único en el que la palabra «revolucionario» es pronunciada en el noticiario con neutralidad, cuando se refiere a las izquierdas). Todavía es más palpable en la noticia la constatación de que Fidel Castro se ha convertido en un ídolo popular cuyo contacto físico anhela la muchedumbre. La voz en directo de Fidel —una nueva anomalía en el modelo de *NO-DO*— cierra el reportaje en una suerte de éxtasis de masas. Por si fuera poco, 840 B, en un reportaje que lleva por título «Los procesos de Cuba», se expresa de forma muy cercana al tono oficial de la revolución, al ubicarnos ante un tribunal que acusa a los colaboradores de Batista. La carga emotiva se incrementa cuando un niño de doce años de edad declara contra el hombre que asesinó a su padre, lo que parece confirmar, si no una personal toma de posición pro-castrista por *NO-DO*, sí al menos su decisión de no alterar el espíritu partidista de la noticia original. Como colofón de cuanto ha sido expuesto, un breve reportaje incluido en el *NO-DO* 844 B denomina al huido Batista a la República Dominicana «exdictador cubano», lógico resultado de la progresión anterior.

Es claro que en estos momentos primeros, todavía la revolución cubana no había tomado distancias respecto a los Estados Unidos y la alineación con la Unión Soviética no se había producido. Testimonio de ello es la entrevista entre Castro y el secretario de Estado norteamericano Christian Herter que relata 851 A (abril de 1959). Lo cierto es que el seguimiento de los acontecimientos cubanos será permanente según esta tónica que no se quebrará hasta el número 941 B (16 de enero de 1961)⁷, que da cuenta de la ruptura de relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y Cuba. Por su parte, el número 956 (1 de mayo de 1960) dedica sendas noticias a Cuba en sus dos ediciones —A y B— y en ellas advertimos que el cambio de actitud ya se ha operado: el narrador adopta ya un tono propio de guerra fría sin ahorrar calificativos a la maquinaria comunista de propaganda, ni escatimar el apelativo de dictador a Castro, tildando su posición de satélite de la Unión Soviética. El punto de vista se confirma al abordar la conferencia de prensa ofrecida por el presidente Kennedy, quien advierte que no tolerará una intervención exterior en la nación cubana. La edición B se ocupa de la primera oleada de invasiones anticastristas y no ahorra reproches a un presidente que arenga a las masas durante horas, mientras toma abiertamente la posición del representante estadounidense en sus respuestas ante los foros internacionales a las acusaciones cubanas. La posición es incluso física en 957 A (1960), que nos sitúa en Miami donde las esposas y familiares de exiliados ruegan por los detenidos en la invasión fallida. Acto seguido tiene lugar la cobertura del encuentro entre el anciano pero experto Eisenhower y el presidente Kennedy.

Sin lugar a dudas, la posición del noticiario es la de una creciente toma de posición anticastrista y una alineación más que previsible con Estados Unidos. Sin embargo, no deja de sorprender la lentitud de esta toma de postura y, lo que es más, la precaución de las medidas condenatorias. En efecto, a pesar de los ataques de Castro en enero de 1960 a España y a Franco y de la expulsión del contestatario embajador español el 22 de dicho mes, la actitud oficial del franquismo fue huir de la ruptura

⁷ Como se verá, indico fechas más precisas de estreno del noticiario cuando la frecuencia de los reportajes y la relación con la actualidad lo hacen aconsejable. En la mayor parte de ocasiones, me limito a establecer el año de producción junto al número y la edición.

diplomática, ya fuera por el peso de una querencia sentimental hacia la última colonia, ya, como parecen afirmar los historiadores cercanos al franquismo, por defensa de la población española residente en la isla⁸.

De gran importancia es el número 1035 (5 de noviembre de 1962) que reproduce una noticia titulada «El conflicto cubano» nada menos que en sus tres ediciones (A, B y C). En este extenso reportaje se juega el inminente peligro de una guerra atómica al dar el presidente Kennedy orden de bloqueo a la isla. No se escatiman calificativos hacia la «actitud desafiadora y delirante de Fidel Castro» ni al comentario de unas imágenes que muestran al «líder cubano en pleno paroxismo de gesticulación». Se reproducen planos procedentes de la reunión de la Organización de Estados Americanos, de la ONU y de las declaraciones del presidente norteamericano. Otras imágenes de Cuba sirven para refrendar el clima de caos promovido por las manifestaciones «bullangueras» de los «dirigentes rojos». Por fin —se dice—, Krushev acepta desmantelar las bases y el mundo se libra por el momento de la catástrofe. Éste será el tenor de la serie de noticias que siguen, de menor importancia que ésta: 1038 C (26 de noviembre de 1962), con la alerta en Guantánamo; 1040 B (10 de diciembre de 1962) con las reuniones entre emisario soviético y Castro; 1044 B, 1044 C (7 de enero de 1963) y 1045 B (14 de enero de 1963), con la liberación de prisioneros de la invasión en la Bahía de los Cochinos a cambio de medicamentos; 1049 A (11 de febrero de 1963), con la filmación por operadores norteamericanos de la invasión soviética de la isla; 1051 B (25 de febrero de 1963), con la denuncia de las tropas soviéticas ubicadas en suelo cubano.

A pesar de esta progresión hacia una beligerancia anticastro en la retórica del noticiario, ésta resulta todavía condescendiente si se la compara con el tratamiento del acontecimiento sucesivo en la crisis entre los dos bloques —el levantamiento del muro en Berlín—. Medido por este rasero, uno no puede por menos que sentirse sorprendido por la moderación del tono que *NO-DO* imprime a sus referencias cubanas. Si cabe decirlo así, el comunismo cubano es quizá el que menos indignación, epítetos y repulsa despierta en una retórica que vio siempre en los países de esta ideología el protoenemigo y ante los que la compostura no fue jamás mantenida ni siquiera en los últimos momentos de un régimen ya decrepito y de ideología desdibujada.

Es muy posible que esta fuera la última ocasión en que algún segmento de América Latina exigiera un tratamiento comprometido por parte de *NO-DO*. Poco a poco, se difuminarían los países latinoamericanos, como se iría disolviendo la actualidad del noticiario. Con el ascenso de la televisión y su amplia cobertura desde los sesenta, *NO-DO* deja de ser brújula de actualidad. La intemporalidad y los reportajes ganan las imágenes del noticiario y, en este contexto, los reportajes sobre la vida urbana, los yacimientos o alguna catástrofe permiten recorrer sin orden ni lógica alguna México, Caracas, Buenos Aires o alguna ciudad más de América Latina. Lo cierto es que América Latina no existió más al final de los días de *NO-DO* que al principio: entre medias se había debilitado sin desaparecer no sólo el espíritu rimbombante de la Hispanidad, sino el pulso de actualidad del noticiario. Incluso más, antes que *NO-DO* pereciera por inanición (en 1981), lo había hecho el general que presta su nombre al régimen y, antes que él, el régimen mismo.

⁸ Véase el estudio, tendencioso pero documentado, de Luis Suárez Fernández, *Franco y la URSS: La diplomacia secreta (1946-1970)*, Madrid, Rialp, 1987, pág. 227.

CINEASTAS

Humberto Mauro

FERNÃO PESSOA RAMOS

El documental brasileño, desde el inicio del cine sonoro hasta el surgimiento de la generación del *Cinema Novo*, se articula básicamente (aunque no de modo exclusivo) en torno al Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), y a la figura de nuestro principal director del final del periodo mudo, Humberto Mauro. En este ensayo, intentaremos ofrecer un panorama de su obra documental, poco conocida fuera del Brasil. Mauro dirigió filmes de ficción muy exitosos en el periodo mudo. Su extensa obra de documentalista —que cubre cerca de treinta años de su carrera, entre 1936 y 1964— se encuentra generalmente opacada por el breve éxito que obtuvo en el cine de ficción. El objetivo de este texto es presentarlo en su carácter de cineasta volcado en la producción de documentales.

En el inicio de la década de los treinta, Mauro ya posee una filmografía considerable. Entre 1926 y 1930 realiza, en la ciudad de Cataguases, interior del estado de Minas Gerais, casi una película al año, algunas de ellas con una repercusión muy favorable en la prensa de Río de Janeiro: *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), *Braza dormida* (1928) y *Sangue mineiro* (1929). Habiendo iniciado su carrera en Minas Gerais, en el interior del Brasil, posee un cercano contacto con el principal grupo de cine del país, que gravitaba alrededor de la revista *Cinearte* y, más tarde, del estudio de la Cinédia, en Río de Janeiro. En 1930, abandona definitivamente la seguridad de la pequeña Cataguases, donde vivía desde los doce años, y va a Río de Janeiro con el fin de dirigir la ficción *Lábios sem beijos*, primer largometraje de la Cinédia, productora fundada por Adhemar Gonzaga. En 1933, dirige la película *Ganga bruta*, sonorizada parcialmente, considerada uno de los grandes clásicos del cine brasileño.

La llegada del sonido desarma la producción cinematográfica brasileña que tarda cerca de veinte años en rearticularse nuevamente. Mauro atraviesa una profunda crisis personal y profesional. En 1933 es despedido de la Cinédia y queda sin empleo, teniendo que mantener a siete hijos. Con la producción de cine parada en el Brasil, pasa por un periodo difícil. Cambia de casa y tiene que vender los muebles para conseguir recursos. Al final de 1934, comienzos de 1935, el director vuelve a filmar con Carmen Santos, que lo invita a trabajar en la productora que estaba creando, la Brasil Vita Filmes. Entre 1935 y 1936, dirige los largos de ficción *Favela dos meus amores* y *Cidade mulher* (ambos perdidos). También de esta época —exceptuando *Symphonia de Cataguases*, sobre la ciudad de su infancia y juventud, realizado en 1928— son sus primeros documentales: un medimetraje y dos cortos para la productora de Car-

men Santos, *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (MM, mudo), *Pedro II* (CM, sonoro) y *General Osório* (CM, sonoro). Todavía en 1934, dirige el medimetraje *Feira de amostras do Rio de Janeiro*. También del periodo anterior al INCE podemos mencionar *A voz do carnaval*, de 1933, en co-dirección con Adhemar Gonzaga, film con diversas tomas de carácter documental, en exterior, que muestran a famosos cantantes de radio y retratan el carnaval de los años anteriores.

Con este cuadro de fondo, podemos entender mejor la adhesión entusiasmada de Humberto Mauro al INCE. El Instituto Nacional de Cine Educativo es creado en 1936 (aunque su funcionamiento es formalizado solamente a través de la Ley número 378, del 13 de enero de 1937) a partir de una propuesta que le hace Edgard Roquette-Pinto a Gustavo Capanema, entonces ministro de Educación y Salud. Intelectual destacado en el escenario brasileño de la época, responsable de la introducción de la radio en el país, Roquette-Pinto ya venía manteniendo contactos anteriores con Mauro. Con la creación del Instituto, éste es invitado desde el primer momento. El encuentro entre ambos tiene una versión ficcionalizada, construida, dentro de su estilo, por el periodista Ruy Castro: «Un vendedor de electrodomésticos fue a buscar a Roquette-Pinto al Museo Nacional intentando endosarle alguno. Se llamaba Humberto Mauro, tenía treinta y nueve años. Era un genio intuitivo que en los momentos libres tenía que arreglárselas vendiendo enceradoras y aspiradoras. Roquette no le compró ninguna, pero compró al propio Mauro con una propuesta: vas a trabajar conmigo, vamos a hacer cine educativo en el Brasil»¹. Esta versión fantásica tiene un fondo de realidad, relacionado con la difícil situación económica de Mauro en la época, que lo habría obligado realmente a hacer pequeños trabajos de vendedor ambulante para sobrevivir. Una versión más realista, sin embargo, continúa señalando el Museo Nacional como lugar de vínculo entre ambos, pero sitúa el encuentro de las dos figuras en torno al cortometraje *Ameba*, realizado en 1932 por la Cinédia (y probablemente dirigido por Mauro) para el Museo Nacional, exhibido en su estreno junto con *Ganga bruta*, en una sesión que contó con la conferencia del director del Museo en la época, Roquette-Pinto². También se afirma que el corto *Taxidermia* —con producción de Brasil Vox Film—, señalado en algunas filmografías como primera obra del INCE, aparentemente ya estaba listo en 1935. El corto es dirigido conjuntamente por Humberto Mauro y Paulo Roquette-Pinto, hijo del antropólogo. Como otro punto de confluencia, podemos también destacar el interés de Roquette-Pinto, durante su gestión al frente del Museo Nacional, por el cine educativo. El Museo poseía una filmoteca, que prestaba a escuelas y a otros interesados los filmes científicos que importaba.

La ideología dominante en la producción del INCE evoluciona durante el transcurso de sus treinta años de existencia. Podemos, sin embargo, sentir, sobre todo en la primera década (Roquette-Pinto permanece en la presidencia de la institución desde 1936 hasta 1947), la presencia de los ideales y de la visión del mundo de su mentor intelectual. Roquette establece el puente entre el INCE y el régimen de Getúlio Vargas, en particular junto al todopoderoso Ministerio de Educación y Salud a cargo

¹ Ruy Castro, «O homem multidão», en *Revista Especial dos 60 anos da Rádio MEC*, pág. 16. Párrafo citado por Ana Carolina Maciel, «Figura e gestos» de Humberto Mauro: uma edição comentada, disertación de maestría, Campinas, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

² Véase Sheila Schwartzman, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, tesis de doctorado, Campinas, Instituto de Filosofia y Ciencias Humanas, Unicamp, 2000.



Engenhos e usinas (Brasilianas n.º 4, Humberto Mauro, Brasil, INCE, 1955).

de Gustavo Capanema, organismo que recorre impune el Estado brasileño de 1934 a 1945³. Siendo un departamento administrativo del ministerio de Capanema, el INCE es parte del espacio político de movimiento de Roquette dentro de este ministerio. Es Roquette-Pinto quien posee el peso suficiente para frustrar las tentativas de incorporación que sufre el INCE por parte de Lourival Fontes, entonces todopoderoso director del Departamento de Prensa y Propaganda (Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP por su sigla en portugués), órgano clave del *Estado Novo* varguista, ligado directamente al gabinete del presidente, y responsable de la propaganda del régimen. A pesar de los diversos intentos, el DIP no logra absorber el espacio del cine educativo-documental en el Brasil, que mantiene su producción en torno al INCE⁴. A diferencia de sus congéneres italianos y alemanes, y un poco en la línea del documentalismo inglés (que se ve, entretanto, movilizado por el «esfuerzo de guerra»), el INCE poseyó, durante el *Estado Novo*, un espacio de maniobra muy considerable, desvinculado de las necesidades más estrechas de la propaganda política⁵.

El ideario de Roquette-Pinto que respiramos en los documentales del INCE marca la obra de Humberto Mauro, principalmente en el periodo 1936-1947, cuando el director trabaja bajo las órdenes directas del antropólogo. Mauro queda en el INCE desde el comienzo de sus actividades en 1936, hasta su transformación, en 1966, en el Departamento del Filme Cultural, del recién creado INC (Instituto Nacional do

³ Simon Schwartzman, *Tempos de Capanema*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

⁴ Esta división no nos debe llevar a creer que la producción del DIP se reduce a la propaganda en noticieros. La misma frontera entre documental y propaganda es algo que debe ser tematizado con cuidado. Podemos localizar en el DIP la presencia y la actuación de Alexandre Wulfes, importante cineasta volcado al documental, y de Ruy Santos, uno de los mayores fotógrafos del cine brasileño, que dirigió diversos documentales. Dentro del Estado varguista, otro núcleo de producción documental puede ser localizado en el Servicio de Información del Ministerio de Agricultura, donde filmaban Lafayette Cunha y Pedro Lima. Sobre el asunto (y particularmente, los años treinta), ver el panorama histórico del documental brasileño trazado en los artículos *Documentário mudo* y *Documentário sonoro* en Fernão Ramos y Luis Felipe Miranda, *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, SENAC, 2000.

⁵ Sobre el periodo, y particularmente sobre el DIP, véase José Inácio de Melo Souza, *A ação e o imaginário de uma ditadura: conteúdo, coerção e propaganda nos meios de comunicação durante o Estado Novo*, disertación de maestría, São Paulo, Escuela de Comunicación y Artes, USP, 1990. En el *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*, de Carlos Roberto de Souza (Río de Janeiro, Fundación del Cine Brasileño/MINC, 1990) se señala el hecho de que la creación del INCE fue «acompañada por contactos personales e intercambio de correspondencia entre brasileños y organizaciones congéneres extranjeras, sobre todo el Instituto Luce de la Italia mussoliniana y el Reichstelle Für Den Unterrichtsfilm de la Alemania nacional-socialista» (pág. III, Introducción). Cláudio Aguiar Almeida, en *O cinema como 'agitador de almas', Argila, uma cena do Estado Novo* (São Paulo, Annablume/FAPESP, 1999), sitúa más específicamente este intercambio «en diciembre de 1936 (cuando) Roquette-Pinto estrechó esos contactos en un viaje a Francia, Italia y Alemania, donde tuvo la oportunidad de estudiar, en detalle, la organización de la producción cinematográfica europea» (pág. 90). Schwartzman (*op. cit.*, págs. 224-227) tiene acceso específicamente al relato que Roquette-Pinto hizo a Capanema de este viaje (Arquivo Gustavo Capanema GCG 35.00.00/02 doc. núm. 610) y describe con más precisión estos contactos. Menciona su entusiasmo por la concepción de cine educativo de Luciano de Feo, que está en la base de la concepción del Instituto Luce, y la invitación para integrar el Instituto Internacional del Cine Educativo, del cual el antropólogo sería en el futuro vicepresidente. Sobre cine educativo véase también *Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil* de Joaquim Canuto de Almeida (Río de Janeiro, Ed. Nacional, 1931) y *Cinema e educação* de Jonathas Serrano y Venâncio Filho (São Paulo, Melhoramentos, s./f.). Los primeros libros sobre cine en el Brasil son publicados en torno a la tematización de la relación entre una «nueva» educación y el medio cinematográfico.

Cinema)⁶. Su contratación como «técnico cinematográfico» es solicitada el 28 de marzo de 1936, en un pedido formal de Roquette-Pinto a Gustavo Capanema (que da su aprobación final)⁷. Mauro es, concretamente, el responsable autoral de la producción del INCE como un todo durante el largo periodo de su existencia. Si a partir del final de la guerra, en 1945, el lirismo maureano encuentra un terreno mayor para expandirse, podemos sentir la «mano» cinematográfica del autor desde los primeros documentales. Mauro construye en el INCE un equipo homogéneo compuesto por colaboradores cercanos y familiares, hecho a medida para el ejercicio de su arte. Su principal colaborador en los primeros años del INCE es Manoel Ribeiro, que fotografía y monta diversos filmes. A partir del comienzo de los años cuarenta, su hijo, José Mauro, pasa también a fotografiar y a montar, llegando posteriormente a dirigir. Además de ellos, el equipo contaba con el técnico de laboratorio Erich Walder, el asistente Matheus Collaço y Beatriz Roquette-Pinto Bojunga, que además de ser secretaria del INCE, participa en los cortos como encargada de vestuario y escenógrafa. También Ruy Guedes de Mello y Oscar Motta Vianna da Silva fotografían y, ocasionalmente, firman la dirección. El esquema de producción en el INCE, durante la gestión de Roquette-Pinto (hasta 1947), incluía la elección del tema en función de demandas externas o del propio Ministerio. A partir de la elección, el documental era preparado siguiendo un esquema de consultas y tratamiento de temas que recurría a personalidades y exponentes intelectuales del *Estado Novo* varguista. Los consultores, muchas veces de modo informal, fueron, entre otros, Affonso de Tainay (Museo Paulista), Agnaldo Alves Filho (Instituto Pasteur), Alyrio de Mattos (Observatorio Nacional), Tasso da Silveira (Casa de la Moneda), Vital Brasil, Maurício Gudin, Carlos Chagas Filho, Francisco Venâncio Filho, Heitor Villa-Lobos⁸.

Podemos notar en los documentales del INCE (principalmente durante el periodo del *Estado Novo*) la esencia del pensamiento de cuño progresista de la época, teniendo por detrás la fuerte personalidad de Roquette-Pinto. Este lado progresista debe ser pensado dentro del contexto de su tiempo y situado en su contraposición a la visión racial evolucionista (también llamada darwinismo social) que marca de forma dominante el pensamiento brasileño en la segunda mitad del siglo XIX⁹. En el primer tercio del siglo XX todavía estamos ideológicamente inmersos en este contexto del siglo anterior, incluso bajo la forma de la negación. *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, obra clave de estas primeras décadas del siglo XX (publicada en su primera edición en 1933), no es nada más que una tentativa, también muy progresista, de reevaluación del conjunto de las teorías raciales dominantes, afirmando positivamente la cultura que surge del «crisol de razas».

⁶ El último film que dirige Humberto Mauro en el INCE es *A velha a fiar*, cuya fecha de producción es 1964. Siendo una de las joyas de su filmografía, este cortometraje ilustra una canción famosa del folclore brasileño, dentro de un estilo marcado por el trabajo desarrollado en las *Brasilianas*. El lirismo irónico y nostálgico de Mauro (véase más adelante) se muestra aquí en toda su forma, al enfrentar, con su propio envejecimiento, la dialéctica de la permanencia y de la transformación en el tiempo.

⁷ Véase Júlio César Lobo, «Nascimento, vida e morte de uma instituição pioneira em educação à distância no Brasil: o fenômeno INCE», *Revista da FAEBA*, núm. 3, Salvador, enero-diciembre de 1994.

⁸ Véase Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*

⁹ Sobre el tema, véanse, entre otros: Lilia Moritz Schwarcz, *O espetáculo de raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993; Nancy Stepan, *The Hour of Eugenics. Race, Gender and Nation in Latin America*, Ithaca, Cornell University Press, 1991; Thomas Skidmore, *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1976; Richard Hofstadter, *Social Darwinism in American Thought*, Boston, Beacon Press, 1975.

En 1929 Roquette-Pinto es el presidente del Primer Congreso Brasileño de Eugenesia, donde defiende la tesis progresista de que «el problema brasileño sería una cuestión de higiene, no de raza»¹⁰. La eugenesia es la teoría de una supuesta ciencia que, como ideología, recorre con intensidad los principales países de Occidente a comienzos del siglo. Esta teoría propone estrategias para el perfeccionamiento de las razas, generalmente a partir de políticas que preconizaban la esterilización, el exterminio de los discapacitados y la prohibición de los casamientos interraciales. En el Brasil, en función del fuerte espacio que las teorías raciales ocupan en el siglo XIX, las repercusiones de la eugenesia son intensas. La tendencia conservadora (que defiende la «teoría de la degeneración a partir del mestizaje») es mayoritaria en el Congreso, contrariando el pensamiento de Roquette, más influido por el antropólogo culturalista norteamericano Franz Boas. Lo que aquí nos interesa, y que consideramos central para la comprensión de la producción del INCE, es que localicemos al principal ideólogo de su producción, al frente de un Congreso de Eugenesia, defendiendo tesis progresistas para el perfeccionamiento de la raza brasileña, pocos años antes del inicio de la producción de documentales que nos proponemos abordar. El pensamiento de Roquette-Pinto y la ideología dominante que vehiculizan los documentales del INCE durante el periodo del *Estado Novo* (hasta 1945) poseen entonaciones evidentes de este origen. Retratan, aunque no de modo explícito, este movimiento de alejamiento de las teorías raciales que adopta la intelectualidad brasileña más influyente de la época.

En los editoriales de la revista *Cinearte*, que ejercen gran influencia en Mauro a través de la figura «paterna» de Adhemar Gonzaga¹¹, encontramos trazos evidente del contexto ideológico que busca pensar y valorar el Brasil ocultando los trazos mestizos de su pueblo. *Cinearte* incluso logra mantener viva en sus editoriales la tradición del pensamiento racial conservador que Roquette-Pinto, más en sintonía con su tiempo, ya había abandonado. La ruptura con este horizonte, en los años veinte y treinta, pasa por Gilberto Freyre y Euclides da Cunha, va de Rondon a Paulo Prado, de Mário de Andrade a Sérgio Buarque de Holanda, que intentan mostrar la dimensión de otros factores, no raciales, en la constitución del espíritu del pueblo brasileño; o que valoran la cultura que emerge de este elemento singularmente nacional que es el hecho de ser un pueblo mestizo. No lograremos comprender el contexto ideológico dentro del cual se inserta la producción del primer INCE, si no tenemos en claro la fuerza excepcional que, a comienzos del siglo XX, poseen en el Brasil las teorías de cuño racial que buscan mostrar la degeneración innata del mestizo. Y lo que significó para el nuevo pensamiento sobre la esencia brasileña su abandono en los años treinta. La fuerte afirmación nacionalista que acompaña el régimen autoritario varguista sirve como base para este pensamiento del Brasil, lejos de las razas y sumergiéndose en la cultura. El lado autoritario y exaltatorio de la unión-unanimidad nacional, analizado más adelante, no entra en contradicción con este factor y permite su vigencia dentro del aparato institucional del Estado (Villa-Lobos y Humberto Mauro se combinan entonces a la perfección). En el caso de Roquette-Pinto la transición del contexto eugenista racial se hace a través de un discurso que no sólo

¹⁰ Lilia Moritz Schwarcz, *op. cit.*, pág. 96.

¹¹ Sobre la relación entre Gonzaga y Mauro, véase Paulo Emilio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Canguaceu*, *Cinearte*, São Paulo, Perspectiva, 1974.

irá a valorar la dimensión multirracial del pueblo brasileño, sino que también insistirá sobre las estrategias de una política pública para que la «raza» proveniente de esta mezcla pueda realizar plenamente sus potencialidades. En esta estrategia, el papel de la educación y del saneamiento higienista (que debía ser obtenido por intermedio de la «educación») ocupan un papel preponderante. La cuestión del «cine educativo», y particularmente la constitución del INCE, es entonces pensada teniendo como telón de fondo esta misión.

El objetivo educativo de la producción documental del INCE tiene un carácter paternalista, pretendiendo enseñar al pueblo cómo lidiar con sus propias tradiciones. El abordaje sanitarista justifica y encuadra un saber incuestionable sobre lo que es propio del otro (el pueblo). La cultura y las tradiciones populares-indígenas no son analizadas en sí mismas, sino como motivo para el ejercicio clasificatorio que estampa el saber del narrador (el arte de la isla de Marajó, la carreta tirada por bueyes, la fabricación de dulce de azúcar mascabado, etc.), o un motivo para ser aprovechado por la práctica higienista (fosas sanitarias, pozos artesianos, conservación de alimentos, etc.). La creencia positivista en los poderes de la metodología científica en oposición a las supersticiones populares complementa el motivo higienista. Las razas mulata, *cafuzza* (negro e indio), *cabocla* (blanco e indio), no sólo están lejos de ser inferiores por ser mestizas, sino que deben tener la evidencia de su degeneración racial identificada con problemas de salud provocados por la ausencia de una política higienista. El cine educativo es una herramienta esencial para esta política de perfeccionamiento, si no racial (este término ya no es más usado), del «pueblo» brasileño en general. La fundación del INCE se da en una ambivalencia ideológica marcada por este contexto. Su propia localización institucional en un Ministerio que, además de ser de Educación, es también de Salud, da la exacta dimensión de estos factores. La educación para la higiene y el saneamiento o la exhibición orgullosa del poder-saber clasificatorio de la ciencia positivista pueden ser encontrados, entre otros, en documentales como *Lição prática de taxidermia I y II* (1936), *O céu do Brasil na capital da República* (1936), *Ar atmosférico* (1936), *O preparo da vacina contra a raiva* (1936), *Eletrificação da Estrada de Ferro Central do Brasil* (1937), *A luta contra o ofidismo* (1937), *Pedra fundamental do edifício do Ministério da Educação e Saúde* (1937), *Vitória Régia* (1937), *Febre amarela - Preparação da vacina pela Fundação Rockefeller* (1938), *Prevenção da tuberculose pela vacina* (1939), *Instituto Oswaldo Cruz* (1939), *Estudo das grandes endemias* (1939), *Leishmaniose visceral americana* (1939), *Tripanossomiase americana* (1939), *O puraquê* (1939), *Miocárdio em cultura* (1939), *Lagoa Santa* (1940), *Combate à lepra no Brasil* (1945), *Serviço de Febre Amarela* (1945). La serie *Educação e higiene rural* (*Captação de água*, *Fossa seca*, *Silo trincheira*, *Preparo e conservação de alimentos*), hecha en 1955 en coproducción con los Estados Unidos a través del United States Agency for International Development integrado en la Campaña Nacional de Educación Rural¹², posee

¹² Véase Carlos Roberto de Souza, *op. cit.* Los títulos de los filmes citados utilizan la filmografía relevada por Souza en el *Catálogo dos filmes produzidos pelo INCE*, donde se registran los 354 cortos y medimétrajes producidos por el Instituto. Estas informaciones fueron reorganizadas, y clasificadas en grupos temáticos, por Schwartzman, *op. cit.* El primer relevamiento de la filmografía maureana en el INCE, aún incompleto, fue realizado por Paulo Perdigão en el artículo «Trajetória de Humberto Mauro» (en *Filme Cultura*, núm. 3, Río de Janeiro, enero-febrero de 1967). Al final de los años ochenta, la Cinemateca Brasileña recibió la casi totalidad del acervo del INCE. Anteriormente este acervo estuvo depositado en Embafilme, que lo heredó del INC (a donde fue a parar el Instituto, como Departamento del Filme Cultural, después de su cierre en 1966).

trazos fuertes que la relacionan con la producción de los años treinta y cuarenta, aunque su carácter tardío le otorgue particularidades que deben ser resaltadas¹³.

Al abordaje eugenésico-higienista se superpone otro, proveniente del carácter oficial de esta producción, desarrollada dentro de un órgano de Estado funcionando en un régimen autoritario (el periodo del *Estado Novo* varguista —1937-1945— corresponde básicamente a la permanencia de Roquette-Pinto al frente del Instituto). El carácter exaltatorio de los textos en locución fuera de campo y su adjetivación parnasiana corresponden a la retórica grandilocuente de la época, que después será satirizada, ya en los años sesenta, por obras cercanas al movimiento tropicalista o por el *Cinema Marginal*¹⁴. Esta retórica, que retrocede un poco respecto de la ruptura del modernismo de 1922, impregna toda la producción del INCE hasta el advenimiento de los filmes de la serie *Brasilianas* hacia el final de los años cuarenta. En *O cinema como «agitador de almas»: Uma cena do Estado Novo*¹⁵, Cláudio Aguiar Almeida establece una interesante relación entre la producción del INCE y la filosofía positivista, a partir de estrategias para establecer «modelos de perfección» capaces de orientar la evolución del pueblo brasileño¹⁶ y promover «mitos capaces de generar sentimientos altruistas»¹⁷. En la proximidad de Roquette-Pinto al ideario idealista-positivista, encontraríamos el motor para la elaboración de las figuras históricas tipificadas como perfectas que nos presentan los documentales históricos del Instituto. El tono grandilocuente, también presente en otras producciones audiovisuales del periodo analizado, sirve como cobertura a esta estrategia dándoles a sus efectos la coloración deseada. En una época como la nuestra, marcada por la ideología hedonista de la contracultura que surge en los años sesenta, el ideario altruista y exaltatorio de las figuras históricas del INCE nos parece fuera de lugar, cercano a la comicidad. Es interesante notar cómo la cuestión de lo nacional y de la tipificación de la singularidad de la

¹³ En el último capítulo de *O espetáculo das raças* («As Faculdades de Medicina ou como sarar um país doente»), Schwarcz (*op. cit.*) sigue el movimiento de las teorías raciales en dirección al higienismo, movimiento que también es seguido por Skidmore (*op. cit.*). Es importante mencionar que Roquette-Pinto es sustituido en el INCE, en 1947, por el médico Pedro Gouvea Filho, también ligado a la práctica higienista.

¹⁴ *Memória do cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares, posee, en este sentido, una posición clave en la historia del documental brasileño. Estilísticamente se lo vincula a la llegada del *cinéma vérité* al Brasil, a mediados de los años sesenta. Sin embargo, dentro de su forma coloquial de representar la realidad (a través de testimonios y entrevistas), introduce una entrevista a un profesor de la Facultad de Medicina de Bahía, uno de los templos del pensamiento racista brasileño que tuvo como exponente a Nina Rodrigues. En su tono, este profesor reproduce la pomposidad del discurso grandilocuente que encontramos en la locución fuera de campo del INCE, locución característica de la forma de narrar del documental clásico. La voz del profesor que oímos en *off* en *Memória do cangaço* marca, en un distanciamiento irónico, la distancia del *cinéma vérité* respecto del documental clásico. La retórica parnasiana del discurso del profesor, explicando las causas raciales del bandolerismo del *sertão* nordestino, nos llama la atención, por oposición, hacia el tono coloquial del lenguaje documental del estilo «cine verdad». A la diferencia ideológica corresponde una diferencia estilística que determina una aserción valorativa sobre lo que se está mostrando. Como elemento relevante de este pasaje, podemos citar las imágenes de las cabezas decapitadas de los bandoleros, guardadas en frascos de formol en los estantes de la Facultad de Medicina, que hacen de telón de fondo a la explicación racista del bandolerismo. Parece que estas cabezas permanecieron allí hasta los años ochenta, esperando tal vez que estudios frenológicos viniesen a develar los misterios del alma del bandolero.

¹⁵ Cláudio Aguiar Almeida, *op. cit.*

¹⁶ *Ibidem*, pág. 161.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 155.



Manhã na roça (Brasílianas n.º 6, Humberto Mauro, Brasil, INCE, 1956).

esencia brasileña, que recorre la producción del Instituto como un todo, viene a combinarse a la perfección con este idealismo personalista.

La dimensión exaltatoria-idealista de los filmes del INCE aparece en toda su evidencia en los documentales históricos de este primer periodo, como *Os inconfidentes* (1936), *Dia da Pátria* (1936), *Dia da Bandeira* (1938), *Um apólogo - Machado de Assis* (1936), *Bandeirantes* (1940), *Carlos Gomes - O Guarani* (1942), *O despertar da Redentora* (1942), *Invocação dos Aimorés* (1942), *Barão de Rio Branco* (1944), *Euclides da Cunha* (1944), *Leopoldo Miguez* (1946), *Martins Pena - Judas no Sábado de Aleluia* (1947), *Alberto Nepomuceno* (1949); como también en los filmes realizados fuera de la producción del INCE, pero con dirección de Mauro, como el docudrama *O descobrimento do Brasil* (1937) y la ficción *Argila* (1940). El discurso exaltatorio del periodo Roquette-Pinto responde a las expectativas del Estado autoritario varguista, reflejadas en la relación entre el glorioso carácter de las personalidades históricas (princesa Isabel, Raposo Tavares, Fernão Dias, Pedro Álvares Cabral, Tiradentes, Carlos Gomes) y la unanimidad nacional requerida por el régimen presente. El énfasis en la consonancia unánime con la completa constitución de los héroes pasados subraya la anomalía de la disidencia presente. La exaltación y la grandilocuencia cumplen un papel de doble prevención de la actitud crítica. El discurso de la unidad es hecho a partir de la negación de los regionalismos (la quema de las banderas de los estados, filmada por el INCE, es un ejemplo) y de las diferencias raciales (elementos puestos en el mismo plano). En este sentido, el eco de las teorías raciales evolutivas que rodean la emergencia del nazismo en Alemania no encuentra aquí repercusión de magnitud.

Inicialmente, este aspecto puede sorprender, sobre todo si tomamos en cuenta la intensidad, desproporcionada para la época, que las teorías raciales evolutivas tuvieron en el Brasil del siglo XIX, cumpliendo un poco el papel de otra «idea fuera de lugar»¹⁸. Su ausencia en los años treinta como aspecto ideológico preponderante tal vez pueda ser relacionada con la intensidad de su incidencia precoz y a los debates que, en esta época, ya apremian su superación. Al combinarse con el autoritarismo del *Estado Novo*, la cuestión racial se orienta a la exaltación del «pueblo» mestizo y su cultura como forma de componer la unanimidad requerida a través de la óptica pedagógica-sanitarista. Esta óptica viene a afirmar el carácter autoritario de la superación de las teorías raciales y la relación de poder que se establece —a través del saber pedagógico y de la educación sanitaria— con esta alternativa que es el pueblo mestizo y su cultura.

La superación del evolucionismo racial (que reivindicaba la superioridad de la raza pura aria) por las teorías culturalistas que ven de modo positivo la composición mestiza del pueblo brasileño, puede ser detectada en la relación conflictiva establecida entre el historiador Affonso Taunay y Roquette-Pinto en el proceso de elaboración del mediometraje *Bandeirantes* de 1940 (Affonso Taunay aparece como consultor del filme; el texto y la narración son de Roquette-Pinto, que también figura como co-director)¹⁹. El antiguo proyecto de ambos (que parecen mantener buenas relaciones personales a pesar de las divergencias) de hacer un film sobre la «epopeya paulista» recibe un tratamiento diferencial en el INCE, con un patrón de producción superior a la media. El documento clave para que entendamos esta relación es el discurso de recepción a Affonso Taunay en la Academia Brasileña de Letras proferido por Roquette-Pinto²⁰, donde se deja en claro la relación crítica que mantiene el antropólogo con el historiador de São Paulo. Taunay encabeza al grupo de autores aún vinculados al darwinismo social evolucionista del siglo XIX, que preconizan (y apuestan por) un progresivo emblanquecimiento de la «raza» brasileña como forma de perfeccionar sus potencialidades. Es nítida la crítica a la obra de Taunay en la relación que ésta establece entre el tipo heroico (idealizado) del *bandeirante*²¹ paulista (igualmente exaltado por Roquette-Pinto) y su conformación de dominancia aria. A pesar de aprobar la tipificación heroica del *bandeirante*, Roquette va a negar que este rasgo se deba al emblanquecimiento en el aislamiento de la meseta. Dice el antropólogo en el discurso de bienvenida a la Academia: «no sé si estuvisteis siempre bien inspirado al consagrar, en el primer volumen de vuestra *Historia Geral das Bandeiras*, un capítulo a lo que llamasteis *aryanização progressiva* de los paulistas ya que la antropología enseña que la *sangre aria* es una utopía»²². Roquette va a señalar como rasgo diferenciador de la «epopeya» de São Paulo no el progresivo emblanquecimiento sino la «disciplina», la «mayor fuerza de los paulistas», función de una herencia no racial,

¹⁸ Roberto Schwarz, *Ao vendedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

¹⁹ Esta cuestión es abordada por Eduardo Morettin, *Bandeirantes*, disertación de maestría, Escuela de Comunicación y Artes, USP, 1994. Véase también sobre el asunto Sheila Schwartzman, *op. cit.*, págs. 298-306.

²⁰ E. Roquette-Pinto, *Ensaio brasileiro*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, s./f. (edición ilustrada).

²¹ *Bandeirante*: miembro de las *bandeiras*. *Bandeiras* eran las expediciones armadas que, hacia fines del siglo XVI hasta comienzos del XVIII, salían de la Capitanía de São Vicente, y luego de São Paulo, para civilizar las regiones agrestes del Brasil (*sertões*), a fin de capturar a los indios o descubrir minas. (*N. de la T.*)

²² Eduardo Morettin, *op. cit.*, pág. 215.

sino cultural, determinada por la presencia de los jesuitas de Piratininga. Acentuando aún más la posición crítica a las ideas raciales de Taunay, Roquette-Pinto afirma que «el *bandeirismo*, como conquista del territorio y captura de los indios, es anterior a la llegada de los colonizadores»²³, argumentando que los mismos tupís hacían *bandeiras* para ganar territorios y capturar a esclavos y que habrían sido las indias tupís las que inocularon en los «jóvenes de Piratininga», «el germen de la curiosidad que encontró un óptimo terreno en el sustrato soñador del alma ibérica»²⁴. También en el film, notamos esta preocupación por enfatizar que el origen mestizo está en la raíz de los valientes *bandeirantes*. En su primera secuencia, una voz en *off* nos descubre una pintura como siendo de «João Ramalho, patriarca principal de los *Bandeirantes*, con uno de sus hijos, el pequeño *mameluco*²⁵, nieto del cacique Tibiriçá, padre de Batira, mujer de Ramalho». Roquette-Pinto busca entonces vincular el aspecto positivo del lado emprendedor de los *bandeirantes* a la raza indígena, valorada negativamente por Taunay con su exaltación de la sangre aria. Lo que importa para el primero es exclusivamente realzar este aspecto altruista-emprendedor, que servirá de materia prima para su configuración del tipo ideal, dentro de la retórica grandilocuente que va a desembocar en el acuerdo que permite constituir la nación del *Estado Novo*. El punto en cuestión está en probar que una «raza», supuestamente inferior como la indígena, puede ofrecer una contribución significativa al compuesto idealista en la configuración del tipo *bandeirante*. El desafío es mostrar que el tono grandilocuente puede ser aplicado también a los indios, a los *cafuzos*, a los mulatos y no sólo a los arios. El tipo *bandeirante*, domador, emprendedor, altruista, puede ser construido en la medida en que justifica la sintonía grandilocuente y permite la tipificación, sin que para eso sea necesario negar o desvalorizar su composición mestiza.

Después de haber delineado el contexto ideológico en el cual se inserta la producción documental de Humberto Mauro en el INCE, veamos si es posible identificar la dimensión autoral de este trabajo, desarrollado dentro de una institución que tiene su origen en un Estado autoritario. En otras palabras, cómo definir al «autor» Mauro y en qué medida este autor interactúa con el horizonte ideológico de la época, expresado en su dimensión institucional, y le da al mismo tiempo una inflexión. Esta interacción se vuelve estimulante no sólo por el prolongado periodo en el cual se desarrolla (treinta años), sino también porque se trata de un cineasta de personalidad, que llega al organismo estatal productor de cine con una carrera cinematográfica madura y exitosa. La relación personal entre Mauro y Roquette-Pinto y la visión de éste como un segundo «padre» intelectual en su formación (el primero, de acuerdo con Paulo Emílio Salles Gomes, habría sido Adhemar Gonzaga)²⁶ dan singularidad a esta dimensión autoral. En la relación Roquette/Mauro podemos notar la personalidad de Mauro un tanto oprimida por la carga ideológica de un Estado autoritario y por la presencia física de Roquette como jefe del Instituto en el que cotidianamente trabaja. Es tentadora la tesis de que es más «auténtica» la producción documental de Mauro en el INCE después de la salida de Roquette-Pinto y el fin del *Estado Novo*. En realidad, tal vez podamos esbozar una línea de continuidad que acompaña la evolución de los tiempos y la «rueda» de la historia. Prueba de la con-

²³ *Ibidem*, pág. 218.

²⁴ *Ibidem*, pág. 219.

²⁵ Mameluco: hijo de indio con blanco. (*N. de la T.*)

²⁶ Paulo Emílio Salles Gomes, *op. cit.*



Manbã na roça (Brasilianas n.º. 6, Humberto Mauro, Brasil, INCE, 1956).

formidad del estilo Mauro con el universo ideológico que se respira en los cortos del INCE es la realización de un largometraje de ficción (*Argila*, 1940), con producción de Carmen Santos/Brasil Vita Filmes, impregnado por el ideario del Instituto. En realidad, éste es el universo que interesa a Mauro en la época con el cual se identifica. Podemos verificar este punto de gravedad en sus conferencias radiofónicas, realizadas entre 1943 y 1944.

Mauro, sin embargo, evoluciona con su tiempo. En la posguerra, el momento político e ideológico es otro y la producción cinematográfica en el Brasil ahora se realiza lejos del aparato del Estado. La presencia institucional del cine documental (sea en la forma de noticieros o como «cine educativo») se reviste de una importancia marginal, posición que el INCE estaba lejos de ocupar en los primeros años de su existencia, siendo escenario de exasperadas disputas políticas. La propia tematización del cine a partir del eje educativo desaparece del horizonte. Con el surgimiento de la televisión y la consolidación de otros medios de comunicación, el cine pierde su aura de medio privilegiado para la vehiculización ideológica hacia los sectores medios escolarizados de la población. En los años cincuenta, encontramos al ahora «viejo Mauro» acomodado en su sala de montaje, con un pie en su hacienda en Minas Gerais y con un espacio para expresar su vocación lírica. El motivo institucional-educativo del Instituto donde aún trabajaba es un telón de fondo. Es nítido también el retroceso del tono grandilocuente, a pesar de su presencia ocasional. La nota nostálgica, el lirismo melancólico, parece marcar la entonación de los filmes de la serie *Brasilianas*. La misión higienista aún continúa siendo la ideología actual, pero cargada de lamento, de un tono triste por la visión del universo rural de la cultura que se extingue. Como en los años cuarenta, con *Argila*, encontramos también aquí una sinto-

nía entre la producción de Mauro fuera del INCE (el largo de ficción *O canto da saudade*, 1950) y los documentales más cuidados del Instituto.

Mauro, en realidad, deja atrás el tono grandilocuente-altruista y la fascinación científicista para afirmarse, bajo el peso de los años y de la larga carrera, en un lirismo nostálgico que tiene en el horizonte las costumbres y tradiciones de la Minas Gerais de su infancia. Podemos sentir esta posición del autor en la serie *Brasilianas*, formada por los cortometrajes *Canções populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequena* (*Brasilianas n.º 1*, 1945), *Canções populares: Azulão e Pinhal* (*Brasilianas n.º 2*, 1948), *Aboio e cantigas* (*Brasilianas n.º 3*, 1954), *Engenhos e usinas* (*Brasilianas n.º 4*, 1955), *Cantos de trabalho* (*Brasilianas n.º 5*, 1955), *Manhã na roça* (*Brasilianas n.º 6*, 1956) y *Meus oito anos* (1956). En la serie *Brasilianas* encontramos condensado quizás el filón más fértil del trabajo de Mauro en el INCE. La preocupación por las tradiciones y costumbres de un Brasil rural en desaparición es abordada en tono melancólico y triste, donde el testimonio de las canciones ocupa un lugar central. La temática de la nostalgia y de la desilusión, privilegiada en la obra de Mauro como un todo, encuentra aquí el medio para su plena expansión. La representación de la cultura popular (los cantos que acompañan el trabajo) despierta una nueva atención del director. El rigor de los encuadres maureanos tiene en estos cortos un momento alto, que demuestra por qué es considerado uno de los directores de estilo más vigoroso en el cine latinoamericano. Mauro no se esfuerza por obtener encuadres e imágenes geniales (del estilo de Gabriel Figueroa, Ruy Santos, Mário Peixoto): éstos parecen componerse naturalmente, mostrando la madurez de un estilo. El rigor de las formas surge como la simplicidad de la cultura que retrata.

También podemos notar el mismo campo de trabajo en el documental *Carro de bois* (1945), elaborado dentro de un tono de lamento por la extinción de ese medio de transporte rural. Es significativo que Mauro vuelva al tema de las carretas tiradas por bueyes —y a la metáfora de que el ruido de sus ruedas es un canto punzante que lamenta el abandono de las tradiciones rurales— en su último film (y primero en color), *Carro de bois*, con producción de 1974. Existe, sin embargo, una evolución en la temática. En el primero todavía predomina el tono clasificatorio, disecador, de la narración, que muestra detalladamente la carreta, nombrando sus partes constitutivas. El tono educativo aún está presente. En el segundo se pone de relieve la cuestión de la muerte y de la destrucción. El tono grandilocuente desapareció por completo. El lirismo melancólico es intenso. La narración se detiene sobre una serie de carretas despedazadas, irrecuperables, que surgen como cadáveres, osamentas, apenas un «melancólico espectro del valiente y alegre cantor de otrora». Es cuando «después de largos años de trabajo (...) la carreta un día parece cansarse. Más que una recuperación técnicamente desaconsejable, una dolencia de desencanto la saca fuera del camino, fuera de la vida, muere». Y se siguen las imágenes del tema central de film, carretas abandonadas en el campo. Es también este universo nostálgico de la vieja Minas Gerais el que marca la entonación de la serie *mineira* realizada cuando ya se estaban apagando las luces de su carrera en el INCE: *Sabará* (1956), *Cidade de Belo Horizonte* (1957), *Congonhas do Campo* (1957), *São João del Rei* (1958), *Diamantina* (1958), *Cidade de Mariana* (1959), *Ouro Preto* (1959).

El puente entre el lirismo maureano y el contexto ideológico del INCE que venimos trazando puede ser pensado en una totalidad orgánica, dividida en dos polos: el polo preservacionista-educativo y el polo clasificatorio-culturalista. Es en este punto en el que podemos divisar la unidad dentro de la evolución histórica de la obra docu-

mental de Mauro. Por un lado, la fuerza creciente del lirismo nostálgico y la presencia cada vez más intensa de la representación de la cultura popular, particularmente la rural en proceso de desaparición. Por el otro, la herencia del complejo eugenésico-higienista definido a partir del pensamiento de Roquette-Pinto, manifestado a través de un discurso cientificista. La representación de la cultura popular en *Brasilianas* surge en la confluencia de esta evolución, tensionada doblemente por el lamento de los cantos en extinción y por la misión educativa-clasificatoria, de cuño culturalista, que viene a valorar lo que puede ser mostrado puesto que debe ser embalsamado. En la serie *Campanha Nacional Educação Rural*, o sea en *Higiene rural - Fossa seca* (1954), *Captação da água* (1954), *Higiene doméstica* (1955), *Silo trincheira* (1955), *Preparo e conservação dos alimentos* (1955), *Construções rurais* (1956) y también en *Poços rurais* (1959), el polo preservacionista-educativo tiene como horizonte el campo higienista de los años treinta. Se trata de recuperar (y por lo tanto de preservar-clasificar) las costumbres populares que puedan ser alteradas para servir al proyecto de educación higienista de la población. El campo clasificatorio-culturalista surge como la otra cara de la moneda, corroborando la primera misión del cine educativo que es la de dar estatuto científico (por lo tanto, sistemático) a lo que debe ser preservado. La cultura popular puede venir a componer este universo (como lo demuestra la «cientificidad» de sus prácticas higiénicas intuitivas), debiendo, por lo tanto, ser preservada. Cumplidos estos prerequisites, ella está apta para dar forma a su misión educativa. Es en esta medida como se justifica la propia narración en su representación-preservación de esta cultura. El filón «culturalista» (de exaltación del folclore y de la cultura brasileña) interactúa entonces con el sesgo «clasificatorio», a través de la presencia de un discurso de sistematización que en poco se distingue de aquel presente en los cortos científicos. El folclore y la tradición, recibiendo el sello científico, pueden ser rotulados como «educativos» y promover la emancipación de las capas (en un primer momento, de las razas) menos desarrolladas de la población. La novedad en la versión años cincuenta de este ideario es el fondo nostálgico del universo rural en desaparición, que acompaña la representación de los actores sociales. Las certezas del tono grandilocuente se desplazan ahora a un espacio marginal.

El polo «clasificatorio» no siempre viene acompañado de la fe culturalista, aunque sea en estos momentos que sentimos palpitar al Mauro más profundamente autor. Quizás podamos ahora definir de igual modo otro polo clasificatorio-cientificista. En los documentales «científicos» es nítida la influencia de la creencia positivista en los poderes de la ciencia, poderes éstos exhibidos con orgullo y probados en su funcionamiento práctico (el requisito higienista es una excelente prueba de eficiencia). La estructuración de campos del saber como la medicina, la biología, la física, la química y también la historia, aparece como parte del edificio imponente llamado «ciencia». Podemos localizar en la producción del INCE cortos de cuño estrictamente científico donde se respira esta admiración por las perspectivas abiertas del saber científico. Hay un cierto deslumbramiento por la «atracción» de la cámara²⁷ y sus potencialidades, capaces de mostrar un universo desconocido, pero existente, que está o estuvo en el contexto existencial de la toma. La visión del mundo mi-

²⁷ Sobre el concepto de «atracción» en el llamado «cine de los orígenes», véase Tom Gunning, «What I Saw from the Rear Window of the Hotel des Folies-Dramatiques, or the Story Point of View Films Told», en André Gaudreault (ed.), *The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant Garde*, *Wide Angle*, vol. III, núm. 3 y 4, 1986, págs. 63-70. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, París, Méridiens Klincksieck, 1988.

croscópico, del más cercano primer plano, la visión del tiempo en cámara lenta, o del movimiento en retroceso, muestran que pueden ejercer una fascinación casi infantil en los primeros años del INCE. Se respira el deslumbramiento por las potencialidades reveladoras de la cámara que se ve en los teóricos franceses que pensaron el cine en los años veinte, en particular Jean Epstein²⁸, heredado por el documentalismo científico de Jean Painlevé. En sus conferencias radiofónicas Mauro se declara explícitamente admirador de Painlevé y de su obra, buscando la poesía del cine impresionista francés en la composición microscópica, acelerada, o en cámara lenta, de la materia. El aspecto revelador de la cámara se afirma en su potencialidad para transfigurar el referente, manteniendo la identidad ontológica con el universo designado. Revelado el nuevo universo, el polo clasificatorio-cientificista surge en su dimensión más evidente. La narración documental sirve entonces como revelación-comprobación, a través de las imágenes, de los temas preparados por científicos del campo biológico o de las ciencias exactas.

De este panorama se desprende una amplia producción documental que lleva en su seno, en los casi treinta años de evolución, las contradicciones renovadas de su tiempo. Debe destacarse la extensión temporal y la continuidad de esta filmografía. Se trata del caso único de un cineasta que, con un éxito ya adquirido y reconocimiento en el campo de la ficción, resuelve desplazarse de modo definitivo hacia el documental. Llega con un conocimiento amplio de la técnica cinematográfica y lo aplica con intensidad en la construcción de un estilo. No está de más repetir que le debemos a Mauro y al equipo que coordinaba la composición específicamente cinematográfica, dentro del género documental, de los temas abordados en el INCE. Son los vínculos con una institución estatal los que permiten que se obtenga una continuidad y una cantidad de filmes raras en el campo del cine no ficcional. Y son estos mismos vínculos los que, en su interacción ideológica y estilística, constituyen el núcleo de la fascinación y de la complejidad de la dimensión autoral de esta obra.

(Traducción: Jung Ha Kang)

FILMOGRAFÍA

HUMBERTO MAURO (VOLIA GRANDE, MINAS GERAIS 1897-1983)

Valadião, o Cratera (1925), *Na primavera da vida* (LM, 1926), *Thesouro perdido* (LM, 1927), *Braza dormida* (LM, 1928), *Symphonia de Cataguazes* (1928), *Sangue mineiro* (LM, 1929), *Lábios sem beijos* (LM, 1930), *Mulher* (LM, 1931), *Ganga bruta* (LM, 1933), *A voz do carnaval* (codirección Adhemar Gonzaga, LM, 1933), *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), *Inauguração da VII.ª Feira internacional de amostras da cidade do Rio de Janeiro* (1934), *General Osório* (1934), *Pedro II* (1935), *Favela dos meus amores* (LM, 1935), *Cidade mulher* (LM, 1936), *Lição prática de taxidermia* (codirección Paulo Roquette-Pinto, 1936), *O preparo da vacina contra a raiva* (1936), *O cisne* (1936), *Exercícios de elevação* (1936), *Os músculos superficiais do homem* (1936), *A medida do tempo* (1936), *Alavancas - Máquinas*

²⁸ Jean Epstein, *Ésprit du cinéma*, París, Jeheber, 1955. Véanse también del mismo autor los libros *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926) y *Photogénie de l'imponderable* (1935) contenidos en la compilación de Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, París, Seghers, 1975.

simples (1936), *Roldana, plano inclinado e cumba - Máquinas simples* (1936), *Um parafuso* (1936), *O telégrafo* (1936), *Balanças - Medida da massa* (1936), *Dia da Pátria* (1936), *O céu do Brasil* (1936), *Barômetros* (1936), *Benjamin Constant* (1936), *Dia da Bandeira* (1936), *Manômetros* (1936), *Franklin Roosevelt* (1936), *Ar atmosférico* (1936), *Corrida de automóveis* (1936), *Ribeirão das Lajes* (1936), *Os Lusíadas* (1936), *Colônia de psicopatas de Jacarepaguá* (1936), *Dia do Marinheiro* (1936), *Os inconfidentes* (1936), *Microscópio composto* (1936), *Um apólogo - Machado de Assis* (codirección Lucia Miguel Pereira, 1936), *O céu do Brasil* (1937), *5.ª Exposição de desenho e artes aplicadas* (1937), *Hidrostática* (1937), *Medida de comprimento* (1937), *Magnetismo* (1937), *1.ª Exposição nacional de educação e estatística* (1937), *Os centros de saúde do Rio de Janeiro* (1937), *Dança regional argentina* (1937), *Planetário* (1937), *Telúrio* (1937), *Pedra fundamental do edifício do Ministério da Educação e Saúde* (1937), *Corpo de Bombeiros do Distrito Federal* (1937), *Academia Brasileira* (1937), *A luta contra o ofidismo* (1937), *Lótus do Egito* (1937), *Peixes do Rio de Janeiro* (1937), *Itacuruçá* (1937), *Orquídeas* (1937), *Universidade do Brasil* (1937), *Eletrificação da Estrada de Ferro Central do Brasil - E.F.C.B.* (1937), *Os equinodermes* (1937), *Entrega das instalações da PRA-2 ao M.E.S.* (1937), *Circulação do sangue na cauda do girino* (1937), *Vitória Régia* (1937), *Dia da Pátria* (1937), *Outono* (1937), *Juramento à Bandeira* (1937), *Jogos e danças regionais* (1937), *Papagaio* (1937), *O descobrimento do Brasil* (LM, 1937), *Uma operação de apendicite pelo prof. Maurício Gudín* (1938), *Operação de hérnia pelo prof. Maurício Gudín* (1938), *Aranhas* (1938), *Combate à praga do algodoeiro* (1938), *Engenhoca e sorvaca* (1938), *Extirpação do estômago* (1938), *João de barro* (1938), *Método operatório do prof. Maurício Gudín* (1938), *Moinho de fubá* (1938), *Laboratório de física na escola primária* (1938), *Bronze artístico* (1938), *A moeda* (1938), *Talha - Escultura em madeira* (1938), *Toque e refinação do ouro* (1938), *Morfogênese das bactérias* (codirección A. C. Fontes, 1938), *Serviço de Saúde Pública no Distrito Federal* (1938), *Monitor Parnaíba* (1938), *Dia da Pátria* (1938), *Aspectos da Faculdade Nacional de Odontologia* (1938), *Milão* (1938), *Paris* (1938), *Pompéia* (1938), *Roma* (1938), *Veneza* (1938), *Dia da Bandeira* (1938), *Exposição José Bonifácio* (1938), *Visitas de São Paulo* (1938), *XI.ª Feira de amostras do Rio de Janeiro* (1938), *Fisiologia geral* (codirección Miguel Osório Pereira, 1938), *Preparação da vacina da febre amarela pela Fundação Rockefeller* (1938), *Hino à Vitória* (1938), *Aviação naval - Exame médico dos candidatos* (1939), *Estudos das grandes endemias - Aspectos regionais brasileiros* (codirección Evandro Chagas, 1939), *Fluorografia colectiva - Método Manuel de Abreu* (1939), *Jardim Zoológico do Rio de Janeiro* (1939), *Leishmaniose visceral americana* (codirección Evandro Chagas, 1939), *Tripanossomiase americana* (codirección Evandro Chagas, 1939), *Copa Roca - 1.º jogo* (1939), *Copa Roca - 2.º jogo* (1939), *Pedra da Gávea* (1939), *Rio Soberbo* (1939), *Armamentos de infantaria* (1939), *Instituto Oswaldo Cruz* (1939), *Propriedades elétricas do piraquê* (codirección Carlos Chagas Filho, 1939), *Esterilização total do meio operário - Prof. Gudín* (1939), *Corrida rústica de revezamento* (1939), *Acampamento escoteiro* (1939), *Visita ao 1.º B.C. de Petrópolis* (1939), *Um apólogo* (codirección Edgard Roquette-Pinto, 1939), *Tipos de cerâmica de Marajó* (1939), *Exposição de trabalhos manuais das escolas primárias municipais brasileiras* (1939), *Trabalhos manuais japoneses* (1939), *A prevenção da tuberculose pela vacina B.C.G. de Calmette* (1939), *Parada da Mocidade* (1939), *Dia da Pátria* (1939), *Abastecimento d'água no Rio de Janeiro - Captação* (1939), *Abastecimento d'água no Rio de Janeiro - Fabricação dos tubos* (1939), *Abastecimento d'água no Rio de Janeiro - História da água* (1939), *Abastecimento d'água no Rio de Janeiro - Represas* (1939), *Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro - Fundação* (1939), *Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro - Tratamento de esgotos* (1939), *Miocárdio em cultura* (codirección Carlos Chagas Filho, 1939), *O piraquê* (codirección Carlos Chagas Filho, 1939), *Cerâmica de Marajó* (1939), *Dança clássica* (1939), *Farol da*

Ilha Rasa (1939), *Excursão à Pedra dos Dois Irmãos* (1939), *Cidades históricas de São Paulo* (1939), *Comemorações do cincoentenário da República* (1939), *Jornal do INCE n.º 1* (1939), *Dia da Bandeira* (1939), *Hospital de Curupaiti* (1939), *Jornal do INCE n.º 2* (1939), *Jornal do INCE n.º 3* (1939), *Araras* (1940), *Provas de salto de professor japonês* (1940), *Mobiliário colonial brasileiro* (1940), *O plankton* (1940), *Bandeirantes* (codirección Edgard Roquette-Pinto, MM, 1940), *Arremesso do martelo* (1940), *Escola Municipal Palmeira* (1940), *Parada da Juventude* (1940), *Peixes larvófagos* (1940), *Visita ao Instituto Oswaldo Cruz* (1940), *Coreografia popular do Brasil* (1940), *São Paulo* (1940), *O cristal* (1940), *Campanha de Princesa* (1940), *Técnica da autópsia em anatomia patológica* (1940), *Lagoa Santa* (1940), *Pavilhão do DASP na Feira de amostras* (1940), *Da força hidráulica à energia elétrica* (1940), *Indústrias brasileiras - O caroá* (1940), *Indústrias brasileiras - Louças de barro* (1940), *Indústrias brasileiras - O papel* (1940), *Instituto Pestalozzi* (1940), *Mangaratiba* (1940), *Argila* (LM, 1940), *A corrosão* (1941), *Esgotos do Rio de Janeiro - Paquetá, Penha e Urca* (1941), *Gastrectomia* (1941), *Congadas* (1941), *Neurologia* (1941), *Movimentos protoplásmicos da célula vegetal* (1941), *Castração do rato para provas de hormônios sexuais* (1941), *Ponteio* (1941), *Cerâmica artística no Brasil* (1941), *Faiscadores de ouro* (1941), *Lapidação do diamante* (1941), *Criação de rãs* (1941), *Fabricação de lâminas de navalha* (1941), *Indústria dos perfumes* (1941), *Rio Bonito* (1942), *Belo Horizonte Tênis Clube* (1942), *Dragãozinho manso* (1942), *Exposição de brinquedos educativos* (1942), *Serviço de Salvamento das praias cariocas* (1942), *Carlos Gomes - O Guarani* (1942), *Cidades de Minas - Cataguases* (1942), *Demonstração de peças anatômicas* (1942), *Estamparia* (1942), *Fabricação de pregos* (1942), *Fabricação do álcool* (1942), *Mecânica geral* (1942), *Montagem de motor* (1942), *Sífilis vascular e nervosa* (1942), *Trefilação* (1942), *Vale do Paraíba* (1942), *Correio Aéreo do Brasil* (1942), *Henrique Oswald* (1942), *Coração físico de Oswald* (codirección Edgard Roquette-Pinto, 1942), *Extrofia de bexiga* (1942), *O despertar da Redentora* (1942), *Relíquias do Império* (1942), *Avenida Tijuca* (1942), *Museu Imperial de Petrópolis* (1942), *Reação de Zondek* (1942), *O Estado Novo organiza a juventude* (1942), *Colaço de grau - Escola de Educação Física e Desportos* (1942), *Cidades de São Paulo - Campinas* (1943), *Fantasia brasileira* (1943), *Gravuras - Ponta seca* (1943), *Aspectos de Minas* (1943), *Fontes ornamentais - Antiquilhas cariocas* (1943), *Jardim Botânico do Rio de Janeiro* (1943), *Sífilis cutânea* (1943), *Histerosalpingografia* (1943), *Índios de Mato Grosso* (1943), *Convulsoterapia elétrica* (codirección Oscar Dutra e Silva, 1943), *Flores do campo* (1943), *Grafite* (1943), *Manganês* (1943), *O segredo das asas* (MM, 1944), *Exposição do DASP* (1944), *Melros de Cantagalo* (1944), *Cristal de rocha* (1944), *II.ª Exposição nacional de orquídeas* (1944), *Técnica histológica* (1944), *Mica* (1944), *Eletrômetro capilar* (1944), *Euclides da Cunha* (1944), *Monumentos históricos - Igreja de N. S. de Bom Jesus* (1944), *Monumentos históricos - Igreja de São Pedro* (1944), *Motor elétrico* (1944), *Pulso capilar* (1944), *Aspectos de Resende* (1944), *O Escravo - Carlos Gomes* (1944), *Penetração do radioiodo na tireóide* (1944), *Pólvora negra* (1944), *Barão do Rio Branco* (MM, 1944), *Carro de bois* (1945), *Brasileiras n.º 1 - Chuá-chuá e Casinha pequenina* (1945), *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico* (1945), *Serviço Nacional de Tuberculose* (1945), *Combate à lepra no Brasil* (1945), *Ensino industrial no Brasil* (1945), *Serviço de Febre Amarela* (1945), *Vicente de Carvalho* (1945), *Aspectos do sul de Minas* (1945), *Escola Técnica de Pesca da Marambaia* (1945), *O mate* (1945), *Princípios fundamentais do microscópio eletrônico* (1946), *Fabricação de ampolas* (1946), *Leopoldo Miguez* (1946), *Farol* (1946), *Jardim Zoológico* (1946), *O cérebro e as mãos* (1946), *Aspectos da baía de Guanabara* (1946), *Assistência hospitalar no Estado de São Paulo* (1946), *Saltinas* (1946), *Martins Pena* (MM, 1947), *Cristal oscilador* (MM, 1947), *Gramíneas e flores silvestres* (1947), *Anatomia do aparelho genital feminino* (1947), *Coreografia* (1947), *Fabricação da manteiga* (1947), *Fabricação do queijo* (1947), *Heliotipia* (codirección Edgard Roquette-

Pinto, 1947), *Pasteurização* (1947), *Campos do Jordão* (1947), *Instituto Terapêutico Labofarma* (1948), *Caldas da Imperatriz* (1948), *Brasilianas n.º 2 - Azulão e Pinhal* (1948), *Rio de Janeiro* (MM, 1948), *Castro Alves* (codirección Pedro Calmon, 1948), *Berço da Saudade* (1948), *Jardim Botânico* (1948), *Bom Jesus da Lapa* (1948), *Instituto Oswaldo Cruz* (1948), *Indústria farmacêutica no Brasil* (1948), *Gastrectomia asséptica* (1948), *Ginástica dinamarquesa* (1948), *O mundo eletrônico* (1948), *Excursão ao Alto da Boa Vista* (1948), *Fabricação da penicilina no Brasil* (1948), *Salvador* (1948), *Olimpíadas em Vitória* (1949), *Baía da Guanabara* (1949), *Ruy Barbosa* (1949), *Gastroentero-anastomose* (1949), *Métodos de diagnóstico biológico da gravidez - Conceito geral* (1949), *Alberto Nepomuceno* (1949), *Cidade de São Paulo* (1949), *Métodos de diagnóstico biológico da gravidez - Técnica* (1949), *Multiplificação celular* (1950), *Tratamento cirúrgico da sinusite* (1950), *Cidade de Itu* (1950), *Ginásio de Nova Friburgo* (1950), *Assistência aos filhos dos lázaros* (1950), *Eclipse* (1950), *Cerâmica* (1951), *Dia da Pátria* (1951), *Escola Preparatória de Cadetes* (1951), *Cultura musical* (1951), *Hora da Independência* (1951), *Jornal do INCE n.º 4* (1951), *Cloro* (1951), *Conjunto Coreográfico Brasileiro* (1951), *Evolução dos vegetais* (1951), *Micromanipulação* (1951), *João Batista da Costa* (1952), *Puericultura* (1952), *Técnica operatória da suprarrenalectomia e da tetralogia de Fallot* (1952), *Colégio Pedro II* (1952), *A cirurgia dos seios da face - Via transmaxilar* (1952), *Gravuras - Agua forte* (1952), *Gravuras - Ponta seca e buril* (1952), *A cidade do aço* (1952), *O diagnóstico biológico da gravidez - Teste Galli-Mainini* (1952), *O canto da saudade* (LM, 1952), *Lentes oftálmicas* (1953), *Refracção ocular* (1953), *Sistematização da colpomicrofotografia* (1953), *O minério e o carvão* (1953), *Santo Amaro da Purificação* (1953), *Academia Militar das Agulhas Negras* (1953), *Alimentação e saúde* (1953), *Cultura física* (1953), *Instituto de Puericultura «Martagão Gesteira»* (1954), *Higiene rural - Fossa seca* (1954), *Nem tudo é aço* (1954), *Expansão de Volta Redonda* (1954), *Moléstia de Chagas* (1954), *Brasilianas n.º 3 - Aboio e Cantigas* (1954), *Volta Redonda como é hoje* (1954), *Captação da água* (1954), *Escorpionismo* (1954), *Pesquisas de endocrinologia* (1954), *Museu Histórico* (1955), *Preparo e conservação dos alimentos* (1955), *Brasilianas n.º 4 - Engenbos e usinas* (1955), *Higiene doméstica* (1955), *Silo trincheira* (1955), *Brasilianas n.º 5 - Cantos de trabalho* (1955), *Associação Cristã Femenina do Rio de Janeiro* (1955), *O João de barro* (1956), *Sabará - Museu do Ouro* (1956), *Biblioteca Demonstrativa «Castro Alves»* (1956), *Ipanema* (1956), *Brasilianas-Meus oito anos* (1956), *Construções rurais* (1956), *Brasilianas n.º 6 - Manhã na roça* (1956), *Belo Horizonte* (1957), *Congonhas do Campo* (1957), *Jardim Zoológico do Rio de Janeiro* (1957), *Pedra sabão* (1957), *Escola Caio Martins* (1957), *Oxigênio* (1958), *Medida do tempo - A hora* (1958), *O café* (1958), *Fabricação da rapadura* (1958), *Caeté* (1958), *Largo do Boticário* (1958), *São João del Rei* (1958), *Um apólogo* (nueva versión, 1959), *Campos do Jordão* (1959), *Cidade de Mariana* (1959), *Poços rurais - Agua subterrânea* (1959), *Lições de química n.º 1 - Misturas e combinações químicas* (codirección Alcides Silva Jardim, 1959), *Lições de química n.º 2 - Processo de separação das misturas e combinações* (codirección Alcides Silva Jardim, 1959), *Lições de química n.º 3 - Processos industriais de separação das misturas* (codirección Alcides Silva Jardim, 1959), *Dragãozinho manso* (reedición, 1959), *Serviços de produtos profiláticos - Combate às endemias rurais* (1959), *Convento de Santo Antonio* (1959), *Bacia longa e assimilada* (1960), *Hemostase cutânea* (1960), *Técnicas estereotáxicas no estudo das regiões subcorticais* (codirección Eduardo Oswaldo Cruz e Rocha, 1960), *Técnicas macro e micro fisiológicas no estudo da excitabilidade cardíaca* (1960), *Brasília* (1960), *O papel* (1962), *A velha a fiar* (1964), *Carro de bois* (1974)²⁹.

²⁹ La presente filmografía está basada en las investigaciones de Paulo Perdigão y Carlos Roberto de Souza. (N. del E.)

Jorge Ruiz

ALFONSO GUMUCIO-DAGRÓN

En la historia del cine boliviano y latinoamericano, la trayectoria de Jorge Ruiz quedará inscrita por tres razones principales: a) fue un pionero del cine en un país donde no existía industria cinematográfica; b) aportó a la definición del cine documental en América Latina su novedoso estilo en el que ficción y documental se confunden; y c) contribuyó al establecimiento del cine como responsabilidad del Estado y de otras instituciones de la sociedad boliviana.

Jorge Ruiz nació el 16 de marzo de 1924 en la ciudad de Sucre, que aún hoy es oficialmente la capital de Bolivia —mientras La Paz es la sede de gobierno. Su familia se trasladó a La Paz cuando Ruiz era todavía un niño; allí estudió y vivió la mayor parte de su vida, aunque tuvo oportunidad de estudiar y trabajar en varios países de América Latina. Estudió agronomía en Argentina, en la ciudad de Casilda (Santa Fe), y durante sus estudios tuvo casualmente su primer acercamiento a la actividad cinematográfica, gracias a un compañero de estudio que tenía una cámara de 8 mm. Ambos filmaban algunas clases magistrales y las prácticas que se hacían en el huerto experimental.

En Bolivia la historia del cine nacional se había detenido abruptamente desde 1930. Los esfuerzos de la primera generación de pioneros —José María Velasco Maidana, Arturo Posnansky, Luis Castillo, Pedro Sambarino y otros—, que durante los años veinte ofrecieron las primeras obras cinematográficas documentales y de ficción, se vieron interrumpidos por dos hechos de trascendencia, uno internacional y otro nacional. Por una parte, la llegada del cine sonoro a Bolivia puso en desventaja a los realizadores y productores nacionales, que no podían acceder a la nueva tecnología. Ellos, que habían aprendido a filmar con cámaras muy sencillas, a revelar localmente los tambores de película y a hacer algunas copias de manera artesanal, en laboratorios improvisados en sus domicilios, no estaban en condiciones de hacer el mismo esfuerzo con la tecnología del cine sonoro. Todo el trabajo de laboratorio tenía que hacerse fuera de Bolivia y los equipos de filmación eran muy sofisticados y demasiado costosos para las posibilidades de la incipiente industria nacional. José María Velasco Maidana abandonó el cine y se fue de Bolivia. Sambarino, Castillo, Posnansky sufrieron una difícil transición, que también los alejó del cine.

El otro hecho histórico importante fue la Guerra del Chaco (1932-1936), que Bolivia sostuvo con Paraguay por la posesión de un territorio de aproximadamente trescientos mil kilómetros cuadrados, cuyos límites estaban en litigio desde la creación de ambas repúblicas, aunque la cartografía internacional reconocía la soberanía jurí-

dica de Bolivia. Otros factores se sumaron a la confrontación entre ambos países, instigados por las compañías petroleras multinacionales que pretendían el acceso a los pozos de petróleo en el sur de Bolivia. Fue una guerra cruel en la que murieron 40.000 paraguayos y 50.000 bolivianos. Bolivia perdió un territorio que permitió a Paraguay duplicar el suyo.

Durante la Guerra del Chaco se hicieron algunos documentales, de los cuales *La Campaña del Chaco* de Mario Camacho (1933) y *La Guerra del Chaco* de Luis Bazoberry García (1936) son los más importantes. Incluso se filmaron dos películas de ficción: *Alerta*, producida por dos empresas, Cinematografía Bolivia y Bolivia Foto-Sonora, que nunca llegó a las salas de cine a pesar de que fue anunciado su inminente estreno en la prensa local; y *Hacia la gloria* de Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán (1931).

La primera aventura del cine boliviano concluyó con la guerra. La primera generación de pioneros se desbandó a fines de los años treinta; las frustraciones acumuladas hicieron que los primeros realizadores y productores abandonaran la actividad cinematográfica en la que habían invertido dinero y esfuerzo personal, sin obtener mayor reconocimiento y desde luego, sin la posibilidad de seguir produciendo. Una situación que parece no haber cambiado en lo fundamental sesenta años después.

Entonces entra en escena Jorge Ruiz, rodeado de un puñado de jóvenes. La nueva etapa del cine boliviano equivale a un renacimiento de las cenizas, ya que no había quedado nada en pie de la primera época, sino el vago recuerdo de los pioneros. En 1941 se produjo un encuentro fundamental entre dos apasionados del cine, Jorge Ruiz y Augusto Roca, que más adelante iban a encarar numerosos proyectos juntos. Jorge Ruiz no llegó a ejercer como agrónomo porque el cine lo atrajo de manera inequívoca. En la zona rural de Luribay, cercana a La Paz, realizó su primer corto documental, *Fruta en el mercado*, que presentó a un concurso de cine de aficionados convocado por la municipalidad de La Paz. Al mismo concurso Augusto Roca había presentado un corto de ficción, *Barriga llena*. La colaboración entre ambos se inició inmediatamente, y resultó en *El látigo del miedo*, una primera producción conjunta, siempre en 8 mm, una ficción en la que participaron como actores José Arellano, Héctor Ormachea y Rafael Monroy.

Hacia 1947 los dos cineastas aficionados se hicieron profesionales al crearse la empresa Bolivia Films, propiedad de un norteamericano residente en La Paz, Kenneth B. Wasson. La productora tenía como único equipo una cámara de 16 mm, manual, con la que Ruiz y Roca hicieron los primeros documentales de su trayectoria profesional: *Virgen India* (1948), *Donde nació un imperio* (1949), *Bolivia busca la verdad* (1950), *Rumbo al futuro* (1950). Estos dos últimos fueron los primeros de una serie de encargos de instituciones estatales que querían publicitar localmente algunos programas y proyectos de desarrollo.

Mientras tanto, sucedían importantes acontecimientos históricos en el país que no fueron registrados por el cine. En 1949 se produce una guerra civil que enfrenta a la oligarquía gobernante con un pueblo cansado de gobiernos militares y civiles que no reconocían los derechos elementales a la participación política, a la educación, a la salud y en general a una vida digna. Ruiz y Roca salieron con sus cámaras a la calle, hicieron también algunas entrevistas con líderes de la oposición que estaban en la clandestinidad, pero todo ese material se perdió años más tarde y nunca llegó a editarse ni a exhibirse. A pesar de las convulsiones políticas, Ruiz y Roca se mantuvieron trabajando en proyectos de encargo. En 1951 realizaron *Cumbres de Fe*, por



Vueke Sebastiana (Jorge Ruiz, Bolivia, 1953).

encargo del Comité IV Centenario de Potosí, y *El trabajo indígena en Bolivia*, para la Organización Internacional del Trabajo (OIT), su primer trabajo en color. Ambos asistieron al profesor francés Jean Vellard, especialista en culturas andinas, en la filmación de *Los Urus*, un documental sobre los últimos indígenas originarios del lago Titicaca, que desaparecieron durante los años cincuenta. Este documental también se filmó en color, al igual que *Tierras olvidadas*, filmada en la región tropical del Beni. Luego ambos cineastas realizaron *La Villa Imperial de Potosí* (1952) y *Bolivia* (1952), medimetro para la Secretaría de Prensa y Propaganda del gobierno que pocas semanas después sería derrocado por la sublevación popular del 9 de abril de 1952, que marcó un cambio radical en el destino de Bolivia.

La revolución encabezada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) fue la segunda en América Latina después de la de México, y precedió a la Revolución cubana por siete años. Las primeras medidas del nuevo gobierno fueron radicales: el ejército fue desmovilizado y reemplazado por milicias populares; se nacionalizaron las minas de estaño que eran la principal fuente de riqueza del país, pero en manos de tres empresarios poderosos; se realizó la reforma agraria para acabar con el latifundio, y además, se garantizó la participación de todos los hombres y mujeres de Bolivia en la vida política del país mediante el voto universal. Hasta entonces las mujeres no tenían derecho a votar, y solamente los hombres que sabían leer y escribir podían hacerlo.

La primera etapa en la trayectoria de Jorge Ruiz fue la del pionero que con pequeñas cámaras de 8 mm y 16 mm y armado de la firme decisión de dedicar su vida al cine, logra reactivar la producción cinematográfica que había sufrido las consecuencias del cine sonoro y de la Guerra del Chaco. A raíz de la revolución de 1952,

una nueva etapa se abre en la vida de este cineasta, en un contexto más favorable, ya que el nuevo gobierno de la Revolución Nacional entiende desde un principio la importancia del cine como expresión cultural y como medio de información y crea el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), en marzo de 1953.

Jorge Ruiz realiza en 1953 el más importante de sus documentales, *Vuelve Sebastiana*. Al igual que muchas otras películas del realizador, ésta combina elementos del cine documental y del cine de ficción. Esta manera de hacer cine sin marcar de manera tajante los límites de la ficción y del documental es uno de los grandes aportes de Jorge Ruiz al cine documental, y sin duda su influencia es más tarde importante en todo el cine de Jorge Sanjinés, un cine de ficción donde los elementos documentales son centrales. Los aportes de Jorge Ruiz al cine documental trascendieron las fronteras de Bolivia; de Ruiz dijo John Grierson en 1958: «es uno de los seis documentalistas más importantes del mundo». Paradójicamente, en su *Historia del cine mundial* Georges Sadoul le dedica apenas dos líneas que muestran más lo que no sabe de Ruiz, que lo que sabe. Dice Sadoul en una doble negación: «No sabemos si se ponen en escena largometrajes en Bolivia y si el joven boliviano Jorge Ruiz es un excelente documentalista»³⁰.

Vuelve Sebastiana es la historia de una niña indígena, Sebastiana Kespi, de la comunidad Chipaya del altiplano boliviano, que deja su hogar y se aventura en la inmensidad del altiplano boliviano, donde conoce a un niño aymara con el que establece una comunicación que prescinde de las palabras. Para Ruiz, la historia de la niña chipaya y su aventura en el mundo exterior es un recurso para mostrar y analizar, desde un punto de vista etnológico y antropológico, el proceso de desaparición de una cultura milenaria. Ruiz se detiene en las costumbres chipayas, describe sus ritos y sus valores, y transmite al espectador la angustia de un pueblo que está en la frontera de su absorción por la sociedad moderna. El contacto de Sebastiana con el mundo aymara es, aunque parezca anacrónico desde una perspectiva europea, el contacto con la modernidad. Los chipayas han vivido aislados a lo largo de su historia, mientras los aymaras sobrevivieron y se multiplicaron adaptándose a las nuevas condiciones culturales y económicas. A través del personaje del abuelo de Sebastiana, que sale a buscarla al altiplano, la regresa a la comunidad y fallece a causa del esfuerzo, Ruiz organiza una parábola que puede aplicarse también en el contexto de las incesantes migraciones desde las áreas rurales hacia la ciudad, que desde los años cincuenta han sufrido todos los países latinoamericanos sin excepción.

Sin duda el documental es seminal en la filmografía boliviana y un punto de los más altos en la obra de Jorge Ruiz, quien alguna vez declaró que en toda su carrera como cineasta no había realizado más de cuatro películas de su propia voluntad, ya que todas las demás habían sido encargos³¹. *Vuelve Sebastiana*, al dar el derecho a la imagen a los campesinos del altiplano boliviano, es un precedente directo de *Ukamau* de Jorge Sanjinés y de toda una manera de hacer cine en el mundo rural. Augusto Roca y Jorge Ruiz llegaron solos a Santa Ana de Chipaya para realizar este documental de 31 minutos, cuyo guión fue escrito por Luis Ramiro Beltrán. Primero tuvieron que ganarse la confianza de los pobladores, explicar detenidamente el proyecto, antes de empezar a filmar. Luego, la filmación se hizo rápidamente, en ape-

³⁰ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1983, pág. 385.

³¹ Alfonso Gumucio-Dagron, *Historia del Cine en Bolivia*, La Paz, Editorial Los Amigos del Libro, 1982.



Vuelve Sebastiana (Jorge Ruiz, Bolivia, 1953).

nas una semana. El film recogió premios en varios festivales de cine documental y permitió que Jorge Ruiz obtuviera cierto reconocimiento internacional, lo cual le abrió las puertas para trabajar en otros países.

En 1954 Ruiz y Roca fueron invitados a trabajar en Ecuador en la realización de *Los que nunca fueron*, con guión de Luis Ramiro Beltrán, una película de apoyo a la campaña contra la malaria. Ésta no fue la única vez que Ruiz filmó fuera de Bolivia. Años más tarde, a principios de los años sesenta, el equipo de Ruiz y Roca realizó en Guatemala *Los Ximul*; en Ecuador, *Un asunto de familia*, *Futuro para el pasado*, *La tierra resurge*, *Pueblo en acción*, *Cada día*, *La empresa del pueblo*, entre otros. Todos estos documentales son encargos de organizaciones gubernamentales o de cooperación internacional. En Perú hizo trabajos similares, *Semana Santa en Ayacucho*, *Universidad y desarrollo* y *Titikaka*, en colaboración con el cineasta peruano Luis Figueroa. También colaboró como camarógrafo con el cineasta norteamericano Williard Van Dyke en la realización del documental *Vicos*, con Harry Watt en *Miles como María* y con el cineasta inglés Anthony de Lothbiniere en *Renace un pueblo* (en inglés *The Forgotten Indians*). Ruiz alternaba sus proyectos de realización en Bolivia con trabajos de camarógrafo con estos cineastas extranjeros.

Decíamos al principio que Jorge Ruiz destaca en la historia del cine boliviano por su carácter pionero, por sus aportes a la estética y al contenido del cine documental, y por su contribución a la consolidación de un cine documental promovido desde las instituciones del Estado. Este último aspecto es fundamental en la trayectoria del cineasta boliviano, quien de 1957 a 1964 asumió la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), creado por el primer gobierno de la Revolución Nacional, en 1953. Una de las tareas centrales del ICB desde su creación fue la producción de

noticieros que daban cuenta de los programas y proyectos del gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR); sin embargo, la llegada de Ruiz permitió reforzar la producción de documentales sobre temas de cultura y desarrollo. En coproducción con Socine realizó *Laredo de Bolivia*, sobre el gran violinista boliviano con ocasión de una visita que hizo al país, y *Una industria en marcha*, sobre la industria de calzados en Cochabamba. La empresa Socine —que tuvo corta vida— se había formado con Jorge Ruiz, Augusto Roca, Nicolás Smolij y Enrique Albarracín como socios, y Oscar Soria como guionista. El bien máspreciado de la empresa cinematográfica fue una cámara de 35 mm marca Arriflex, que tiene una historia interesante: perteneció a Hans Ertel, camarógrafo de Leni Riefensthal en *Olympiad (Los dioses del estadio, Alemania, 1936)*. La hija de Ertel, Mónica —quien más tarde tuvo una participación notoria en la guerrilla urbana— vendió la cámara a Nicolás Smolij y a Jorge Ruiz, quienes la alquilaban al ICB para las coproducciones. Más tarde, cuando Nicolás Smolij se fue a trabajar a Perú, la vendió al cineasta peruano Armando Robles Godoy y éste, a su vez, a la entonces joven cineasta Nora de Izcue.

Además de los documentales que realizó para el ICB, Jorge Ruiz encaró uno de sus proyectos más ambiciosos con *La Vertiente* (1958), un largometraje de ficción, en blanco y negro, filmado en la localidad tropical de Rurenabaque, en el Beni. Desde la Guerra del Chaco no se había realizado en Bolivia un largometraje de ficción. Aquí también, ficción y documental se confunden, se entrelazan, en una historia cuyos dos ejes son el esfuerzo de un pueblo para proveerse de agua potable y la historia amorosa entre la maestra del pueblo y un cazador de caimanes. El resultado es un film que tiene elementos de las películas chinas de la época de Mao (movimiento de masas, armonía en la participación popular), con ingredientes de las películas mexicanas del «Indio» Fernández (historia amorosa, suspenso y aventura). Se inscribe también en el estilo de películas realizadas después de la Revolución rusa, donde se promovían las gestas constructoras de la revolución. No deja de ser interesante el doble papel social que cumplió *La Vertiente*, ya que antes de estrenarse en los cines y difundir los mensajes sobre la participación y el desarrollo, tuvo efectivamente una función específica, la de estimular a los pobladores de Rurenabaque a llevar adelante aquella obra en beneficio de la colectividad. En efecto, durante la filmación de la película se completaron los trabajos para la provisión de agua potable. La escena final muestra con sentido poético a los pobladores que al grito de «Larguen el agua», pegan sus oídos a la tubería para sentir el rumor del agua que se acerca.

En *La Vertiente*, Jorge Ruiz introduce actores profesionales y describe las relaciones entre los principales personajes de la historia; sin embargo, el film no deja de ser ante todo un documental, donde el actor principal es el pueblo de Rurenabaque. *La Vertiente* subraya los temas que al gobierno del MNR le interesaba promover a fines de los años cincuenta, en el marco de los programas de desarrollo respaldados por el gobierno de Estados Unidos, que había logrado insertarse nuevamente en las políticas económicas nacionales. Aunque el proyecto fue idea original de Jorge Ruiz y de Oscar Soria, el gobierno vio la oportunidad de promover el «esfuerzo propio» y la «ayuda mutua», ejes de la política de desarrollo del Estado. El propio presidente de la república, Hernán Siles Zuazo, ofreció su respaldo a Jorge Ruiz. También la agencia de desarrollo del gobierno de Estados Unidos quiso ayudar a Jorge Ruiz en el proyecto, a condición de que en las tuberías de agua se pudiera leer el rótulo «DONACIÓN DE USAID»... Ruiz tuvo el alcance de rechazar esta propuesta, aunque en otros filmes de encargo realizados a lo largo de su carrera fue menos estricto.

Bajo la conducción de Jorge Ruiz, el ICB produjo innumerables documentales sobre la realidad económica, social y cultural de Bolivia, pero ninguna otra película de ficción. Ruiz tenía el ambicioso proyecto de realizar un largometraje de ficción sobre la Guerra del Chaco, basándose en relatos del libro *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes, pero este proyecto no llegó a concretarse. Casualmente, en el año 2003 Jorge Sanjinés prepara también un largometraje sobre la Guerra del Chaco. El tema no ha perdido actualidad.

En 1956 Jorge Ruiz realizó *Los primeros*, sobre el tema del petróleo, que comenzaba a cobrar importancia económica en Bolivia, en reemplazo del estaño. Años después, ambos serían desplazados por inmensas reservas de gas en el sur y en el oeste de Bolivia. *Los primeros* como en casi toda su obra más importante, Ruiz introduce una historia sencilla, a través de la cual puede describir el tema central del documental. En *Los primeros*, es la historia de una anciana, Doña Ramona, que comercializa el «agua sucia» que ha encontrado (petróleo superficial). La última película importante que hizo Ruiz en el ICB fue *Las montañas no cambian*, celebración de los diez años de la Revolución Nacional de 1952, a través de un personaje, Gabino Apaza, que ha permanecido encerrado durante diez años y al salir comienza a descubrir aquello que ha cambiado en el país. Ambos documentales son moralizantes y muestran a Doña Ramona y a Gabino Apaza como personajes retrógrados, que se niegan a asumir el cambio social y económico.

Una nueva etapa se abrió en la trayectoria de Jorge Ruiz a fines de los años sesenta cuando aceptó la oferta del empresario minero Mario Mercado de hacerse cargo de la dirección de una productora de cine, Proinca. Ruiz pensó que era una oportunidad ideal para concluir un antiguo proyecto que se había frustrado, *Detrás de los Andes*, cuya filmación inicial se hizo a principios de los años cincuenta. Esta vez, la aventura por las selvas del norte de Bolivia se convirtió en un intento de lograr un producto que fuera altamente comercial; el resultado cinematográfico —dejando a un lado el rico anecdotario— es relativamente pobre. Tanto Hugo Roncal, el actor principal, como Gonzalo Sánchez de Lozada —quien estuvo involucrado en la primera filmación de 1952— consideran que el espíritu original del proyecto quedó desvirtuado. Si en los filmes de encargo Jorge Ruiz se vio limitado por sus auspiciadores, en este largometraje fue la propia búsqueda de un producto altamente comercial la que limitó sus posibilidades creativas.

En el marco de la productora Proinca, Jorge Ruiz hizo también varios documentales, como *Los Yamparaez*, sobre la comunidad campesina cercana a Tarabuco, en el departamento de Chuquisaca, y *Su propio esfuerzo*, sobre los programas de colonización en Alto Beni. Durante los años setenta su actividad en el cine documental fue intensa. En muchos de ellos ya no recurre a una línea argumental, como en sus mejores trabajos. Realiza en esos años: *Cielos de progreso*, *Primero el camino*, *Un día cualquiera*, *El empujón*, *El trono de oro*, *Forjadores del porvenir*, *La gran herencia*, *Una esperanza llamada Bolivia*, *Los nuevos Potosís*, *El gran desafío*, *Marcha hacia el Norte*, *Afirmando Bolivia*, entre otros documentales de encargo. Ruiz se establece así como el realizador más prolífico de documentales en Bolivia, seguido quizás por Eduardo Barrios, quien hizo la mayor parte de su carrera de cineasta en Europa.

Durante los años 80 y 90, Jorge Ruiz alternó la producción en cine y en vídeo. Tuvo, como siempre antes en su trayectoria, la capacidad de adaptarse a las nuevas tecnologías que tenía a su alcance. Nuevos temas se hicieron predominantes en sus documentales, por una parte la naturaleza y el medio ambiente, y por otra la pro-

ducción artística. En 1987, por ejemplo, en colaboración con Alberto Villalpando y Blanca Wiethüchter, hizo una serie en vídeo sobre siete pintores bolivianos. Hizo además varios documentales sobre temas de salud, género, turismo y desarrollo, en su mayoría en colaboración con su hijo Guillermo Ruiz, también cineasta. Entre los títulos recordamos: *Fauna andina* (1984), *La mujer en Bolivia* (1986), *El largo camino* (1986), *Ballet Nacional* (1989), entre otros.

Jorge Ruiz abarca más de cincuenta años de la cinematografía boliviana y es un pionero respetado por su tesón, su amor por el cine y la inspiración que ofreció a las sucesivas generaciones de cineastas.

FILMOGRAFÍA

JORGE RUIZ (SUCRE, 1924)

Viaje al Beni (1947), *Fruta en el mercado* (1948), *El látigo del miedo* (codirección Augusto Roca, 1948), *Virgen India* (1948), *Donde nació un imperio* (1949), *Bolivia busca la verdad* (codirección Augusto Roca, 1950), *Rumbo al futuro* (codirección Augusto Roca, 1950), *El trabajo indígena en Bolivia* (codirección Augusto Roca, 1950), *Cumbres de Fe* (codirección Augusto Roca, 1951), *En las noches de la historia* (codirección Augusto Roca, 1951), *Tierras olvidadas* (codirección Augusto Roca, 1951), *Los Urus* (1951), *Las elecciones de 1951* (1951), *Entrevistas a Hernán Siles y Juan Lechín* (1951), *Llegada de Víctor Paz Estenssoro a La Paz* (1952), *Bolivia* (1952), *La Villa Imperial de Potosí* (1952), *Vuelve Sebastiana* (1953), *Juanita sabe leer* (codirección Gonzalo Sánchez de Losada, 1954), *Los que nunca fueron* (Ecuador, 1954), *Informes* (codirección Gonzalo Sánchez de Losada, 1954), *Un poquito de diversificación económica* (codirección Gonzalo Sánchez de Losada, 1955), *Voces de la tierra* (1956), *Semillas de progreso* (codirección Gonzalo Sánchez de Losada, 1956), *El presidente Siles inaugura la Legislatura de 1956* (1956), *Los primeros* (1956), *Informativo del ICB* (quincenal, 1956-1964), *Laredo de Bolivia* (1958), *La Vertiente* (LM, 1958), *Bolivia en acción* (1958), *El terremoto en Chile* (Chile, 1960), *Los Ximul* (Guatemala, 1960), *Un nuevo destino* (1960), *El aymara* (1961), *La colmena* (1961), *Pacificación del valle* (1961), *El príncipe de la amistad* (1962), *Alianza para el progreso* (1962), *Las montañas no cambian* (1962), *Visitas históricas* (1962), *Pabellón Calamarca* (1963), *Festival indio* (1963), *Alta prioridad* (Ecuador, 1963), *Un policía rural* (Ecuador, 1963), *Un asunto de familia* (Ecuador, 1963), *Pueblo en acción* (Ecuador, 1963), *Serie técnica para la Policía del Ecuador* (Ecuador, 1963), *Bolivia invicta* (1963), *El valle de la amistad* (1963), *Cada día* (Ecuador, 1964), *Donde el pueblo está* (Ecuador, 1964), *La empresa del pueblo* (Ecuador, 1964), *En la nueva época* (Ecuador, 1964), *Futuro para el pasado* (Ecuador, 1964), *Herramientas que enseñan* (Ecuador, 1964), *Punto de partida* (Ecuador, 1964), *La tierra resurge* (Ecuador, 1964), *Los trámites de doña María* (Ecuador, 1964), *Supay* (1964), *Las FF. AA. del Perú en acción cívica* (Perú, 1965), *Semana Santa en Ayacucho* (Perú, 1965), *El Servicio Aerofotográfico* (Perú, 1965), *Universidad y desarrollo* (Perú, 1965), *Hoy Bolivia* (mensual, 1967-1970), *Mina Alaska* (LM, 1968), *Su propio esfuerzo* (1969), *Su último viaje* (codirección Hugo Roncal, 1969), *Volver* (LM, 1969), *Secretario de actas* (Perú, 1969), *Pil* (1970), *Ayacucho* (Perú, 1971), *Titi-kaka* (Perú, 1971), *La cultura nazca* (Perú, 1971), *Los Yamparaez* (1971), *Primero el camino* (1972), *Primer aniversario* (1972), *La gran berencia* (1973), *Feria Internacional de Cochabamba* (1973), *El empujón* (1974), *Forjadores del porvenir* (1974), *El trono de oro* (1974),

Un día cualquiera (1974), *Los nuevos Potosís* (1975), *Una esperanza llamada Bolivia* (1975), *Los primeros 150 años* (1975), *Pasos al progreso* (1976), *Nuevo horizonte* (1976), *Historia de un éxito* (1976), *Afirmando Bolivia* (1977), *Marcha hacia el Norte* (1977), *Íncлита ciudad* (1978), *El gran desafío* (1978), *El clamor del silencio* (1979), *Los caminos de piedra* (Ecuador, 1980), *Geografía física y humana de Bolivia* (1982), *Folklore de Bolivia* (1982), *Cultivo de la quinua* (1982), *Una luz en las montañas* (1982), *Inocencio y Manuel* (1983), *Serie para Prodena* (1983), *Fauna andina* (1984), *Bolívar en su infancia* (1985), *La mujer en Bolivia* (1986), *El largo camino* (1986), *Serie pintores nacionales* (7 videos, 1987), *Ballet Nacional* (1989), *Lago Titicaca*, *El clamor de la historia*, *Y pueblo de paz fundaron*, *Serie ecológica* (10 videos), *De mujer a mujer*, *Hablemos en pareja*, *Lactancia materna*, *Horizontes de oportunidad*, *Bienvenidos a COBEE*, *Bienvenidos a Coquetanga*, *El encanto de un valle de Zongo* (1990-1995).

Manuel Chambi y los documentales del Cusco

RICARDO BEDOYA

La lluviosa noche del 27 de diciembre de 1955, con la proyección de la película francesa *Les enfants du paradis* (*Los niños del paraíso*, Marcel Carné, Francia, 1945), en el cine Colón, hoy Teatro Municipal del Cusco, inició sus actividades el Foto Cine Club del Cusco, una institución capital en el desarrollo del cine documental peruano. Como todos los cineclubes, su labor central consistió en la difusión de cintas importantes en el desarrollo de la historia del cine, pero su originalidad radicó en la voluntad de impulsar una actividad de realización filmica permanente. Las cintas que filmaron algunos de sus miembros a partir de 1956 mostraron, por primera vez en el cine peruano, la presencia de los Andes, sus paisajes, sus habitantes y las costumbres de éstos.

Es muy difícil establecer con precisión los títulos de los filmes documentales que se filmaron en el Cusco a partir de la dinámica creada en torno al Cine Club. Muchos de ellos quedaron inacabados y otros son de ubicación o autoría imprecisa; el inventario, por eso, es ciertamente complicado. Mencionamos algunos:

- 1956 *Corpus del Cusco* de Manuel Chambi; *Corrida de toros y cóndores* de Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama; *Las piedras* de Manuel Chambi y Luis Figueroa; *Carnaval de Kanas* de Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama; *Mamacha Carmen* de Luis Figueroa; *Santuranticuy* de Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Víctor Chambi; *La fiesta de Santo Tomás y Títeres de pueblo* de Luis Figueroa; *Calcheo de Maíz* de Eulogio Nishiyama; *Picantería Cusqueña* de Eulogio Nishiyama.
- 1957 *Lucero de Nieve (Q'oyllur Riti)* de Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama; *Gran fiesta en Chumbivilcas* de Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama.
- 1958 *Policromía andina* de Luis Figueroa y César Villanueva; *Rostros y piedras* de Luis Figueroa y César Villanueva.
- 1959 *Los invencibles de Kanas* y *La fiesta de las nieves* de Manuel Chambi; *Noche y alba* de Manuel Chambi, Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama.

El empeño del cine del Cusco empezó cuando el arquitecto Manuel Chambi rodó la fiesta religiosa del Corpus Christi, que registra la celebración de la eucaristía católica al estilo de las costumbres indígenas. El corto se llamó *Corpus del Cusco*. Poco después, junto a Luis Figueroa Yábar, Chambi recorrió las calles de la ciudad para fil-



Carnaval de Kanas (Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama, Perú, 1956).

mar las construcciones de los distintos periodos históricos que coexisten en su arquitectura. El corto llamado *Las piedras*, junto a *Corpus del Cusco*, originó el impulso de realización filmica que se mantuvo por algunos años. Impulso que generó una buena cantidad de documentales y dos largometrajes de ficción, *Kukuli* (Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva, Perú, 1961) y *Jarawi* (César Villanueva y Eulogio Nishiyama, Perú, 1966).

La difusión internacional de algunas de estas películas y los premios obtenidos en mayo de 1960 por *Carnaval de Kanas* y *Lucero de nieve* en la Reseña de Cine Latinoamericano de Santa Margarita en Génova, Italia, donde fueron considerados como los mejores documentales etnográficos presentados, y su éxito en el festival de Karlovy Vary en 1964, lograron que el historiador francés Georges Sadoul hablara de ellos como productos de una escuela cinematográfica. En efecto, en un texto publicado en *Les Lettres Françaises* en 1964, Sadoul denominó «*Ecole de Cusco*» al conjunto de películas realizadas por los integrantes del Cine Club. Sadoul escribió:

Para mí, la última semana de Karlovy Vary estuvo marcada por el descubrimiento de una película de Mongolia y una película Inka. (...) Divirtiéndome, hace seis meses, al escribir un ensayo de ciencia ficción sobre el cine entre el año 1964 y el 2004, imaginé que la revelación de los años 1970 había sido la Escuela del Cusco, los largometrajes realizados por los descendientes de los Inkas, vinculados con



Carnaval de Kanas (Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama, Perú, 1956).

una civilización más evolucionada que la española cuando Pizarro la aniquiló en el siglo xvi. Y bien, mi ficción se había quedado retrasada en relación a la historia real. Desde 1956 se formó en la antigua capital del Imperio Inka, una Escuela del Cusco, cuyos escritores, poetas, pintores y cineastas, casi todos indios en un 70 o 100%, han dado obras importantes. Se han realizado en el entorno de esta ciudad, una veintena de películas documentales o de puesta en escena...

No obstante, y a despecho de la apelación de Sadoul, la del Cusco no fue una escuela cinematográfica con postulados orgánicos articulados o manifiestos. Sus integrantes —sobre todo los más característicos: Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa— se vincularon durante un breve periodo temporal para reivindicar una imagen del mundo indígena, hasta entonces soslayada. En efecto, los cineastas del Cusco, casi treinta años después del auge del indigenismo literario y pictórico de los años veinte, incorporaron el universo andino al cine peruano. Y lo hicieron como un modo de descubrirlo, contemplarlo y celebrarlo. Ninguno era «indio al 70 o 100%», al decir de Sadoul. Eran profesionales urbanos con ascendientes indígenas pero integrados en la vida cultural intensa y cosmopolita de esa ciudad abierta al turismo que es el Cusco.

El caso de Manuel Chambi López, nacido en 1924, es ejemplar al respecto. Hijo del gran fotógrafo cusqueño Martín Chambi, cursó estudios de arquitectura en Buenos Aires y a poco del inicio de las actividades del Cine Club empezó a rodar cortometrajes. Eligió como escenarios las zonas más altas del Cusco, hasta donde llegó

con el ánimo de registrar ambientes que nunca habían aparecido en un film peruano. Siguiendo la tradición estilística de su padre, el cineasta heredó el gusto por registrar la realidad con nitidez y sin afán por embellecer o acentuar las técnicas expresivas.

Películas como *Lucero de nieve* y *Estampas del carnaval de Kanas*, más que documentales documentados y didácticos son propuestas veristas en las que la mirada de Chambi se confunde con la del etnólogo. Importan los rostros, los cuerpos y la coreografía de los desplazamientos colectivos de campesinos que manifiestan su fe o celebran, pero no responden a ninguna disposición cinematográfica previa. El camarógrafo está atento para restituir las dimensiones naturalistas y simbólicas de actos y gestos, ritos y celebraciones. Así, su documental sobre el Corpus Christi, que puede inducir a tantas reflexiones sobre la síntesis de dos culturas, parece motivado más bien por el afán de mostrar un acto de excepcional esfuerzo humano, captado por la cámara en toda la dificultad de su desarrollo, deteniéndose en el registro de un amasijo de indígenas y mistis, funcionarios y campesinos, todos unidos en torno a un rito traído por la conquista, hecho histórico fundamental, origen de todas las escisiones y las diferencias.

Las películas de Manuel Chambi son muy representativas del conjunto de los documentales que se hicieron en el Cusco de los años cincuenta. Apostaron por capturar la potencia del gesto y la belleza del paisaje como fundamento de la coherencia de los filmes. Gestos y paisajes presentados como una deshilvanada sucesión de cuadros o una acumulación de viñetas coloristas. Chambi y los documentalistas del Cusco olvidaron que la vigorosa y no menos bella alineación de las secuencias son un requisito esencial para conseguir la solvencia de una película. Fueron, además, documentalistas que reivindicaron la artesanía cinematográfica. Chambi, Nishiyama y Figueroa rehuyeron la especialización y procuraron pasar por la experiencia más amplia de la técnica y la realización. Fueron directores y fotógrafos, editores, guionistas y codirigieron muchos de los filmes, todo a la vez. Convencidos de las virtudes superiores del registro en vivo —de allí la predominancia del documental— se mantuvieron ajenos al mito del rodaje en estudio y a los costosos equipamientos.

Si alguna convicción presidió la labor de los cineastas cusqueños, ella se resume en la voluntad por dar cuenta de una franja de la realidad nacional que se tornaba, gracias a su cine, en «tema filmico peruano». Ellos intentaron hacer del cine un medio de expresión al servicio de la «cultura nacional», integrándolo, casi con el mismo rango de importancia que la literatura o las artes plásticas, en la creación de una cultura «auténticamente» peruana, tanto más auténtica en la medida que hizo de los habitantes de los Andes, secularmente marginados, el objeto de una indagación filmica verista y elaborada con medios artísticos. Los cineastas del Cusco apelaron al verismo al recoger, con afán descriptivo, la imagen realista de los campesinos retratados. Les decían a sus compatriotas: «miren, así viven, allí trabajan, así visten, aman, festejan, comen». Pero ese retrato pasaba por la elaboración formal: de ahí el interés colectivo por la fotografía, ese arte cusqueño que intentaba lograr un bello encuadre o una equilibrada composición visual.

En los documentales del Cusco existe también una preocupación social que se evidencia en la necesidad de verificar la «autenticidad» de una cultura que guarda, en sus manifestaciones menos infiltradas por la urbe occidental, las «esencias» de la identidad nacional. Y aunque las películas del Cusco jamás propusieron una visión militante o política, sí expresaron una visión del cine como el medio más apto para



Carnaval de Kanas (Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama, Perú, 1956).

describir un «estado de las cosas» desequilibrado e injusto, fundado en la explotación del gamonal y la indiferencia del «país oficial», que debía ser visto y analizado de un modo crítico.

Pero además de los documentales, el empeño más ambicioso de los cineastas cusqueños fue el rodaje del largometraje de ficción *Kukuli* (en el que no participó Manuel Chambi), que marcó el inicio de la separación entre los compañeros del Cine

Club, interrumpido sólo en 1965 para el rodaje del largometraje *Jarawi*, codirigido por César Villanueva y Eulogio Nishiyama. En adelante, cada uno de ellos trabajaría en forma separada.

Así, Eulogio Nishiyama González fotografió documentales diversos, como *Danzas del Altiplano*, *Puente de Ichu*, *Madre de Dios*, *Ventana al mundo*, *Apu Kuntur* y los largometrajes de ficción *Allpakallpa, la fuerza de la tierra* (Bernardo Arias, 1974) y *Yawar Fiesta* (Luis Figueroa, 1978).

Por su parte, Luis Figueroa dirigió los cortometrajes *Semana Santa de Ayacucho* (1963), *Q'eros* (1964), *A nueve años* (1966), *Titikaka* (1973), *El cargador* (1974), *El reino de los Mochicas* (1974), *Machu Picchu, luz de piedra* (1982) y los largometrajes *Chiaraq'e, batalla ritual* (1974), *Los perros hambrientos* (1975) y *Yawar Fiesta*.

Manuel Chambi, por último, prosiguió su carrera filmando cortos como *Vida de los campesinos de Chinchero* (1961), *Navidad en el Cusco* (1961), *Ayaviri* (1961), *Machu Picchu* (1962), *Estampas del Carnaval de Kanas* (1963), *Estampas del carnaval de Kunturichanki* (1964), *Ukuku* (1965), *La fiesta de la Candelaria en Puno* (1965), *Puno* (1966), *Realidad I* (con alumnos de la Universidad de Lima, 1970), *Dos familias* (1970), *Los universitarios* (1974), *Mantaro, fenómeno imprevisible* (1974), *De la recolección a la agricultura* (1974). En 1974, participó como actor en *El enemigo principal*, película del boliviano Jorge Sanjinés filmada en Perú. Se frustró, en cambio, su intento de llevar a cabo la experiencia del largometraje. Abordó la ficción en *El abigeo* (1969-1970), un largometraje cuya realización quedó inconclusa. Chambi murió en 1987.

FILMOGRAFÍA

MANUEL CHAMBI (CUSCO, 1924-1987)

Corpus del Cusco (1956), *Corrida de toros y cóndores* (codirección Eulogio Nishiyama, 1956), *Las piedras* (codirección Luis Figueroa, 1956), *Carnaval de Kanas* (codirección Eulogio Nishiyama, 1956), *Santuranticuy* (codirección Eulogio Nishiyama y Víctor Chambi, 1956), *Lucero de Nieve (Q'oyllur Riti)* (codirección Eulogio Nishiyama y Víctor Chambi, 1957), *Gran fiesta en Chumbivilcas* (codirección Eulogio Nishiyama, 1957), *Los invencibles de Kanas* (1959), *La fiesta de las nieves* (codirección Víctor Chambi, 1959), *Noche y alba* (codirección Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y Víctor Chambi, 1959), *Vida de los campesinos de Chinchero* (1961), *Navidad en el Cusco* (1961), *Ayaviri* (1961), *Machu Picchu* (1962), *Estampas del Carnaval de Kanas* (1963), *Estampas del carnaval de Kunturichanki* (1964), *Ukuku* (1965), *La fiesta de la Candelaria en Puno* (1965), *Puno* (1966), *Realidad I* (1970), *Dos familias* (1970), *Los universitarios* (1974), *Mantaro, fenómeno imprevisible* (1974), *De la recolección a la agricultura* (1974), *La basura* (1974), *La Chueca* (1974).

Santiago Álvarez

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO

Para la historiografía clásica cubana, los años sesenta del siglo xx simbolizan el periodo de máximo esplendor del cine cubano. Los historiadores, más atentos a lo que este cine representó en el imaginario común de un mundo por entonces decidido a encarar rupturas radicales, que a lo que las imágenes mismas estaban proponiendo, suelen hablar de ese decenio como «la década prodigiosa del cine cubano». En esencia, creo que es cierto; sin embargo, una relectura aguda de lo producido en esa etapa probablemente arroje resultados contradictorios, aunque a mi juicio, menos fascinados con las leyendas del momento: en realidad, desde el punto de vista cuantitativo y también cualitativo, los sesenta significaron para el cine cubano una fecha de aprendizaje, de mucha experimentación y abundantes (y lógicos) fracasos en la ficción, y de hecho, es sólo en las postrimerías cuando se consigue la madurez. En todo caso, «lo prodigioso» de este primer periodo lo aportó el aspecto documental de esa producción, indiscutiblemente encabezada por Santiago Álvarez, y cuya influencia igual podía advertirse en lo mejor de ese cine de ficción que por entonces se estaba consiguiendo.

Santiago Álvarez fue otro de esos rebeldes sin pausa que, en los sesenta, se empeñaron en cambiar el mundo. Su caso sigue resultando excepcional, incluso cuando se mira el hecho de que comenzara su carrera cinematográfica a los cuarenta años. Había nacido en el callejón de Espada número 8, altos, La Habana, el 8 de marzo de 1919. Su padre era asturiano y su madre de Salamanca. A los catorce intentó aprender el oficio de cajista y de linotipista en una imprenta, y a los diecinueve marchó a Estados Unidos donde, según sus propias palabras, fue «minero, fregador de platos, corrector de pruebas, pulidor de metales y por último —antes de que intentaran reclutarme para su ejército—, vendedor de ropa interior de mujeres. Regresé en 1941»³².

A diferencia de los otros grandes fundadores del nuevo cine cubano (Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa), Santiago Álvarez no muestra antecedente alguno en el orden filmico una vez que triunfa la revolución de 1959 y se crea el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Su vínculo con la creación artística hay que rastrearlo en la década de los cincuenta, con su ingreso a la emisora radiofónica CMQ, y sobre sus inicios él mismo ha recordado:

³² Rebeca Chávez, «Hablar de estas fotos», *Revolución y Cultura*, La Habana, noviembre de 1986, pág. 20.



Ciclón (Santiago Álvarez, Cuba, 1963).

Tengo cuarenta años cuando triunfa Fidel y comienzo a hacer cine. Me sorprende a mí mismo cuando hago el noticiero dedicado a Benny Moré cuando él muere. Ahí veo por primera vez el traslado de mis sentimientos al cine. Veo el lenguaje del cine sirviendo para expresarme. Veo mi emotividad reflejada³³.

Los dos primeros documentales de Santiago Álvarez que aparecen en su filmografía fueron codirigidos: *Escambray* (Cuba, 1961), junto a Jorge Fraga, y *Muerte al invasor* (Cuba, 1961), al lado de Tomás Gutiérrez Alea. En el primero se habla de la lucha desatada entre revolucionarios y grupos de alzados que intentaban derrocar el nuevo poder; en el segundo, se aborda la fracasada invasión a Cuba por Playa Girón, a partir de lo filmado por Tomás Gutiérrez Alea y los camarógrafos Julio Simoneau y Pablo Martínez en el propio lugar. En este sentido, el noticiero sobre Benny Moré a que se refiere ocupa en verdad un tercer lugar en su filmografía. A pesar de que incluye imágenes de Fidel en una exaltada alocución en la sala del cine Chaplin (La Habana), a propósito de una reunión del Partido Unido de la Revolución Socialista, así como abundantes planos de Ernesto Che Guevara en un corte de caña, y del

³³ Rebeca Chávez, *ibidem*, pág. 21.



Now! (Santiago Álvarez, Cuba, 1965).

entonces presidente Dr. Osvaldo Dorticós en uno de sus discursos, es ciertamente el último segmento, dedicado a registrar el impacto de la muerte de Benny Moré, el que sigue prendido en la memoria.

Vale advertir que el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* había surgido con un objetivo claramente político, al intentar contrarrestar las crónicas que informativos como *El Nacional* o *El Noticiero América* emitían con un tono no exactamente pro-revolucionario; sin embargo, si bien en un inicio se pronuncia por una estructura convencional (mensajes de actualidades comentadas en *off*), muy pronto pone en evidencia el deseo de experimentar con las imágenes, y concederle a las noticias una textura capaz de garantizar la perdurabilidad más allá de la exactitud del hecho. Tal vez sea eso lo que pasa con esos pocos minutos dedicados a Benny Moré: se suceden los planos del cantante en plena actividad, e intercalados, los rostros desconcertados, doloridos, de quienes todavía no comprenden que la muerte les haya podido arrebatar la presencia física de quien se adivinaba en la cúspide de la inspiración, y como denominador común, la voz del mito, resaltando las emociones. Santiago Álvarez ha dicho sobre ese instante creativo:

Conocí a Benny en CMQ. Había que hacer una guardia semanal como chequeador de estudios. Benny llegó con unos tragos. No lo reporté. Se supo y uno de los Mestre [propietarios de CMQ] me llamó, yo lo negué pero me amonestó. Benny se enteró y un día nos encontramos en el bar de Radiocentro y nos hicimos amigos. Nos veíamos poco. Cuando muere hago ese noticiero. Uso la música, su música, con una intención narrativa y de montaje que nunca antes había hecho. Fijo resortes de lenguaje, descubro valores de la banda sonora, me doy cuenta que no sólo la imagen es importante, empiezo a combinar, a montar, para lograr asociaciones. Recibí algunas críticas en ese momento, pero sentía que había algo nuevo, diferente. Es un noticierón de punto de giro para mí, y lo hice con una gran pasión, con emoción³⁴.

Quizás de manera involuntaria, Santiago Álvarez estaba desafiando con su manera de hacer el noticiero en aquel instante, uno de los problemas teóricos que todavía hoy siguen dando que hablar, y que pudiéramos resumir en esta interrogante: ¿puede el documentalista darse el lujo de lo emotivo?, ¿no es acaso la frialdad de la razón, a contrapelo de los desbordes de la emoción, lo que garantiza esa aura de *objetividad* que acompaña al documental desde sus inicios?, ¿no ha de ser el documental paradigma de verosimilitud, modelo de una exposición donde la realidad aparezca sin los afeites típicos en el cine de ficción? Aquel noticiero estaba revelando la especial sensibilidad de Santiago, desarrollada a plenitud en *Ciclón* (Cuba, 1963), ese documental que colocara a la cinematografía cubana en el mapa del cine mundial, al obtener una docena de premios internacionales.

Ciclón pudo haber sido uno de los tantos reportajes realizados en torno a una de las peores catástrofes que ha azotado al país (el paso del huracán Flora en octubre de 1963, hostigando las zonas orientales). No obstante, filmarse indistintamente por camarógrafos del ICAIC, del Noticiero de la Televisión y los Estudios de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, la cinta es dueña de una uniformidad de tono que a ratos roza lo pesadillezco, muy en congruencia con el incidente que se intenta retratar. Santiago Álvarez parece proponernos un dilema de ribetes éticos, pues en casos

³⁴ Rebeca Chávez, *ibídem*, pág. 21.

cómo estos, ¿es válido que la cámara asuma el rol de un *voyeur* fílmico de la desgracia humana? Sin embargo, *Ciclón* está bien lejos de compartir las intenciones de esos *reality show* que en la actualidad abundan en tanta televisión adolescente; su mirada se centra en un aspecto de la tragedia humana, pero no es el morbo nacido de la observación distante e insensible del espectador la que determina la eticidad última, sino en todo caso, el compromiso personal de quien se sabe parte de la afectación. El uso inicial de la voz en *off* del locutor describiendo los logros colectivos del país, y la exposición de esas imágenes pre-ciclón preparan de manera muy inteligente la atmósfera de tragedia que se irá viviendo *in crescendo*, y en este sentido es que puede hablarse de Santiago como el artista (no el mero periodista), capaz de descubrir esos hilos íntimos que movilizan al espectador de cualquier parte del mundo ante la grave realidad que se ofrece.

Debe haber sido con *Ciclón* que en Santiago Álvarez comenzó a ganar conciencia la certidumbre de que en un documental no bastan los testimonios (por impactantes que sean) para obtener la relevancia. A partir de entonces, su cine fue todo un alarde de imaginación, una búsqueda sorprendente de soluciones propiamente cinematográficas, que se apartaron de manera premeditada de esa pretensión literaria con que muchas veces el documental intentó ganar estatura ante cierta zona de los críticos: consciente de ello, supo prescindir del sonido a la hora de filmar (*Ciclón*; *Cerro Pelado*, Cuba, 1966; *Hanoi Martes 13*, Cuba, 1967), o utilizó material gráfico que ya existía para armarnos nuevas y auténticas historias (*L. B. J.*, Cuba, 1968). Su fuerte fue el mestizaje de técnicas, el rechazo a la primacía de esa falsa solemnidad con que algunas películas del momento intentaban recubrir la denuncia anti-imperialista. La sátira se convirtió entonces en su más efectivo modo de expresión, mientras la edición adquiría el estatus de más valor dentro de todo el proceso creativo.

Now! (Cuba, 1965) acaso sea la consagración de ese estilo raigalmente cinematográfico, donde la importancia del montaje adquiere visos descomunales. Apelando a la fotoanimación, al *collage* de imágenes de archivos y a una banda sonora conformada por la versión al inglés que Lena Horne hace de la canción israelí «Hava Nagila», Santiago Álvarez logra construir uno de los alegatos antirracistas más intensos que se recuerdan en el cine latinoamericano de la época; el principal valor que aún le veo a una obra como *Now!* (para muchos, una anticipación del actual video-clip) está en la envidiable economía de recursos de la que hace gala su director, pero economía no sólo en el plano de costos de producción, sino de recursos propiamente lingüísticos en el ámbito fílmico. No recuerdo otro documental en el cine cubano que desborde tanta sensualidad a la hora de saborear la posible llegada de una utopía como la que anuncia el film, y que de alguna manera algo ingenua pregona el propio texto en inglés: la anulación del racismo. Han existido otros documentales sobre el mismo asunto, incluso cabría hasta decir que igual de hermosos, mas Santiago Álvarez parece aún insuperable en su maestría a la hora de prescindir del tono moralizante de un locutor, o la búsqueda de personajes que enfatizaran con sus palabras lo que la imagen ya estaba sugiriendo en sí misma.

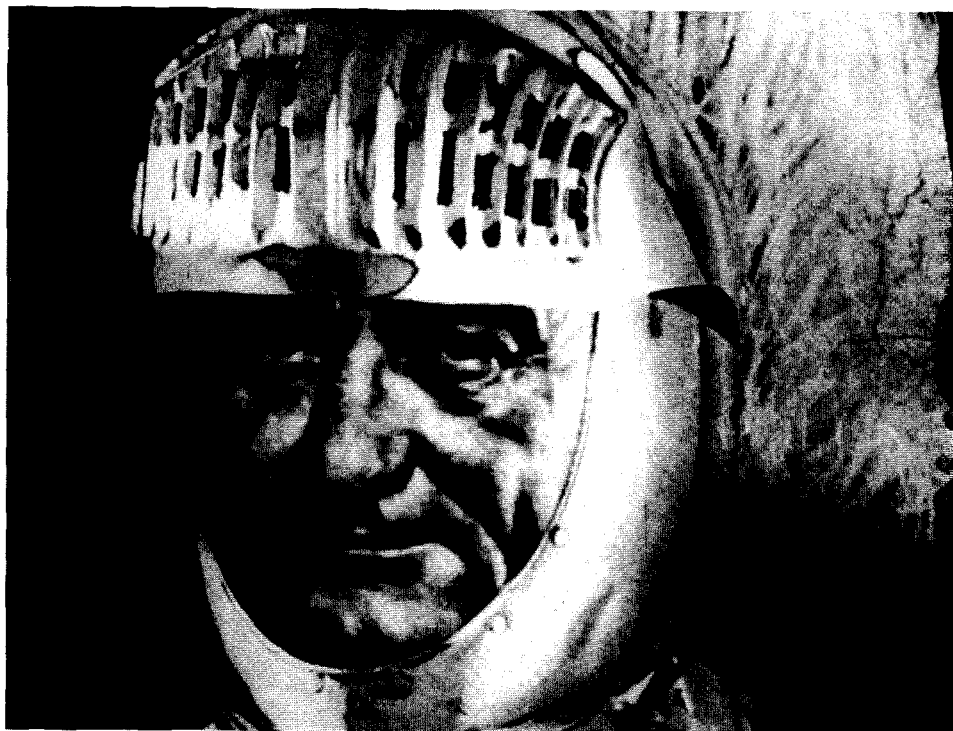
Mientras que otros documentalistas de la época se pronunciaban por el abuso del cine encuesta, o la filmación fría en los lugares donde acontecen los hechos, muy dentro de la tradición impuesta por Flaherty y compañía, Santiago Álvarez termina depurando ese estilo que alguna vez llamara «documentalurgia», y en el que cada vez se hace más precisa su capacidad para hacer del montaje (visual, pero sobre todo sonoro) el vehículo a través del cual transmitir su mensaje. *Hanoi, Martes 13*, *L.B.J.* y 79



Hanoi, martes 13 (Santiago Álvarez, Cuba, 1967).

primaveras (Cuba, 1969) devienen paradigmáticas de ese método de representación; son aún obras impresionantes porque en ellas uno advierte que vibra el compromiso de un hombre (no de un frío relator de supuestas verdades) empeñado en hacer valer su punto de vista, de allí que sea posible detectar ironías, deslumbramientos, dolores, alegrías, resentimientos, esperanzas, amores, y todo ese largo cúmulo de pasiones que nos va conformando como seres humanos en la vida, aunque luego nos veamos obligados a mostrar en público un solo perfil de nuestra personalidad.

Quizás sea ese desenfado el que más se extraña en la segunda mitad de la obra de Santiago Álvarez, donde lamentablemente hay una mayor querencia de «objetividad», y un exceso de didactismo que sus primeras obras habían sabido eludir con muchísima suerte. Sus documentales posteriores hablaron de las visitas de Fidel Castro por países de África, la Europa Socialista, zonas liberadas de Vietnam y Moscú (*Y el cielo fue tomado por asalto*, Cuba, 1973; *Los cuatro puentes*, Cuba, 1974; *El octubre de todos*, Cuba, 1977; *Y... la noche se hizo arcoíris*, Cuba, 1978; *El sol no se puede tapar con un dedo*, Cuba, 1976), y también de las luchas de liberación en países como Mozambique (*Maputo: Meridiano Novo*, Cuba, 1976) y Angola (*Luanda ya no es de San Pablo*, Cuba, 1976). Santiago Álvarez seguía consciente del rol movilizador que aún podía desempeñar el cine en un contexto como el del Tercer Mundo, pero ya no se empeñaba en ser sólo cronista de lo que estaba pasando, sino también de alguna manera, ser un cronista de lo que a su juicio estaba fatalmente condenado a suceder. Una suerte de profeta filmico. Y esto le hizo perder en no pocas ocasiones el sentido



L.B.J. (Santiago Álvarez, Cuba, 1968).

de la síntesis, la sutileza, pero sobre todo, de la novedad. Su cine se hizo más retórico, si por esto hemos de entender más predecible.

Otros han visto en la desmedida voluntad celebrativa, que apenas repara en los matices, la principal limitación del documental tardío de Santiago Álvarez. Ésa es una opinión, pero no un argumento, pues la primera parte de su obra jamás escapó del compromiso incondicional con la Revolución, y sus valores estéticos siguen perdurando. Ahora, ¿cómo leer hoy una documentalística que en los tiempos actuales pudiera parecer anacrónica y hasta irreal, al apoyarse sobre todo en el poder sugestionador de una utopía cuya consagración parecía, por primera vez, al alcance de las manos del hombre? Supongo que serán los realizadores cubanos de las nuevas generaciones (ésas que creo que todavía no han nacido, y que estarán libres de cualquier prejuicio extra-artístico) los que estén en mejores condiciones de evaluar el tremendo legado de Santiago Álvarez. Allí permanece su raro sentido para hacer de lo aparentemente nimio algo descomunal, y por si ello fuera poco, allí están esas imágenes de nosotros mismos, esas imágenes invisibles que en el fragor de la vida diaria jamás se consiguen captar en su esencia. No hablo ya solamente de la imagen del cubano, sino del *Hombre-todo* que ha vivido este segmento de la Historia. Hace poco descubrí esta bellísima reflexión de Patricio Guzmán: «un país, una región, una ciudad, que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías». Es una sentencia que me ha hechizado porque, de manera involuntaria, me ayudó a entender de un tirón la naturaleza y origen de mi gratitud como cubano, ante la obra de un artista como Santiago Álvarez.

FILMOGRAFÍA

SANTIAGO ÁLVAREZ (LA HABANA, 1919-1998)

Escambray (codirección Jorge Fraga, 1961), *Muerte al invasor* (codirección Tomás Gutiérrez Alea, 1961), *Forjadores de la paz* (1962), *Cumplimos* (1962), *Crisis en el Caribe* (1962), *El bárbaro del ritmo* (1963), *Ciclón* (1963), *Fidel en la URSS* (1963), *Vía libre a la zafra del 64* (1964), *Visita a un país de gigantes* (1964), *Segunda Declaración de La Habana* (1964), *Primeros juegos deportivos militares* (1964), *Solidaridad Cuba y Viet Nam* (1965), *Cuba, 2 de enero* (1965), *Pedales sobre Cuba* (1965), *La escalada del chantaje* (1965), *Now!* (1965), *Abril de Girón* (1966), *Año siete* (1966), *Cerro Pelado* (1966), *Ocho años de Revolución* (1966), *Hanoi, martes 13* (1967), *La minifalda de Cuba* (1967), *Visita de Stokely Carmichael a La Habana* (1967), *La guerra olvidada* (1967), *La escalada del chantaje* (1967), *Hasta la victoria siempre* (1967), *Golpeando en la selva* (1967), *La hora de los hornos* (1968), *Discurso de Fidel del 26 de julio de 1968* (1968), *Lucha racial en Estados Unidos* (1968), *Amarrando el corazón* (1968), *L.B.J.* (1968), *Movimiento de luchas estudiantiles en el mundo* (1968), *Caso Arguedas* (1968), *Publicación del Diario del Che* (1968), *Despegue a las 18.00* (1969), *79 primaveras* (1969), *Once por cero* (1970), *Piedra sobre piedra* (1970), *El sueño del Pongo* (1970), *Yanapanakuna* (1970), *Quemando tradiciones* (1971), *¿Cómo, por qué, y para qué se asesina a un General?* (1971), *La estampida* (1971), *El pájaro del faro* (1971), *De América soy hijo... y a ella me debo* (1972), *Y el cielo fue tomado por asalto* (1973), *El nuevo tango* (1973), *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá... morirá* (1973), *La hora de los cerdos* (1973), *60 minutos en el I Mundial de Boxeo Amateur* (1974), *Rescate* (1974), *Los cuatro puentes* (1974), *Abril de Viet Nam en el año del Gato* (1975), *El primer Delegado* (1975), *El sol no se puede tapar con un dedo* (1976), *El tiempo es el viento* (1976), *Luanda ya no es de San Pablo* (1976), *Morir por la Patria es vivir* (1976), *Maputo: Meridiano Novo* (1976), *Los dragones de Ha-Long* (1976), *Expedición del Granma* (1976), *Mi hermano Fidel* (1977), *El octubre de todos* (1977), *Sobre el problema fronterizo entre Kampuchea y Viet Nam* (1978), *Y... la noche se hizo arcoiris* (1978), *El gran salto al vacío* (1979), *Tengo fe en ti* (1979), *La Cumbre que nos une* (1979), *El desafío* (1979), *Celia, imagen del pueblo* (1980), *La marcha del pueblo combatiente* (19 de abril) (1980), *El mayo de las tres banderas* (1980), *Un Amazonas de pueblo embravecido* (1980), *Lo que el viento se llevó* (1980), *La guerra necesaria* (1980), *La importancia universal del hueco* (1981), *Tiempo libre a la roca* (1981), *Comenzó a retumbar el Momotombo* (1981), *26 es también 19* (1981), *Mazazo macizo* (1981), *Habla Fidel* (1981), *A galope sobre la historia* (1982), *Nova Sinfonía* (1982), *Operación Abril del Caribe* (1982), *Biografía de un carnaval* (1983), *Las campanas también pueden doblar mañana* (1983), *Los refugiados de la Cueva del Muerto* (1983), *¡Gracias, Santiago!* (1984), *El soñador del Kremlin* (1984), *Por primera vez elecciones libres* (1984), *Dos rostros y una imagen* (1984), *Taller de la vida* (1985), *La soledad de los dioses* (1985), *Reencuentro* (1985), *Las antípodas de la victoria* (1985), *Aires de renovación en el Meridiano 37* (1985), *Memorias de un reencuentro* (1985), *Brascuba* (codirección Orlando Senna, 1987-1989), *Una nave llena de sueños* (1987-1989), *... ¿1999?...* (1988), *El desafío del imperio* (1988), *Signo de los nuevos tiempos* (1988), *Historia de una plaza* (1989), *El sol que no descansa y olvida* (1989), *Breviario de una visita* (1991), *¿Perdedores?* (1991), *Now Ecology* (1992).

Jorge Prelorán

JORGE RUFFINELLI

Jorge Prelorán (Buenos Aires, 1933) pudo haber sido uno de tantos cineastas vocacionales que no encuentran futuro en Argentina, un país de continuas crisis en la industria cinematográfica. Estudiante de arquitectura por imposición paterna antes que por inclinación personal, pudo también haberse convertido en un profesional en un país sin marcadas innovaciones edilicias. En cambio, que a lo largo de casi medio siglo de empecinado uso de la cámara consiguiese un volumen notable de cine (sesenta y siete películas), con algunos títulos que pueden calificarse de obras maestras, no parecía el camino más previsible durante los años sesenta, cuando Prelorán bordeaba los treinta años de edad.

Él mismo ha recordado la historia de su primer exilio voluntario a los Estados Unidos, para estudiar en la Universidad de California en Berkeley: el alejamiento familiar fue más una ruptura con los sueños paternos que con la cultura argentina. Al contrario, una y otra vez Prelorán regresó a Argentina, se internó en las zonas desérticas del Nordeste, descubrió comunidades y personajes, los registró y dio vida y memoria con su cámara Bolex de 16 mm y su grabadora Nagra, y años más tarde incursionó en otras regiones latinoamericanas: hizo un film sobre los Warao de Venezuela (1975), un largometraje de ficción en Ecuador (*Mi tía Nora*, 1983), así como otros documentales en los Estados Unidos (*Luther Metke at 94*, 1979), tuvo el privilegio de que Henry Fonda prestara su voz al relato de *Zerda's Children / Los hijos de Zerda* (1978) y de que la Academia de Hollywood nominara *Luther Metke* al Oscar para el Mejor Documental en 1980.

La inquietud de Prelorán por explorar las «otras» culturas, que son las subsumidas en la hispanoamericana, resulta uno de los rasgos fundamentales de su actividad y su obra documental. La mayor parte de sus películas son documentales de un modo diferente y original, porque si bien parecen productos de la mirada antropológica, el autor nunca los definió como tal. Para varios de sus filmes más importantes resultaba más adecuada la categoría de «etnobiografías», ya que con el tiempo, la experiencia y la frecuentación de las regiones mencionadas, Prelorán aprendió la importancia de centrar sus relatos en individuos antes que en sus colectividades.

De ahí la cualidad hasta cierto punto neutra, políticamente, de sus documentales. Incluyendo los dirigidos junto con Raymundo Gleyzer (*Ocurrido en Hualfin*, 1966; *Quilino*, 1967), la exhibición de la pobreza no llevaba necesariamente a levantar banderas de protesta social o de denuncia política, como si esos documentales se



Los hijos de Zerda (Jorge Prelorán, Argentina, 1978).

limitaran a mostrar la «realidad» y todo intento de cambio quedara en el dominio del espectador. Se trataba de proteger al cine de exigencias ajenas, aunque en un aspecto más general pueda concluirse que todo cine, explícitamente o no, es político. La explicación de este estilo y esta actitud desdeñadora del uso político del cine proviene de otro ámbito y el mismo Prelorán intentó explicarlo: «Yo me sentía [hacia 1954] totalmente ajeno a los vaivenes políticos ya que venía de una familia estricta y represiva de clase media alta, con una madre norteamericana de estirpe puritana en la que el activismo político se hubiera considerado un drama.»

Un primer periodo en la actividad de Prelorán lo ubica en un género que él mismo ha descrito con ironía al modo de «aquellos cortos documentales que se daban en los cines del '40 y '50 (...), películas de diez minutos sobre una ciudad o un lugar del mundo, con un locutor semicómico-semiserio que aligeraba todo lo que documentaba y lo homogeneizaba». Es así como, después de filmar un cortometraje de ficción, *Venganza*, mientras hacía la carrera de arquitecto y se enamoraba definitivamente del cine, dedicó la década de los sesenta para filmar, uno tras otro, esos documentales cuyos títulos señalan implícitamente el tipo de registro y exposición entre folklórica y etnográfica que los inspiraba: *Llanero colombiano* (1962); *Costumbres neuquinas* (1963); *El gaucho argentino, hoy* (1962); *El gaucho de las pampas* (1962); *El gaucho salteño* (1962); *El jinete correntino* (1962); *Costas patagónicas* (1963); *Potencial dinámico de la República Argentina* (1964); *Anfibios, reproducción y desarrollo* (1964); *El estudio de las plantas* (1964); *La biología experimental* (1965); *Reptiles fósiles de la Argentina* (1965); *Di-*



Los hijos de Zerda (Jorge Prelorán, Argentina, 1978).

nosaurios (1965); *Máximo Rojas, monturero criollo* (1965); *Viernes Santo en Yavi* (1966); *Purmamarca* (1966); *Trapiches caseros* (1966); *Feria en Simoca* (1966).

Que algunos de ellos le hubieran sido encargados por el filántropo Edward La-
roque Tinker es un dato más, curioso aunque no necesariamente importante. Más
importante resulta relevar la influencia que la obra del sociólogo norteamericano Os-
car Lewis tendría sobre él, ante todo con *Los hijos de Sánchez* (1961), y la influencia di-
recta de su mentor, Augusto Raúl Cortázar, estudioso del folclore argentino, quien
dirigía el «Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas» en la
Universidad Nacional de Tucumán. Con el subsidio de la Fundación Tinker, Prelorán
realizó siete documentales de diversa extensión, para la Universidad de Tucumán
hizo seis cortometrajes didácticos (entre 10 y 21 minutos cada uno), y para el «Re-
levamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas» (1965-1969) diri-
gió 21 documentales, entre los cuales se cuenta uno de los más fascinantes: *Hermó-
genes Cayo (Imaginero)* (1969). No debe dejarse de lado la indiscutible influencia del
documentalista norteamericano Robert J. Flaherty, el «padre de todos» desde *Nanook of
the North* (Estados Unidos, 1922), así como la filmación de *Tire dié* (Argentina, 1958) por
la Escuela de Santa Fe organizada por Fernando Birri, que instauró la idea y el estilo
de la «encuesta social».

Toda esta producción le dio a Prelorán una notable familiaridad con el cine
como medio, con las regiones argentinas y con las instituciones culturales y educati-
vas que lo hacían posible. Sin embargo, el volumen no cuenta por sí solo ante una

obra extraordinaria y en la lista de documentales de Prelorán muchos lo son. Al punto de que permiten esbozar algunas hipótesis para explicar la alta calidad alcanzada. Así como sus primeros documentales se apoyaban en el dispositivo del registro cultural de lo «otro», de las culturas diferentes —en este caso las indígenas y campesinas tan distantes de la mirada y los usos de Buenos Aires—, el género documental se descubrió un medio formidable para entender al «otro» y establecer la comunicación. En este sentido, el cine se elaboraba y creaba como un lenguaje. Prelorán ha reflexionado sobre este subtexto: «Nuestro país es increíble, del trópico al frío, y tenemos una gran variedad de argentinos. Tengo la certeza de que si uno pudiera conocer la forma de vida de un jangadero de Paraná, un pescador de Mar del Plata, un ovejero de la Patagonia, un minero de Catamarca, un puneño, un jinete de Corrientes... además de las realidades urbanas en las grandes ciudades o los pequeños pueblos, entonces recién conoceríamos qué es el ser argentino.»

Así es cómo y por qué Prelorán se dedicó a trazar, durante medio siglo, buena parte del mapa humano, cultural y social de Argentina y otras partes de Latinoamérica. Para ello empleó diferentes procedimientos y preocupaciones vinculadas con el estilo, bajo una serie de principios casi inalterables: una fotografía nítida y sin excesivo movimiento, que observa con atención a la vez que respeta (ante todo la intimidad) a sus personajes; ese respeto ya mencionado, que a menudo se transforma en darles la palabra —aunque esto se hace en la banda sonora y no en el estilo de entrevista o encuesta directa—; una atención seria y sin prejuicios a las expresiones culturales diferentes (fuesen mitos o prácticas de curanderismo no sancionados por nuestra cultura); una conciencia histórica que vincula distantes pasados (el imperio incaico, por ejemplo) con el presente; un sentido melancólico de la pérdida (regiones sumidas en el descuido y el olvido oficiales).

La simpatía social por los personajes es evidente, siempre, desde la primera a la última toma. *Ocurrido en Hualfin* resulta un notable ejemplo no sólo de las «historias de vida», sino también de la inclinación de Prelorán a filmar historias familiares, siguiendo el curso de cada uno de los integrantes. El valle de Hualfin, en la provincia de Catamarca, provee el espacio físico y cultural de este documental conmovedor: desde la primera imagen de un «sol sin horizontes» y el suelo quebrado en lajas por la sequía inclemente, puede intuirse que los personajes serán tan pobres como su hábitat. *Ocurrido en Hualfin* es un relato de vida, como el título lo sugiere, pero a la vez instaura un equívoco: no hay nada especial en lo que «ocurre», ningún evento extraordinario. Lo ocurrido en Hualfin es simplemente la vida de trabajo y pobreza de sus habitantes. Prelorán y Gleyzer se concentran en una familia, la de Temístocles Figueroa, y circunscriben el relato-estudio a cuatro personas que representan a «tres generaciones».

La primera es la más antigua: Temístocles. Su nieta lo despierta (el anciano duerme su siesta a la intemperie) con el «mate» listo, y más tarde lo acompaña como lazarillo (él está ciego desde hace quince años) hasta la casa de Antonia. En esta primera parte, titulada «Cuando quede silencio el viento» se narra la historia de Temístocles. Es el mismo personaje quien la cuenta, desde la banda sonora, como una sucesión de recuerdos vinculados al trabajo desde sus inicios en la adolescencia: a los quince años se marchó de Hualfin a Tucumán para trabajar cortando caña de azúcar. «Siempre nos golpeaban», cuenta lo que parece el recuerdo más constante. Terminada la zafra temporaria, de mayo a noviembre, algunos habían conservado suficiente dinero como para regresar a Hualfin, otros debían quedarse más tiempo trabajando,

otros no regresaban nunca. A sus ochenta y ocho años Temístocles Figueroa es la encarnación de una vida humana desgastada por el trabajo. Lejos de gozar un «retiro» tras una vida laboriosa, sobrevive la soledad apenas aligerada por su nieta, su cuñada Justina y las hijas de ésta. Se declara frustrado por la ceguera que lo llevó a la inutilidad. Sólo le queda esperar.

El segundo capítulo («Greda») se concentra en la actividad artesanal de Justina. Viuda al presente, recuerda su vida desde niña, ante todo cómo aprendió a construir ollas y cacharros con el barro, mirando hacerlo a otras mujeres. «Nadie me enseñó.» La vida de Justina es también de desamparo y pobreza. Trabajó como sirvienta de una casa, y aunque la escuela estaba cerca, nunca tuvo educación: no sabe leer ni firmar. El film documenta su trabajo artesanal, en el borde mismo de la necesidad. Aunque en algún momento Justina admira la complejidad de algunas ollas ajenas, y sus diseños, no es «arte» lo que busca sino la más simple construcción de vasijas de barro para la venta (o para el canje por otros utensilios sencillos como los suyos). Singularmente, el título del primer segmento correspondería mejor al segundo, ya que ese viento que cesa o se silencia (hermosa imagen en sí misma) es la condición de cocer las vasijas en un horno elemental, bajo tierra. Un simple agujero en la tierra en que depositan las piezas y que encienden «cuando queda silencio el viento». La tercera parte, «Elinda del Valle», narra la vida de Antonia y su hija Elinda (la nieta de Temístocles). Nuevamente, como en los personajes anteriores, Antonia es la mujer madura, sufrida, a quien su marido dejó cinco años atrás para trabajar en una zafra y no volvió más.

La vida de Antonia está tratada con mayor complejidad que las de Temístocles y Justina. Al menos ella tiene varios hijos, que ha criado sin haberse visto obligada a darlos en adopción, y espera que al menos su hija Elinda sea un día maestra. También la visita alguna vez un vecino, Galo, quien le pide que se vaya a vivir con él, prometiéndole ayudarla a cuidar de sus hijos (absurdamente, Antonia aún espera el regreso de su marido). El documental termina después de una tormenta cuyas lluvias, tan escasas durante largos meses de sequía, provocan inundaciones. Las casas, de techos de quincha, están llenas de goteras por donde la lluvia se mete sin misericordia. Tampoco hay misericordia para las vidas de estos personajes. El narrador afirma, al final, que «Elinda nunca será maestra». Por ser la menor, deberá quedarse en Hualfin y ayudar a hilar a su madre.

Notable como testimonio de vida en una región «olvidada» del mundo, *Ocurrido en Hualfin* se desarrolla tan esencialmente como sus personajes. El excelente trabajo de cámara está siempre sometido a lo narrado y mostrado. Hasta la música se corresponde al mundo de Hualfin. Como un narrador comenta desde el comienzo, la música popular es triste en sus cadencias de baladas y refleja en sus letras la experiencia triste de los «conquistados» y explotados. En este sentido, es no menos que singular la mención múltiple de Perón y Eva Perón en los tres testimonios principales. Temístocles, cuando recuerda que a los trabajadores les pegaban, «hasta que llegó Perón». Justina, cuando declara haber «tenido la suerte de conocer a la Señora» y recordar que en la visita de Eva Perón los campesinos tuvieron sidra y pan de Navidad. Antonia, cuando dice que Perón les había hecho llegar telares mecánicos, y que a su caída en 1955, habían llegado a buscarlos y se los habían llevado a Belén. La felicidad de la sidra y el pan «duró poco», dice Justina. No cabe duda de que las referencias al peronismo son positivas, al fin y al cabo ese gobernante alguna vez se acordó de los campesinos más pobres. Ni antes ni después nadie ha querido tener que ver



Hermógenes Cayo (Imaginero) (Jorge Prelorán, Argentina, 1969).

con ellos sino para explotarlos. Sin embargo, desde otro punto de vista, es una implícita condena al «populismo» de Perón. Sus medidas de cambio social, al menos para Hualfin, duraron, como la sidra, poco o nada.

Uno de los rasgos más atractivos del documentalismo de Prelorán ha sido el descubrimiento del orden estético en el mundo pobre rural. Ese orden fue encontrando un lugar en el registro filmico, tal vez al comienzo por la simple sorpresa de su presencia, pero también alcanzó protagonismo. Se encuentra en los niños artistas de *Chucalezna* (1969), en el extraordinario arte religioso realizado por los indígenas hace trescientos años, bajo la influencia jesuítica (*La iglesia de Yavi*, 1977), en las artesanías de plumas teñidas y paja (cajas, pantallas y bomboneras) que realizan para su supervivencia las mujeres de *Quilino*, «un pueblo somnoliento y casi abandonado» en el que ya ni siquiera quedan hombres; similares artesanías creadas en *Iruya* (1968) para participar en los ritos del duelo entre el Toro y Mandinga. Se trate de la artesanía para vender al turismo o para crear la escenografía de los rituales locales, lo cierto es que los documentales abundan mostrando la creatividad humana en el dominio del arte. Así es como *Medardo Pantoja, pintor* (1968) pinta cuadros extraordinarios que difícilmente acabarán en el Louvre, o *Hermógenes Cayo (Imaginero)*, santero de la Puna, crea notables artefactos de arte sagrado.

Ésos son momentos altos en el documentalismo de Prelorán, gracias en parte al hallazgo del arte en sus formas más inesperadas. Y *Hermógenes Cayo (Imaginero)* tiene un lugar privilegiado en el conjunto de esa obra. Probablemente su documental más admirado, fue también el primero en el que el cineasta comenzó a emplear la técnica subjetiva del relato en *off*. Limitado aún en los años sesenta por la técnica que no permitía la sonorización sincrónica, dicha opción estilística le permitió solucionar un problema a la vez que añadir a sus documentales una dimensión más subjetiva y humana. Especialmente cuando se trataba de un «personaje» notable como Hermógenes Cayo, santero, artista y músico, inverosímil dado el contexto y su hábitat. Prelorán conoció y trató a Cayo entre 1966 y 1967. Meses después comenzó a filmarlo en su cotidianidad. Llegó incluso a influir en él, aconsejándole casarse (cuando el severo sacerdote de la región limitaba la participación de Hermógenes en el culto religioso por vivir en «concubinato»). Finalmente la muerte misma del personaje empujó al autor a cerrar su film y darlo a conocer, como si su propio ciclo de creación filmica hubiese encontrado su clave final en el final biológico.

«Yo soy Hermógenes Cayo» se escucha decir en *off*, sin que la locución coincida con la imagen (la voz de Hermógenes hubo de ser sustituida por la de Anastasio Quiroga, pero el relato, o las intervenciones orales del personaje son reputadamente fieles y verídicas). Después de presentarse a sí mismo, lo hace con su mujer e hijos. Todo lo que el espectador conoce del lugar se debe a la cámara de Prelorán y al relato de Hermógenes: ambos actúan en conjunto sin que ninguno «ilustre» (como en el cine convencional) al otro. Relato verbal e imágenes se complementan del modo más armónico, pero manteniendo siempre una relativa independencia. Así, la fotografía recoge los áridos paisajes de Jujuy y la soledad calcinada del altiplano. La otra «imagen» en cambio proviene de la experiencia personal del narrador y otros personajes: «No falta quehacer aquí», dice su mujer Aurelia, y cuida sus ovejas mientras Hermógenes teje en el telar familiar. Un niño va a buscar agua «a media legua», la niña menor, Antoñita, es regañada. Pronto, sin embargo, la cotidianidad del trabajo deja paso al tema central de la vida de Hermógenes Cayo: su labor artística como escultor en madera, ante todo de figuras religiosas, extraordinarios Cristos de belleza

trágica. Así como Prelorán hace justicia al paisaje con anchas panorámicas, registra también en primerísimos planos el rostro surcado de Hermógenes, o sus manos fuertes y callosas, o sus pies de alpargatas raídas. En especial durante la secuencia en que Hermógenes «presenta» su armonio y toca música, Prelorán busca inusuales ángulos y contrastes de luz como insinuando una correspondencia de estética y de sorpresa humana (ante lo improbable de encontrar individuos como Hermógenes en esa región y en medio de la pobreza): tanto la imagen como la luz resaltan la cualidad de belleza interior del personaje en contacto con el arte.

Toda la historia de Hermógenes Cayo cabe —es un decir— en esos cincuenta magníficos minutos del documental. El origen como «hijo natural» (correspondido por su mujer, también «huérfana»); la devoción religiosa (en la que incluso confiesa sentir un «llamado» divino, y a la que obedece no sólo a través del arte sino del servicio a la comunidad); las inclinaciones o gustos personales (i.e. su rechazo a la «humedad» de Buenos Aires, aunque la ciudad le fascina cuando la visita), las aspiraciones sociales (la lucha por el reconocimiento de la propiedad de la tierra, que en 1946 motivó el viaje de «174 hombres del altiplano» a pie, hasta Buenos Aires), pero ante todo su fascinación al conocer la basílica de la Virgen de Luján, que marcó definitivamente su arte. En todo este retrato, que es a veces autorretrato, el espectador puede encontrar a un hombre inusual, a un solitario (por su excepcionalidad) anheloso de integrarse a la sociedad a través de su fe religiosa, a un hombre retraído que nunca sonríe pero hace el bien a los demás, y que el día de su casamiento (que coincide, obviamente, con el día de la Virgen de la Candelaria) se hace él mismo los pantalones, pide prestado un saco y usa los «botines» que son «pa' las fiestas nomás».

La película incluye al final una reflexión de Hermógenes sobre la «igualdad» de los individuos ante la muerte, aunque las formas de morir sean muy diferentes. Y con su frustración —la única expresada— de no haber tallado maderas duras que dieran mayor permanencia a su trabajo. Casi de inmediato, la cámara exhibe una fosa humilde y un texto indica que Hermógenes murió a los sesenta años a causa de una pulmonía. Desde la banda sonora su mujer recuerda: «Lo enterramos, con los que nos acompañan, Don Timoteo, nada más.» Y ese «nada más», reiterado otra vez, es el verdadero sello final de una vida rica en sentimiento artístico y en sentimiento metafísico-religioso, pero desoladoramente pobre en la materialidad de la supervivencia cotidiana.

En el camino que va de *Hermógenes Cayo (Imaginero)* a *Patagonia en busca de su remoto pasado* (1992) o a *Obsesive / Obsesivo* (1994), hay documentales importantes que en una síntesis no es posible, sin embargo, referir con el detenimiento que merecen. Uno de ellos es *Araucanos de Ruca Choroy* (rebautizado más tarde como *Damacio Caitruz*, 1971). Fue otra de las empresas singulares de Prelorán y se inició cuando en 1966 el documentalista visitó el valle de Ruca Choroy, en la provincia de Neuquén, Argentina, y allí le fue presentado un indígena mapuche vestido de gaucho: Damacio Caitruz. La vida y trabajos de Damacio podrían considerarse representativos de aquella comunidad de mapuches en una de las regiones más hermosas e inhóspitas del sur argentino. Pero como sucede en casi todos los documentales de Prelorán, los «personajes» atendidos en cada película son ante todo individuos «singulares» y en esa vena las películas los tratan. El valor etnográfico es grande porque, extensivamente, esas vidas individuales se desarrollan en sus propias comunidades y tienen un fuerte sentido de la tradición. No en vano esta película, cuando realza lo «nuevo», también subraya lo permanente y aquello que ha llegado al presente a través de generaciones de



Araucanos de Ruca Choroy (rebautizada como *Damacio Caitruz*, Jorge Prelorán, Argentina, 1971).



Cochengo Miranda (Jorge Prelorán, Argentina, 1974).

ancestros. Un ejemplo de esta fuerza ancestral aparece indicada cuando, tras señalar que los mapuches desarrollaron tan bien la cultura equina que sus jinetes podrían ser comparables a los tártaros, también se recuerda que el caballo, así como otras innovaciones, fueron llevadas a lo que sería América por los españoles de la conquista. Al mismo tiempo, los recursos de supervivencia en una tierra ocultada por la nieve y los extremos fríos durante la mayor parte del año sólo podían provenir de la costumbre, la enseñanza de los antepasados. Y es en ese juego dialéctico de nuevo/antiguo que la película contempla a estos personajes como pertenecientes a una cultura que se extingue.

En 1975, Prelorán filmó *Los warao / La gente guarauna*. Los indígenas habitantes del delta del Orinoco, en Venezuela, atrajeron su atención para realizar este documental dedicado a registrar sus modos de vida y sus creencias, así como algunos cambios que la «civilización» blanca les llevó. Comienza con un relator que desde la banda sonora recrea el *illo tempore*: «En el comienzo...» Y quien recrea en su relato oral la historia mítica del origen de los warao: cómo un warao había descubierto un mundo «rodeado por agua», en el que desde entonces moraron las diversas generaciones. Pueblo pescador, de hábitos elementales, es retratado aquí en lo que más se parece a la modalidad etnográfica. El toque personal de Prelorán tiene que ver con una tendencia que en vez de interpretar «desde afuera» intenta dar voz a sus individuos, ce-



Los warao/La gente guarauna (Jorge Prelorán, Venezuela, 1975).

der de alguna manera el medio (el cine) para que éstos se expresen, en un esfuerzo de mostrar esa cultura «desde adentro». La consecuencia es que, en efecto, el narrador recrea algunos mitos y relatos cosmogónicos que el documental declara basados en relatos registrados *in situ*. Por lo demás, la película es una extensa y calma exhibición de las actividades cotidianas de los warao. En muchos momentos, el narrador es simplemente un «traductor» que transfiere el relato (audible en segundo plano) de uno de los «informantes».

En los últimos minutos, sin embargo, el documental etnográfico deja paso al comentario social, cuando se refiere a los «cambios». Aunque los warao parecen vivir al margen de otras etnias, y alejados del mundo «blanco», sus historias cosmogónicas hablan de «waraos» y de «blancos». Por ejemplo, Dios creó primero a los warao, después a los blancos. Les señaló que los primeros tenían un solo lenguaje, mientras los blancos poseían muchos. Les dio a elegir los animales domésticos, y los warao eligie-

ron sólo perros y gallinas. En cambio los blancos eligieron ávidamente todos: vacas, caballos, perros, gallinas... A partir de comienzos del siglo xx, los hombres blancos también tuvieron aserraderos y emplearon la mano de obra barata (neoesclava) de los warao. Éstos comenzaron a conocer otros «beneficios» (irónicamente dicho) de la cultura occidental, como la música pop, los zapatos, la ropa. También llegó la Iglesia con su misión catequizadora. Los cambios habían llegado para quedarse y destruir lo existente. *Los warao*, notable documental, intenta fijar la historia de la etnia antes de que ésta desaparezca y nadie la recuerde.

Héctor Di Mauro, titiritero (1980) es una película peculiar porque trata de un arte popular y antiguo en desaparición, y el protagonista podría entenderse también como un *alter ego* del cineasta que recorre, como él, los parajes más distantes. La cámara «rápida» con que Prelorán sugiere, mima, la comicidad mecánica de los títeres, mientras muestra al titiritero Héctor Di Mauro armar o desarmar su teatrillo en cada escuela a la que llega o de la que se va, es por cierto un recurso inusual de estilo en su cine. El otro elemento inusual es el personaje mismo. El documental etnobiográfico de Prelorán se hizo célebre precisamente por acceder a comunidades indígenas de regiones lejanas al centro metropolitano, por descubrírnoslas a los espectadores como aspectos del país —de la patria argentina o latinoamericana— desplazadas y olvidadas. Su cine ha sido, en lo fundamental, de recuperación de ese otro «lado de la luna» terrestre, el que nunca miramos por prejuicios o porque no se acomoda a nuestra ideología occidental. En ese sentido, pocos cineastas como Prelorán nos han mostrado, como en un espejo, la parte de nuestro rostro nacional que nunca vemos, ya sea por costumbre o por desinterés.

Este documental es también un reconocimiento a la labor de Di Mauro y al arte de los titiriteros, concretado en ese tiempo gracias al apoyo de la Dirección Provincial de Cultura que permitió la creación de un Taller Escuela Provincial de Títeres de La Pampa. Pero es ante todo un bello registro de los expresivos rostros de los niños. Como el documental *Por primera vez* (Octavio Cortázar, Cuba, 1967), que registra las miradas maravilladas de los niños de la sierra la primera vez que vieron cine, *Héctor di Mauro, titiritero* es también un registro histórico de la maravilla del rostro infantil captado en el momento en que su atención se centra en un relato de titiriteros. Fascinación, sorpresa, expectación, deleite: expresiones de estos y otros sentimientos afloran en las caras infantiles y la cámara de Prelorán los registra. Como señala Di Mauro, no es necesario ningún argumento más, aparte de esos gestos, para entender que el arte del titiritero es necesario y debería ser permanente.

A una altura notable, similar a la de *Hermógenes Cayo (Imaginero)*, se encuentra otro documental de largometraje (100 minutos) filmado a lo largo de ocho años: *Zulay frente al siglo XXI* (1992). Es una película muy peculiar porque en ella Prelorán lleva su teoría y práctica de cine a sus mayores consecuencias: los créditos indican que el documental fue dirigido por él, Mabel Prelorán y Zulay Saravino, y estas dos últimas son, por su parte, personajes centrales, y Zulay (la joven campesina que en un documental tradicional habría sido sólo el «objeto» de estudio) se muestra decidiendo y realizando el montaje y otros aspectos importantes de su «propia» película. *Zulay frente al siglo XXI* es uno de los documentales más complejos y a la vez más hermosos en la carrera de Prelorán, y tiene la característica de girar en torno a tres figuras: Zulay, de quien el film registra su tránsito cultural entre dos mundos (de Otavalo, Ecuador, a Los Ángeles, Estados Unidos), la antropóloga Mabel Prelorán, que comparte en su presencia el comentario y el análisis de todo ese proceso, y el cineasta,

quien habla menos pero registra más, hasta el menor detalle, las circunstancias de una historia nada común. Dividida en dos partes, *Zulay frente al siglo XXI* cuenta específicamente la historia de Zulay, y en términos más amplios, la de todo desplazado o emigrado (por ejemplo, Mabel y Jorge Prelorán). De ahí que el film cierre la primera parte con este texto: «Cuando emigramos llevamos con nosotros nuestra energía, talentos y esperanzas, dejando atrás nuestro terruño, raíces y tradiciones, más todo lo que nos une a aquellos a quienes queremos.» Y la segunda parte elige cerrarse con un texto complementario, antes de darnos las últimas noticias sobre su personaje central: «Cuando emigramos, lo que descubrimos es que nos hemos convertido en eternos vagabundos, siempre partiendo, pero sintiendo que nunca hemos de arribar».

La historia de Zulay es la de una transformación de adolescente campesina a joven empresaria, la de una emigrante que pese a todo el «progreso» al final elige volver a su tierra y casarse allá. Al mismo tiempo, la película remite a sus realizadores y no en vano es Mabel Prelorán quien se pregunta (mucho más que Zulay) si la joven «ganó» o «perdió» viajando a Los Ángeles y dejando atrás su querencia ecuatoriana, su familia, ya que, sin decirlo expresamente, también está haciendo las cuentas de ganancias y pérdidas personales cuando ella dejó la Argentina para vivir en Estados Unidos.

El alejamiento de Zulay de su reducto originario fue determinado por la muchacha, no por los cineastas. Éstos conocían Ecuador y el interés por la comunidad de Quinchuquí era, como otras veces, un interés por una cultura diferente, de fuerte creatividad artesanal y artística. La adolescente Zulay los ayudó a allanar las dificultades de todo forastero interesado en filmar una etnia cerrada a lo foráneo, y cuando se acercó el momento de regresar a Estados Unidos ella les pidió que la llevaran. Lo más extraordinario del documental es que comenzó entonces a convertirse en la historia de la joven y que llevó ocho años completarse. Zulay vivió con los Prelorán durante casi un año, aprendió inglés, intentó vender los productos artesanales de su pueblo y finalmente regresó. Abrió «Zulaytour - Guide and Tourist Information», se hizo víctima de habladurías de vecinos, siguió viviendo en Ecuador. Tres años más tarde anunció su vuelta a Los Ángeles, donde estuvo por algún tiempo, ayudó a Prelorán con el montaje del film y cerró el ciclo del documental volviendo por fin a su tierra y formando una familia.

Desde el primer momento, ubicadas ante la moviola, hablándose con gran respeto de «usted», Mabel y Zulay comentan y analizan —para ellas y los espectadores—, el periplo de Zulay y sus consecuencias personales y culturales. El documental acierta eligiendo esta modalidad estilística abierta, en la que el «sujeto» de la investigación analiza su situación con la «investigadora» y en diversos momentos discrepa con su análisis. El segundo acierto consiste en mostrar los diferentes hábitats, el de Otavalo y el de Los Ángeles, sin presuponer que el segundo constituye el «progreso» en relación con el primero, pero sin romantizar tampoco la belleza panorámica de la región ecuatoriana con la peligrosa ideología del «buen salvaje».

En el análisis entran elementos claros y sensatos, como la capacidad de «visión» del padre de Zulay, quien envió a todos sus hijos a la escuela cuando no existía esa costumbre. El mundo doble de la tradición (ecuatoriana) y el progreso (norteamericano) aparece equilibrado en su representación. Hacia el final se emplea el recurso de alternar en paralelo a Zulay mientras viaja en autobús en Los Ángeles y en su pueblo, o cuando entra al supermercado en Los Ángeles y elige frutas y verduras en el mercado otavaleño al aire libre. Este paralelo no está exento de ironía: la curandera que

intenta eliminar los malos espíritus del cuerpo de Zulay representa la tradición en Ecuador, pero el uso de productos químicos en la producción agropecuaria en Estados Unidos representa el «avance» tecnológico.

A medida que las dos protagonistas se refieren a la historia de Zulay, son variados los temas culturales tratados en el documental en relación con los hábitos otavaleños. Cómo y por qué las madres fajan estrictamente a los niños recién nacidos (¿para enseñarles la sumisión?); cómo mantienen y cuidan a una población longeva, cuál es la explicación de dicha longevidad (¿el vegetarianismo?, ¿la fibra y la poca carne con que se alimentan?) el prejuicio por el uso «masculino» del telar, o el aprecio por los cabellos largos tanto en hombres como en mujeres, etc. La segunda parte continúa con algunos de estos elementos, pero se concentra más en la experiencia norteamericana de Zulay, y su paulatina convicción de que la pureza artística de las artesanías de su pueblo (que se niega al uso de acrílicos y en consecuencia no puede competir con productos más industriales y baratos) convierte su proyecto de venta en mal negocio y su entusiasmo inicial en decepción.

Zulay agradece la experiencia. «Este país me despertó la mente», dice. Aun cuando al final ella elige regresar a Ecuador, es consciente de que definitivamente ha «ganado» con su experiencia («Uno quiere hacer cosas más interesantes»), y aunque en algún momento Mabel Prelorán aventura la hipótesis de una atávica necesidad de salir y desplazarse para vender sus productos, por parte de «la cultura de ustedes», la verdad es que Zulay es un caso singular y la película hace bien en registrarlo así.

Aunque reiterativo en algunos temas, éste es un gran documental que enfrenta el conflicto de los desplazamientos migratorios y la condición del exilio. Es también un excelente cotejo entre dos culturas de lenguas y costumbres diversas, con un final abierto en cuanto a la idea de «progreso». En una de las últimas secuencias, la madre de Zulay saluda a su hija por medio de la cámara (los Prelorán han vuelto a Otavalo, pero no Zulay), y le dice que se quede en los Estados Unidos y que se siente «orgullosa» de ella. Sin embargo, Zulay descubre que es demasiado otavaleña para vivir en Los Ángeles y con una mente demasiado despierta para volver a las humildes labores de campo (sabe también que en su pueblo no necesitarán a alguien que escriba «en computadora» o «sepa inglés»). Tal vez, como señala el último texto, así como editó y dirigió este documental sobre su historia, al igual que sus otros dos realizadores seguirá «siempre partiendo, pero sabiendo que nunca [ha] de arribar». Esa inquietud, se sugiere, es la herencia que los desplazamientos sociales del siglo xx le han legado al siglo xxi.

Así como había comenzado su carrera filmica en la ficción (*Venganza*), utilizando a los amigos del barrio, Prelorán no olvidó su gusto por el cine argumental, y en 1983 filmó *Mi tía Nora* en Ecuador. En otros momentos de su carrera hizo cortometrajes de ficción (*Muerte, no seas orgullosa*, 1961, con Tom Skerrit), un largometraje biográfico con materiales de archivo (*Castelao*, 1980) y otros experimentales (*Delirium Tremens*, 1960; *Claudia*, 1966; *La máquina*, 1978), así como una curiosa mezcla de documental y experimental (*Obsesive / Obsesivo*, que es un homenaje de amistad al artista Juan D'Alessandro). A comienzos de los 90 realizó un extenso (420 minutos) relevamiento de la Patagonia (*Patagonia en busca de su remoto pasado*), pero su celebridad como documentalista ha oscurecido todo intento diferente. Lo interesante es que en la práctica documental Prelorán no hizo otra cosa que en las películas de ficción: narrar. Sus documentales, como los cuentos, tienen principio, medio y fin. Y como los filmes de ficción más memorables, también ellos se recuerdan por sus

personajes y lo que éstos proyectaron como experiencias de vidas que valieron la pena vivirse.

FILMOGRAFÍA

JORGE PRELORÁN (BUENOS AIRES, 1933)

Venganza (Argentina, 1954); *Mackinac Island* (Argentina, 1955); *A las tres* (Argentina, 1956); *The Unvictorious One* (*El perdedor*, Alemania, 1957); *This is UCLA ?* (Estados Unidos, 1959); *Soba Man* (dirección de Donald Wrye, fotografía de Jorge Prelorán, Estados Unidos, 1960); *Delirium Tremens* (Estados Unidos, 1960); *Reserve in Action* (Alemania, 1960); *Muerte, no seas orgullosa* (Estados Unidos, 1961); *Llanero colombiano* (Argentina, 1962); *El gaucho argentino, hoy* (Argentina, 1962); *El gaucho de las pampas* (Argentina, 1962); *El gaucho salteño* (Argentina, 1962); *El jinete correntino* (Argentina, 1962); *Costas patagónicas* (Argentina, 1963); *Costumbres neuquinas* (Argentina, 1963); *Potencial dinámico de la República Argentina* (Argentina, 1964); *Anfibios, reproducción y desarrollo* (Argentina, 1964); *El estudio de las plantas* (Argentina, 1964); *La biología experimental* (Argentina, 1965); *Reptiles fósiles de la Argentina* (Argentina, 1965); *Dinosaurios* (Argentina, 1965); *Máximo Rojas, monturero criollo* (Argentina, 1965, incluida más tarde en *Valle Fértil*, 1972); *Claudia* (Argentina, 1966); *Purmamarca* (Argentina, 1966); *Trapiches caseros* (Argentina, 1966); *Feria en Simoca* (Argentina, 1966); *Ocurrido en Hualfin* (codirección de Raymundo Gleyzer, 1966); *Viernes Santo en Yavi* (Argentina, 1966, incluida más tarde en *La iglesia en Yavi*, 1977); *Casabindo* (Argentina, 1967); *El Tinkunako* (Argentina, 1967); *Salta y su fiesta grande* (Argentina, 1967); *Quilino* (codirección de Raymundo Gleyzer, 1967); *Un tejedor de Tilcara* (Argentina, 1967); *Artesanías santiagueñas* (Argentina, 1968); *Medardo Pantoja, pintor* (Argentina, 1968); *Iruya* (Argentina, 1968); *La feria de Yavi* (Argentina, 1969); *Señalada en Juella* (Argentina, 1969); *Fiestas en Volcán Higueras* (Argentina, 1969); *Hermógenes Cayo (Imaginario)* (Argentina, 1969); *Chucalezna* (Argentina, 1969); *El grano dorado* (Argentina, 1971); *Remate en estancia* (Argentina, 1971); *Manos pintadas* (Argentina, 1971); *Araucanos de Ruca Choroy* (rebaütizada como *Damacio Caitruz*) (Argentina, 1971); *Valle Fértil* (Argentina, 1972); *El picaflor de cola larga* (dirección de Francisco Contino, producción y montaje Jorge Prelorán, Argentina, 1971); *Los Ona: Vida y muerte en Tierra del Fuego* (dirección de Ana Montes de González, fotografía de Jorge Prelorán, Argentina, 1973); *Cochengo Miranda* (Argentina, 1974); *Los warao / La gente guarauana* (Venezuela, 1975); *La iglesia de Yavi* (Argentina, 1977); *La máquina* (Argentina, 1978); *Los hijos de Zerda* (Argentina, 1978); *Luther Metke at 94* (Estados Unidos, 1979); *Castelao* (Estados Unidos, 1980); *Héctor Di Mauro titiritero* (Argentina, 1981); *Mi tía Nora* (Ecuador, 1983); *Zulay frente al siglo XXI* (codirección de Mabel Prelorán y Zulay Saravino, Ecuador-Estados Unidos, 1992); *Patagonia en busca de su remoto pasado* (Argentina, 1992); *Obsesive / Obsesivo* (Argentina, 1994).

Sara Gómez

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO

No alcancé nunca a hablar con Sara Gómez. Debo haber tenido apenas unos diez años de edad aquella noche del 2 de junio de 1974 en que ella murió, dicen que acosada por el asma. ¿De dónde puede nacer, entonces, esta rara sensación de familiaridad que experimento cuando comento sus películas? ¿Por qué me siento más animado con su obra, esa obra breve que descubrí de modo tardío, que con otras se supone generacionalmente más cercanas a mis horizontes de expectativas, a mis gustos estéticos, o incluso, a mi rol masculino dentro de la actual sociedad? Quizás nunca pueda alcanzar a descubrir una razón convincente, capaz de revelar el porqué de la vigencia de su credo artístico, pero a pesar de ello me atrevo a enunciar una virtud que aún se nota: la sugerente capacidad de Sara Gómez para dinamitar límites, ya fueran generacionales, artísticos o sociales. Junto al de Tomás Gutiérrez Alea, su cine permanece como una de las propuestas nacionales que más se empeñó en mostrar la «realidad» cubana en profundidad, aunque a diferencia de aquél, casi sin mediaciones estéticas.

No debe ser casual que haya sido justo Titón el que, a mi juicio, mejor consiguió revelar las intenciones últimas en el accionar artístico de esta realizadora. Según Alea, «a Sara le hubiera gustado hacer cine sin cámaras, sin micrófonos: directamente, y eso es lo que le da esa fuerza, y esa cosa única que lamentablemente, no creo que haya sido suficientemente valorada con los años»³⁵. Y en efecto, las películas de Sarita (que así firmaba en un principio sus trabajos) siguen siendo una excepción en el plano estilístico, pero también conceptual; yo diría que ha sido, al lado del Nicolás Guillén Landrían de *Coffea Arábica* (Cuba, 1967) o del Julio García Espinosa de *Son o no son* (Cuba, 1980), la cineasta que más se esforzó en poner en crisis (sin pretender suprimirla) la dictadura del canon aristotélico dentro del cine nacional. De modo premeditado desoyó los preceptos más usuales e hizo de lo documental una ficción y viceversa; de allí que hasta *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1974), considerada su debut en el terreno de la ficción, igual admita una lectura no ficcional.

Su ficha biográfica nos indica que Sara Gómez nació en La Habana en 1943. Luego de estudiar durante seis años música en el Conservatorio de la capital cubana, ejerció el periodismo en un periódico estudiantil (*Mella*) y en el semanario *Hoy, domingo*. En el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ingresó en 1961

³⁵ Frank Padrón, «Retrato múltiple de Sara», *Cine Cubano*, núm. 127, La Habana, 1989, pág. 39.

como asistente de dirección. Colaboró con Agnès Varda en el rodaje del documental *Salut les Cubains* (*Saludos cubanos*, Agnès Varda, Francia, 1963), al tiempo que realizaba para la serie «Enciclopedia Popular» diversas notas didácticas, entre éstas *Plaza vieja* (Cuba, 1962), *Solar habanero* (Cuba, 1962) o *Historia de la piratería* (Cuba, 1963).

Aunque el cine de Sara Gómez igual participa de todo ese fervor utópico que caracterizó, de manera global, a la producción cinematográfica de la época, puede decirse que había en éste un marcado interés por explorar zonas de la sociedad que aún hoy es raro encontrar en la filmografía insular. A Sara también le interesaba ese gran futuro que constantemente se anunciaba por todas partes, pero sabía que cualquier mañana (por feliz e idílico que se pueda presentir) se construye a diario, en un presente que nunca deja de ser convulso. El Hombre Nuevo (sea el de Nietzsche o el de Che Guevara) jamás será el producto mágico de algún click providencial, sino en todo caso el resultado trágico de todas esas encontradísimas circunstancias que se viven en cada época; en tal sentido, Sara es la cineasta que introduce en la filmografía cubana lo que Visconti hubiera llamado el cine antropológico: en todas sus películas, el Hombre (pero no considerado como esa noción abstracta que tanto abundaba en la época, sino en su sentido más concreto u óptico) es el que ocupa toda su atención. Y si bien en sus filmes a ratos molesta ese exceso de comentarios en *off* que intentan resaltar a toda costa los beneficios que en el aspecto social implicó el triunfo de la Revolución, no deja de ser cierto que hubieran bastado las poderosas imágenes que en cada caso captura para entender que más allá de la ingenua confianza en el pregonado arribo del Hombre Nuevo, lo que prevalece es el interés por aquellos sujetos sociales que el entusiasmo plural del momento terminó marginando, al no responder a las expectativas dominantes.

Sara Gómez fue una de las primeras en intuir la necesidad de dejar a un lado ese pensamiento pedestremente binario, que suele interpretar la Historia de los hombres según la antiquísima y ya trasnochada división de contrarios irreconciliables entre sí. Como si la vida fuera en verdad sólo un pretexto para enfrentar a seres que mutuamente se anulan mientras mueren en la creencia de que han vivido un relato más que transparente de «buenos y malos», «héroes y villanos», «víctimas y victimarios». Sospecho que sea por eso que en los documentales de Sara no abundan las diatribas aleccionadoras, ni las acusaciones intolerantes que intentan reducir a quienes no coinciden con nuestro punto de vista a «personas de otra galaxia». Revisando la documentación existente en torno a la figura de Sara Gómez que hay en los archivos de la Cinemateca de Cuba, descubrí un cuestionario deslizado a la cubana por la francesa Marguerite Duras, que hasta donde tengo conocimiento, no ha sido muy divulgado, y que puede ejemplificar la lucidez de la realizadora a la hora de captar la trágica singularidad del instante que vivía. En una de sus respuestas escribía Sara:

Es necesario considerar que todas las preguntas de su cuestionario parten de premisas que yo estoy obligada a aceptar antes de responder, lo cual me intranquiliza de cierta forma... Usted me dice, ¿qué pasó aquí con...? Yo diría que aquí, en el terreno del individuo no pasó nada, sino que «todo está pasando», y está pasando por medio de una larga y dolorosa «disolvenca», para hablarle en términos cinematográficos. Yo pienso que si bien en lo que se refiere a los cambios revolucionarios en la base económica, éstos se producen «por corte», no ocurre así en la escala de los valores éticos individuales. El arribismo, el espíritu de competencia están ahí, aquí, presente, y eso no me preocupa demasiado. Lo que sí creo es que el cambio básico

de estructura tiende a canalizar este sentimiento individualista en función de la sociedad y de hecho a transformarlo³⁶.

Sara Gómez representa en el contexto del cine cubano documental, por un lado, la única voz femenina descollante de su época y, por el otro, el paradigma más destacado de cineasta empeñada en conseguir en pantalla «la impresión de verdad», en vez de la engañosa «ilusión de la realidad». Temáticamente su cine se movió entre el interés por la cultura popular y las tradiciones afectadas por la Revolución de 1959, entre el deseo de pronunciarse por un reconocimiento de las peculiaridades afectivas de aquellos que la Historia aparentemente excluía y la agitación ante los nuevos imperativos éticos que planteaba la época que estaba viviendo.

Soy de los que piensan que el cine (sin importar la modalidad), jamás alcanza a ser el resultado transparente de una voluntad individual, sino más bien la suma caótica y hartamente impredecible de miles de voluntades que se entrecruzan y rebasan el acto de creación concreta. En esas circunstancias, el crédito mayor de un «Autor» (que no de un simple director) está en concederle a su obra un raro sentido de uniformidad o coherencia. Mi impresión es que Sara Gómez compartía esta suerte de sentimiento trágico ante la realidad, es decir, compartía esa intuición de que la raíz de la vida es medularmente irracional, aun cuando las intenciones del sujeto resulten las más nobles.

Creo que por allí está la razón de su insistencia en el uso del relato íntimo, el tono entre confesional y dubitativo. A diferencia de Santiago Álvarez y el grueso de los documentalistas del momento, que más bien transformaban la cámara en una perpetua afirmación, en consonancia con la euforia plural del instante, Sara hizo de su documentalística todo un vehículo para insertar el beneficio de la duda en las discusiones de entonces, con esa soltura y libertad que cualquier intelectual necesita para expresar sus propias contradicciones en la vida, sin que intervengan sobre él los diversos mecanismos de poderes (políticos, culturales, sexuales, etc). Desde luego, el Poder no siempre entendió este tipo de presupuesto artístico, por lo que mucho de su cine documental también terminó resultando parte de lo que otras veces he llamado «cine cubano sumergido», al extremo que algunas de sus realizaciones ni siquiera aparecen contempladas hoy en su filmografía (*Mi aporte*, Cuba, 1969; *De bateyes*, Cuba, 1971).

La filmografía de Sarita es aún modélica por dos razones. Primero, porque desafió el poder «estético» que entonces imperaba. Sus películas no se parecen a los documentales que entonces se producían, mas habría que decir que, en realidad, nunca quiso que se parecieran. Buscó su propio estilo o sello, que algunos intentaron descalificar hablando de lo «desmañado» de la imagen, sin percibir que el valor real se concentraba precisamente en eso, en el deseo de Sara de no hacer del documental o del film «un espectáculo» más, con el cual seguir manipulando esa «ilusión de realidad» que tanto cine de cosmético ya había terminado por condicionar en el espectador medio. Y segundo, porque su cámara escrutó en contradicciones que la imagen de entonces, tan sumida en la épica del instante, tan poseída de su fe en un progreso ya para siempre imparable, apenas tenía tiempo de observar.

Cuando en 1964 debutara con su primer documental *Iré a Santiago*, inspirado en el poema de Federico García Lorca, Sara estaba dejando muy claras sus preferencias

³⁶ Cuestionario de Marguerite Duras a Sara Gómez en los archivos de la Cinemateca de Cuba (La Habana).



Guanabacoa: Crónica de mi familia (Sara Gómez, Cuba, 1966).



En la otra isla (Sara Gómez, Cuba, 1968).



Mi aporte (Sara Gómez, Cuba, 1969).

por un tipo de cine que se interesa más en el sujeto que aparece en el encuadre, que por la perfección de ese encuadre. *Iré a Santiago* es un sabroso paneo por las calles de una ciudad que el espectador va descubriendo sin afeites o retoques. Sara se complace en recrear la sensualidad del cubano medio, en mostrarlo tal como lo podemos percibir (o presentir) en la realidad, y pudiera decirse que es éste el más alegre de sus trabajos, el menos interesado en mostrar las zonas más opacas de esa realidad que registra.

En *Crónica de mi familia* (Cuba, 1966), en cambio, ya se pone en evidencia ese agudo sentido de la autorreflexión crítica que a partir de allí se convertiría en el rasgo distintivo de su obra. No sólo es la exposición detallada (y bastante inusual en el contexto cubano, por paradójico que parezca) de las aspiraciones y frustraciones de una familia negra; es también otro ejercicio cinematográfico que prescinde de las estrategias narrativas al uso, y que le concede mucho más valor a la observación detenida, cargada de preguntas inquietantes («¿Habrà de cumplir la necesidad de ser un negro distinto?»), antes que a la manipulación de falsas consignas triunfalistas. Por su parte, *Y tenemos sabor* (Cuba, 1967) pudo ser un mero film didáctico sobre los principales instrumentos musicales creados por la sensibilidad insular, y gracias al don creativo de ella, se convierte en otro formidable pretexto para adentrarnos en la psicología del cubano de a pie, y detectar la interacción de éste con su cultura en sentido general.

Esa obsesión por el individuo traumatizado por los cambios acontecidos entonces contrasta con la apología del Hombre (en abstracto) predominante en esos instantes. Dicha obsesión humanista justifica que puedan encontrarse dentro de



En la otra isla (Sara Gómez, Cuba, 1968).

la filmografía de Sara Gómez documentales tan insólitos como *En la otra isla* (Cuba, 1968), *Una isla para Miguel* (Cuba, 1968) e *Isla del Tesoro* (Cuba, 1969)³⁷. Sobre todo las dos primeras aún hoy resultan desconcertantes debido a la inusual falta de prejuicios con que se aproxima a lo que pudiera ser el paradigma inverso del entonces propugnado modelo de Hombre Nuevo guevarista. Los personajes que se asoman a la cámara de Sara no están viviendo ese gran proyecto de construcción revolucionaria que se experimenta en «la Isla central»; en realidad, son seres que de alguna manera han sido rebasados por la Historia, y en nombre de ésta, se les intenta rescatar, o lo que es lo mismo, «reeducar». Pero para Sara Gómez (y allí está el encanto de sus dos filmes) lo importante no está en reiterar consignas mesiánicas que redunden en lo que el imaginario por entonces dominaba, sino en ofrecer un cuadro mucho más complejo y profundo, donde sobresalga ante todo, la condición humana.

El saldo es, de veras, estimulante y conmovedor. No sólo porque a lo largo de esos minutos podemos enterarnos del punto de vista de estos «excluidos», y con ello obtener mayores elementos de juicio sobre una realidad ya de por sí compleja, sino porque con los testimonios, Sara introduce la posibilidad de discutir, más allá de lo ideológico, el fundamento mismo de la moral predominante entonces, y su relación con la que se quería conquistar e imponer. Me atrevería a sugerir que, en el fondo, la

³⁷ Las tres películas se refieren a jóvenes enviados a la Isla de Pinos, entonces denominada Isla de la Juventud, a efectos de «reeducación». (N. del E.)

gran obsesión de Sara nunca fue cinematográfica; su verdadera obsesión aún es la condición ética, y sus preguntas todas giran alrededor del papel que ésta debía desempeñar dentro de la nueva sociedad. Sara se sabe testigo de un momento excepcional en la historia cubana, mas su complicidad con las grandes estrategias de la Revolución no la estimula a hacer del cine una operación simplemente apologética, que lejos de revelar los problemas de la realidad los ignore.

Y es que en Sara la autoridad del artista no radica en la engañosa habilidad para entregar soluciones, pues el artista no es un Mesías, sino en la capacidad para revelar esa realidad en todo su esplendor, es decir, en todas sus contradicciones. Podríamos asegurar que, a su forma, Sara se hacía eco de aquel célebre planteamiento de Sartre, escrito por esa misma fecha, en el que afirma que «un intelectual, para mí, es esto: alguien que es fiel a un conjunto político y social, pero que no cesa de discutirle».

Quizás sea una apreciación demasiado subjetiva, pero creo que los setenta cubanos, tan grises en el plano cultural, influyeron en los documentales que Sara realiza en este nuevo lustro que no alcanza a vivir del todo. Se aprecia una suerte de desplazamiento temático a la esfera pública, pero más con un sentido de exaltación que de análisis provocador, ya sea para referirse a las estrategias políticas emergentes en ese instante (*Poder local, poder popular*, Cuba, 1970), los problemas del tráfico en la ciudad (*Un documental a propósito del tránsito*, Cuba, 1971), la salud infantil (*Atención pre-natal*, Cuba, 1972) o el tiempo laboral fuera de la jornada estipulada (*Sobre horas extras y trabajo voluntario*, Cuba, 1973). Aunque también pudiera apreciarse como ese periodo fecundo en que la cineasta madura algunas de sus ideas anteriores, para retomarlas de forma magistral en lo que resultó su primer y último film de ficción: *De cierta manera* (1974), concluido de manera póstuma por Titón y Julio García Espinosa.

Ya advertí en un inicio que nunca gocé del privilegio de su compañía. Pero eso también tiene sus ventajas, pues ahora puedo darme el lujo de la opinión desprovista de compromisos sentimentales. Sus amigos insisten en evocarla como una persona de humor difícil, impredecible. Evocarla como uno de esos seres extravagantes que te seducen no precisamente con la retórica más complaciente. Yo he intentado hablar más de sus películas que de ella, pues en el fondo no hay nada más ilustrativo del temperamento de un autor, que aquella obra que lega a la posteridad. Sara se propuso violentar la comodidad de esa gente que entra al cine pensando que debe encontrar en pantalla algo que les haga olvidar las tragedias que a diario viven, e hizo del imperativo délfico («conócete a ti mismo») casi un lema: nos demostró que de nada vale que festejemos la perfección de un porvenir prometido, si antes no rastreamos en las esencias de nuestro comportamiento y nos proponemos un crecimiento real y efectivo.

De allí el plausible empeño de ir más allá de esa pasarela de máscaras en que frecuentemente se nos ha convertido la vida moderna, transformándonos a casi todos en actores de reparto dentro de un drama que ya ha sido escrito por terceros. Nos insinuó un cine casi pornográfico en el plano espiritual, osadía que explica por qué algunas mentes escandalizadas aún rechazan este tipo de desnudez estilística. Pero sobre todo puede entenderse por qué, *de cierta manera*, Sara Gómez terminó quedándose para siempre entre nosotros, mientras repite con esa voz desgastada por el humo de un cigarro que nunca concluye: «Yo por lo menos renuncié a declararme impotente.»

FILMOGRAFÍA

SARA GÓMEZ (LA HABANA, 1943-1974)

Plaza Vieja (1962), *Solar habanero* (1962), *Historia de la piratería* (1963), *El solar* (1963), *Iré a Santiago* (1964), *El tabaco rubio* (1965), *Excursión a Vuelta Abajo* (1965), *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966), *Y tenemos sabor* (1967), *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968), *Isla del Tesoro* (1969), *Mi aporte* (1969), *Poder local, poder popular* (1970), *Un documental a propósito del tránsito* (1971), *De bateyes* (1971), *Atención pre-natal* (1972), *Año Uno* (1972), *Sobre horas extras y trabajo voluntario* (1973), *De cierta manera* (LM, 1974).

Geraldo Sarno

JOSÉ CARLOS AVELLAR

Documental, definió el brasileño Geraldo Sarno en noviembre de 1983, durante la retrospectiva organizada por el Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, «es la búsqueda de sí mismo a través del estudio del otro». Y un año después, en un texto publicado en la edición de agosto de 1984 de la revista *Filme Cultura*, agregó: «En verdad, lo que el documental realmente documenta con veracidad es mi manera de documentar.»

Tal vez sea posible a partir de aquí pensar el documental como cine, como documento que se documenta a sí mismo, como film que tiene como tema su propio y particular proceso de creación; como práctica en la que documento y cine (o, podríamos decir, realidad y lenguaje) viven una búsqueda de sí mismo a través del estudio del otro.

Viva Cariri! (Geraldo Sarno, Brasil, 1970), por ejemplo: un coronel sentado en el porche de la casa grande de su hacienda. El diseño y el movimiento interno de la imagen sugieren tranquilidad, pero el sonido es agitado y tenso. La imagen, aquí, es menos lo que se ve y más lo que se oye, la voz irritada del hombre. Él habla sin parar, como una ametralladora, protestando contra la desatención de las autoridades, contra el abandono en el que vive el Nordeste, contra la injusticia, tan grande que él tuvo que deshacerse de sus tierras, continúa disparando una palabra encima de la otra, vender la casa en la que vivía, vender el almacén en el que vendía desde hace más de veinte años, vender todo el ganado y quedarse sólo con la hacienda Coité, una legua, lo que, dice, todo el mundo sabe, son doce kilómetros, plantando banana, cuidando la tierra sólo con dieciséis máquinas, continúa sin pausas, creciéndole la rabia, pero precisando de unas cuarenta o cincuenta, trabajando con muchas ganas, sin ayuda del gobierno, por el Nordeste, por el Brasil, faltándole ya casi el alienato, porque es nordestino, tipo verdadero, hombre del Ceará fuerte y la voz ronca, débil, pero fuerte aún el deseo de desahogarse, saca el revólver de la cintura y da tres tiros al aire.

Después de los tiros, un cierto silencio. Voz recuperada, ahora mansa y tranquila, da una orden a alguien fuera del cuadro: «Llama a todos los empleados.» Enseguida irrumpe una frase musical que resume, critica, retoma, repite en otro nivel la misma indignación, una improvisación cantada por Gilberto Gil con guitarra, que rasga fuerte las cuerdas, sacando un estampido casi igual al de los tiros, sin decir palabra alguna, arrancando del fondo de la garganta un sonido irregular y gutural como si estuviera sofocado por la indignación y fuera proyectado con mucho esfuerzo.

En la imagen la figura filmada casi no se mueve. El sonido es el que aparece en primer plano e, inmediatamente se percibe, el sonido que se mueve al frente de la imagen no es el único, no es lo que fue grabado con aquella imagen del coronel en el porche de la casa grande. Es decir, el sonido grabado directamente con la imagen también está allí, es un discurso tranquilo como los gestos del hacendado, podemos oírlo, en el fondo, por debajo del discurso indignado en volumen más fuerte. Dos sonidos, dos discursos, uno sobre el otro. El carácter nervioso del sonido en primer plano viene de una conversación que no aparece en la pantalla. El sonido que corresponde a la imagen que vemos corre por debajo, como discurso secundario sobre la extensión de la hacienda, el cultivo, las máquinas y lo poco que se puede hacer sin ayuda del gobierno, que si viniera sería bienvenida. Todo es claro desde el comienzo: son dos conversaciones superpuestas, dos monólogos de un mismo personaje. El atropello, un discurso sobre el otro, acentúa el tono indignado de aquel discurso grabado en otro momento y puesto ahí en primer plano. Los tres tiros son arrancados de la conversación tranquila y en tono bajo allá en el fondo (de repente se aumenta el volumen de la banda sonora hasta entonces en segundo plano y se corta el sonido que estaba en primer plano). Y, más que un simple registro de algo que efectivamente ocurrió, los tres tiros aparecen como una secuencia natural del discurso indignado sobre la desatención de las autoridades. O sea, al mismo tiempo en que vemos en la pantalla el fragmento de lo real registrado por la cámara, tenemos también una interferencia que revela la imagen no como una simple representación de lo real, sino como una representación de lo real. Ver la imagen es ver también su modo de composición, el punto de vista desde donde lo real es observado. El espectador se da cuenta de que se trata de la cuestión documentada y del documental como cuestión. Percibe que la escena visible no se dio en el momento de la filmación exactamente del modo en que se da a ver en el film. El film es la escena real, la fotografía en movimiento del instante del rodaje, más la reacción del realizador ante tal escena, más el sentimiento y el instinto en el rodaje, más la razón y el análisis en el montaje. O sea, en este plano de dos discursos y tres tiros, el coronel es, al mismo tiempo, aquello que el observador fotografía, el hombre tranquilo que da tres tiros a lo alto para llamar a los empleados, sumando lo que el observador monta, el hombre nervioso que sale dando tiros a diestra y siniestra contra la desatención de las autoridades. Y en este plano de una imagen y dos sonidos podemos percibir una de las características del proceso creativo de Sarno: él trabaja la tensión esencialmente cinematográfica que transforma toda y cualquier y simple y única imagen en dos. En por lo menos dos. Una imagen del film, más aún en un documental, es dos: es el hecho narrado y la narración; es el documento inmediatamente visible y percibido como parte de un proceso de narración/reflexión que nació de él y que lo lleva a nacer de nuevo, documento renovado, a los ojos del espectador.

Una imagen dos: aunque un documental parezca una exposición clara y objetiva de determinada cuestión; aunque el creador se oculte en una casi absoluta transparencia, y parezca existir sólo el otro; aun así, el documental es, como dijo Sarno en Bilbao, «la búsqueda de sí a través del otro: conocerlo es conocerme». Conocerlo, por medio del instrumental del documental, es conocerse, en la particular forma de servirse de ese instrumental.

Viramundo (Geraldo Sarno, Brasil, 1965), por ejemplo: en su primera mitad, hecha casi sólo de entrevistas, la imagen parece estar allí sólo para dar voz y figura a los otros; es como si el documento estuviera en busca de sí mismo a través del cine. El

film avanza como una conversación —en verdad, como dos conversaciones **superpuestas**: la que tiene lugar dentro de cada plano y la que resulta del montaje de los testimonios, hecho de modo tal que cada uno prosigue, amplía, confirma o **niega** a otro. La cámara va a recibir a gente pobre que dejaba el campo por la promesa **incierta** de empleo en São Paulo; va a oír, ahí mismo, en la estación, tras el arribo del **tren** del norte, a los migrantes que hablan de las pocas oportunidades en el campo y de la esperanza de trabajo en la construcción o en las industrias. La conversación que se establece a partir de entonces primero ordena los discursos para componer un testimonio continuo y coherente sobre las causas de la migración. Después, como testimonios contradictorios, estableciendo entonces un paralelo entre el migrante bien adaptado a la metrópolis y el que, después de pasar por diferentes experiencias de trabajo, está desempleado.

Vemos al migrante con empleo contar cómo llegó a la ciudad: «recién casado, con treinta mil réis en el bolsillo», y luego al desocupado contar que cuando llegó «no tenía ningún oficio». El empleado dice cómo consiguió trabajo: «ingresé en la Fundación Progreso con salario de tres y quinientos por hora», y el desempleado, sus tentativas de adaptarse al trabajo industrial: «Hice la prueba. Pasé. Él miró la pieza del otro y miró la mía. Entonces él dijo: “la suya está mejor. Venga a trabajar mañana”. Entonces, cuando llegué, él me hizo la ficha, y yo quedé en el puesto.» El que tiene empleo cuenta cómo fue siendo ascendido de ayudante a subjefe y de subjefe a jefe de sección de hornos; el desempleado dice cómo saltó de empleo en empleo: «Fui a trabajar en una fábrica de cocinas. Después de la fábrica de cocinas fui a una de refrigeradores. Después de la de refrigeradores, a una de lavarropas. Después de la de lavarropas, a una de muebles de metal. De la de muebles de metal, a la Good-year»; habla del despido después de pedir aumento y de la dificultad de conseguir trabajo: «Llego a las fábricas y veo aquellas filas, trescientas, cuatrocientas personas. Voy a una, dicen: “no hay empleo”. Voy a otra, dicen: “no hay puesto”. Voy a otra: “venga mañana”.» Uno dice cómo hizo su casa: «Compramos un terreno, construí dos casitas. Una está alquilada, vivo en la otra. Tengo TV, refrigerador, enceradora y tres hijos que adoro.» El otro cuenta sus problemas de vivienda: «Vivo en la casa con mi señora hace once años y el dueño de casa no quiere cobrar el alquiler porque dice que necesita hacer reformas en la casa; y en otro momento dice que es para alquilar. Yo no debo nada. El abogado me está cobrando.» Primero el documento, la imagen como espacio vacío, abierto para que la persona ante la cámara arme su discurso, cuente su experiencia de vida. Después el cine, la organización de las imágenes y sonidos para componer el film, un relato otro de una otra experiencia personal, la del realizador ante el fragmento de realidad que filmó.

Un primer gesto del cine para buscarse a sí mismo a través del documento ocurre todavía en esta mitad cuando un rápido movimiento de *zoom* va hacia el rostro del metalúrgico que impone una condición para afiliarse al sindicato: «tenemos un sindicato nuestro, enteramente brasileño, y no un sindicato a favor ni de Rusia ni de Cuba»; el *zoom*, brusco, poco prolijo, es como una reacción no controlada del que abre los ojos con sorpresa ante lo inesperado de la afirmación. Y enseguida, en su segunda mitad, *Viramundo* pasa a comportarse como un cine en busca del documento. Ninguna entrevista, sólo registros de los mecanismos asistenciales creados para decirle al migrante que llegaba del campo cómo comportarse en la ciudad. «Vivo aquí en São Paulo y lidio con un pueblo obediente; he aquí lo que Dios quiere: un pueblo obediente», dice el predicador a la multitud en la plaza. Y dos mecanismos creados



Viramundo (Geraldo Sarno, Brasil, 1965).

para compensar la falta de trabajo con caridad. El *santo*³⁸, según el *terreiro*³⁹ de *umbanda*⁴⁰, «consigue empleo, saca a las personas de la prisión, resuelve procesos y mitiga los problemas de la vida». Prosiguiendo y radicalizando el procedimiento de su primera mitad, el film pasa a componer una confrontación que tiene su clímax en un rápido movimiento circular que comienza en la playa, en una ceremonia *umbanda*, pasa por la plaza, por la ceremonia que expulsa el demonio del cuerpo de una mujer poseída, y casi sin parar vuelve al ritual en la playa. La plaza se vuelve mar, el grito de la mujer poseída por el diablo se extiende hasta la imagen de la playa, el mar se vuelve plaza, el ruido del mar cae sobre la ceremonia del predicador.

En abril de 2001, en un debate en el festival *É tudo verdade*, Sarno dice que de este trecho de *Viramundo* surgió la poética documental de su cine; que ve «*Viva Cariri!* como el complemento y el cierre de una especie de búsqueda y de experimentación en el lenguaje documental que tiene su inicio en *Viramundo*». El primero es un film pensado y realizado a partir de «un yo creador que está en la cámara» («preso en la cámara, yo era la cámara»), y que sólo se libera de ella en la secuencia en la que «monta las manifestaciones religiosas, mezclando todo, sonido e imagen», rompiendo «una cierta linealidad de la narración». El segundo parte del sentimiento opuesto, «de

³⁸ Santo: en los ritos religiosos afro-brasileños son los guías espirituales que personifican y controlan las fuerzas de la naturaleza divinizada. (*N. de la T.*)

³⁹ Terreiro: local donde se realizan las celebraciones de los ritos afro-brasileños. (*N. de la T.*)

⁴⁰ Umbanda: religión afro-brasileña nacida en Río de Janeiro hacia fines del siglo XIX, que incluye influencias esotéricas, orientales, cabalísticas, católicas, etc. (*N. de la T.*)

la propuesta, como proceso de creación, de salida de la cámara.» En el plano «de la estructura, del lenguaje documental», dice: «*Viva Cariri!* es lo opuesto de *Viramundo*», pero los dos filmes «están profundamente ligados, uno complementa al otro» —así como en el cine documental el montaje (simplificando un poco: ¿el momento en que el cine se libera de la cámara?) complementa y organiza el rodaje (simplificando aún más: ¿el momento en que la cámara se libera del cine?).

El proceso creativo parece ser todo él cámara cuando *A terra queima* (Geraldo Sarno, Brasil, 1984) se detiene sobre una familia, encontrada al azar, de habitantes del *sertão*⁴¹ que migran huyendo de la sequía. En una carretera cualquiera del *sertão* cortada entre la vegetación, en camino a Fortaleza, surgen delante del automóvil cuatro pequeñas figuras que caminan al margen del asfalto, un hombre, una mujer, dos pequeños. Sea porque la vista estaba especialmente atenta a descubrir lo que era empujado al margen —las personas en el auto filmaban la sequía en el sur del Ceará—, sea porque el vidrio delantero del automóvil pasaba el paisaje ante los ojos como pantalla de cine transformándolo en imagen filmica, lo que se produjo entonces fue un *zoom* que dentro del *travelling* que avanzaba carretera adentro cerró el cuadro en las cuatro personas al margen del camino. Y entonces, plano fijo, el auto hacia delante y, cámara en mano, reacción inmediata, se filma una conversación con los caminantes, que cuentan de sí en pocas palabras: familia pobre, marido, mujer, dos hijos, las pocas pertenencias amarradas en fardos sobre la cabeza, huyendo de la sequía, de la falta de trabajo, para buscar alguna cosa menos mala en Fortaleza.

La entrevista se muestra en el film en cuatro planos que muestran lo inesperado del encuentro y lo espontáneo de la conversación; lo que ocurrió, ocurrió así como se ve. La primera imagen, desde dentro del auto, descubre a los caminantes allí delante, al margen del camino; el auto pasa a su lado y la cámara se desvía para continuar viéndolos; en cuadro, entonces, el limpiaparabrisas delantero y la ventanilla lateral del auto, especie de cortina, velo, obstáculo, una casi contra-información que sitúa para el espectador el lugar y la manera en que están siendo vistos los que caminan al margen del asfalto. La segunda imagen, la cámara ya fuera del auto, en la mano del camarógrafo, en el suelo de tierra seca al margen de la carretera, es un plano fijo a la espera de los caminantes que se aproximan. La tercera es aquella en que se da la entrevista propiamente dicha; el rostro del hombre en primer plano, la mujer y los hijos detrás de él en el fondo del cuadro —él habla de la falta de trabajo en la ciudad en la que vivía y de la migración forzada en busca de un empleo en la capital. La cuarta y última imagen, terminada la conversación, la cámara de nuevo dentro del auto que retoma la carretera y deja atrás a los migrantes.

Si examinamos sólo este fragmento de *A terra queima* el yo creador está en la cámara. Visto como efectivamente es, como parte integrante del film, él aparece como verso de una construcción poética que propone una relación con estos cuatro planos más allá de la establecida a partir de lo que la cámara nos da a ver. Mientras percibimos a los migrantes camino de la capital, percibimos también lo que la cámara no ve, lo esencial, lo invisible, lo que sólo se revela en la estructura, en la relación de este fragmento con los otros que componen el film, en el orden constructivo que representa y hace un análisis sobre la región que sufre la sequía; y en verdad, esta estructura documenta con veracidad, precisamente, el modo de documentar del realizador,

⁴¹ Sertão: región agreste, semi-árida del interior del Brasil. (*N. de la T.*)



Viramundo (Geraldo Sarno, Brasil, 1965).

tal como él mismo puso de relieve, poco antes de realizar *A terra queima*, en el citado texto para *Filme Cultura*:

Debo admitir que esta manera de documentar (suponiendo que ella pudiera configurarse en un cuerpo orgánico de reglas y principios filosóficos, estéticos, etc.) estaría determinada por el problema de la producción, por las situaciones de orden técnico y por limitaciones que surgen de mi mayor o menor dominio de los medios de realización, de mi mayor o menor experiencia, etc. Es decir, entre lo originalmente imaginado —mi manera de concebir un tema— y la forma definitiva que asume en la obra acabada hay una distancia a recorrer durante la cual el proyecto inicial sufre modificaciones. Y la cuestión todavía se complica cuando verifico que el objeto que va a ser documentado, el otro, el mundo, está vivo, reacciona y es seguramente más rico y más complejo que lo previamente imaginado. Mi afirmación inicial, la de que el documental lo que realmente documenta con veracidad es mi manera de documentar, será tal vez más correcta si también concibo como manera de documentar mi manera peculiar de reaccionar a las situaciones y problemas concretos que surgen durante la realización. La práctica casi siempre me fuerza a actuar así. Pero no siempre estamos preparados para abandonar la dualidad sujeto/objeto, para transformar todas las etapas de realización de un filme documental en etapas realmente creadoras, liberando la subjetividad y asimilando la invasión inesperada de lo real. Cuando esto ocurre, antes incluso que el espectador, quien recoge el primer resultado soy yo mismo con la ampliación de mi espacio interior de imaginación. De cualquier manera la subjetividad, asumida o no conscientemente por el realizador, impone sus reglas aun cuando éste busca la objetividad.

Si en algún lugar del cine la relación dialéctica entre el autor y la obra se realiza por entero, de modo tal que sea imposible decir si el autor hizo la obra o si la obra hizo al autor, este lugar es el del cine documental. Y la condición particular del documental brasileño de este periodo entre *Viramundo* y *Viva Cariri!* volvía esta rela-

ción todavía más aguda, ya que los filmes eran producidos para atender a una necesidad de expresión del realizador y no a una demanda de un mercado entonces inexistente o francamente hostil al cine brasileño en general y al documental sobre todo —basta recordar que estos dos títulos, además de los otros dieciocho que integran la serie *A condição brasileira*, jamás llegaron a tener una efectiva distribución comercial. Las obras, en verdad, circulaban entre los autores. Es en este sentido que Sarno puede afirmar que cuando logra un documental el primero en recoger los resultados es él mismo, el realizador, que, con la experiencia, amplía su imaginario. La práctica del documental abre la posibilidad de una experiencia en la que el realizador no necesariamente se propone hacer un film sobre algo que conoce, sino por el contrario sobre algo que quiere conocer. El film, entonces, se construye como un proceso de investigación y no como ilustración de algo estudiado antes de la filmación, y ocasionalmente con instrumental no cinematográfico. Una preparación o estudio previo, en verdad, existe en casi todo documental, pero esta investigación previa puede no ser algo parecido al film antes del film, y sí una mera indicación de un film que va a ser realizado. A partir de esta segunda perspectiva que Sarno realiza sus documentales, en especial los que siguen inmediatamente a *Viva Cariri!*, y entre ellos, especialmente, *Iaô* (Geraldo Sarno, Brasil, 1976) —tal vez porque el tema del film y las condiciones de trabajo exigían una entrega absoluta a la invasión inesperada de lo real. De algún modo, la cuestión de las *mães de santo*⁴² en trance, ofreciendo su cuerpo al *santo*, recibiendo al *santo* en su cuerpo, parecía ampliar la cuestión central del documental: recibir en el cuerpo del film al otro. E incluso, una observación oída poco antes del inicio del rodaje, primera, inesperada y significativa invasión de lo real, reafirmó lo que inconscientemente nos movía.

«La cámara no ejerce ni una buena ni una mala mirada»⁴³, dice doña Filhinha, *ialorixá*⁴⁴ de un *terreiro de candomblé*⁴⁵ en la ciudad de Cachoeira, Bahía, al explicar, en una conversación con nosotros y con los otros *país*⁴⁶ y *mães de santo* de su *terreiro*, por qué había decidido permitir la filmación de los ritos de iniciación de tres nuevas *filhas de santo*⁴⁷ —imágenes que irían a componer *Iaô*. Para la gente de cine allí presente, además de Sarno, Walter Goulart, técnico de sonido, João Carlos Horta y yo, fotógrafos, lo que doña Filhinha dijo provocó un comportamiento doble. Alegría no sólo por la autorización para filmar sino también porque lo que ella dijo parecía una brevísima teoría del cine documental o una crítica a la creencia, tan ingenua como común e inconsciente, en la absoluta objetividad de la cámara. Ya habíamos estado en el *terreiro*, habíamos observado y conversado con toda la gente, pero estos encuentros anteriores, en verdad, no nos daban conocimientos seguros para hacer el film ni una autorización automática para filmar. El mal de ojo que ejerce una persona puede perjudicar la ceremonia de *candomblé*, continuó doña Filhinha. Pero nosotros ha-

⁴² Mãe de santo: sacerdotisa jefa de una casa de culto afro-brasileño. (N. de la T.)

⁴³ «A câmara não tem nem bom nem mau olhar». Se refiere al influjo maléfico que según la creencia popular ejerce una persona sobre otra con la mirada (mal de ojo). (N. del T.)

⁴⁴ Mãe de santo. (N. de la T.)

⁴⁵ Candomblé: religión africana introducida por los esclavos en el Brasil. En la actualidad registra influencias extrañas a su cultura de origen (como por ejemplo elementos del espiritismo y de mitos y rituales indígenas). (N. de la T.)

⁴⁶ Pai de santo: jefe espiritual y administrador de un centro *umbanda*. (N. de la T.)

⁴⁷ En el rito *umbanda*, médium, intermediaria entre los vivos y el alma de los muertos. (N. de la T.)



Iaô (Geraldo Sarno, Brasil, 1976).

bíamos sido aceptados allí para ver los ritos por no traer el mal de ojo; si podíamos ver, podíamos ver con la cámara —y así trabajamos, durante poco más de un mes, aprendiendo en el *terreiro* cómo filmar el *terreiro*, filmando todo lo posible, guiados por las reglas de la subjetividad.

Las reglas de la subjetividad parecen imponerse de forma absoluta en el pequeño documento que abre *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, Brasil, 1977): el testimonio de un viejo trabajador de la Fábrica da Pedra. El espectador todavía no sabe nada, el film todavía no ha comenzado y en la pantalla el rostro de un hombre viejo, de expresión tranquila, prácticamente sin ningún gesto, comienza a hablar con voz suave y pausada de alguien que conoció: «¿Antes de que él llegara? Era. El hambre era grande. Lo que la gente comía era... En tiempo de sequía, en la que no había plantación... Lo que la gente comía era *macambira*, *xiquexique*⁴⁸, esos frutos de la mata. *Xiquexique* viejo, asado.» El ritmo del discurso es lento, y con frecuencia un prolongado silencio, como a la espera de alguna cosa, separa una frase de otra: «Con la llegada de él, nunca nadie más pasó hambre. Hambre, nunca más se pasó. Nadie nun... Con la llegada de él. El lugar fue el que se ha enriquecido. Cuando él llegó, fue... Cuando llegaba un hombre, un migrante de fuera, él lo mandaba vestir. Estaba

⁴⁸ Plantas del Nordeste brasileño, de poco valor nutritivo. (*N. de la T.*)

con hambre, le daba de comer. Otro día, iba a trabajar. Cuando el empleo era poco, mandaba juntar piedras en la mata, en el lugar donde se reunía el ganado, para quedarse sólo seguro. Pero nadie pasaba hambre ni estaba tampoco desocupado.» La puntuación, en la transcripción del discurso, es difícil de marcar, porque el viejo no sólo habla lentamente sino que también deja blancos inesperados en el medio de una frase, como si estuviera buscando las palabras justas. «Es. El pueblo. Cuando él mandaba llamar a alguien. El camarada llegaba allá y enseguida temblaba. Pues decían que él tenía imán en los ojos. Tenía imán en los ojos. Ahora, al que se portaba mal con él, o lo despedía o le daba unos azotes, y el tipo se las tomaba.» Y hace entonces la pausa más larga antes de concluir: «Pero nunca mandó a matar a nadie.»

El filme comienza así. El espectador entra en la historia como quien interviene en medio de una conversación. Tiene ante sí el rostro de un viejo que habla, y esto es todo. No sabe quién es el viejo que habla. No sabe de quién habla. Las cosas que dice parecen venir en respuesta a preguntas que no hemos oído. Es como si el principal interés de esta imagen fuese llamar la atención no exactamente sobre lo que está siendo narrado, sino sobre el narrador. En principio el viejo aparece como un intermediario, del mismo modo en que ocurre en innumerables documentales, para que el espectador sepa, a través de él, de algo que la cámara no presencié. Pero como aquí no sabemos de quién se habla, el modo de hablar se vuelve más importante que el asunto del que se habla. Hablando del otro el viejo habla de sí mismo. La expresión tranquila, la voz mansa, la ausencia de gestos y las prolongadas pausas pasan a primer plano, se transforman en el tema de la conversación cinematográfica de la cual participamos; la persona a la que él se refiere se reduce a ser un intermediario, una fantasía, una ficción armada sólo para revelar cómo es, cómo habla, cómo piensa, él, que está allí, presente, visible.

Tal vez el mejor modo de explicar esta sensación de que toda la imagen, incluso la más simple, parece resultado de un montaje, de una fusión de ella con ella misma, de lo que ella es con lo que ella representa, sea recordar a la sacerdotisa que en el momento del trance en el *candomblé* es ella misma más el *santo* que incorpora. Tal vez incluso pueda sugerirse esta sensación diciendo que hay un poco de ficción en los documentales de Sarno, así como hay mucho de documental en la ficción que él construye a partir de un hecho real. Un poco de ficción en el documental: el fragmento de lo real, después de ser registrado por la cámara, cobra vida propia, y aunque se refiera siempre a la escena original, pasa a obedecer exclusivamente las leyes de la dramaturgia cinematográfica. Mucho de documental en la ficción: lo que podríamos llamar leyes de la dramaturgia cinematográfica no son pensadas como un conjunto de normas inalterables para la construcción de un film. Son procedimientos cuestionados todo el tiempo por la invasión inesperada de lo real. En la pantalla, en *Vitalino / Lampião* (Geraldo Sarno, Brasil, 1970), el alfarero Manuel Vitalino Filho está haciendo un muñeco de barro. La cámara documenta detalladamente las manos del artista, mojando y golpeando el barro, formando el tronco, las piernas, los brazos, la cabeza y el fusil de Lampião. De vez en cuando, en la banda sonora, unas frases del artesano explican su proceso de trabajo. Pero lo que tenemos aquí, en estas imágenes que efectivamente documentan el proceso de trabajo de Vitalino Filho no es sólo ni en primer lugar un documento directo sobre la manufactura de muñecos de barro —tanto es así que, en la banda sonora, las palabras del alfarero se alternan con el canto en el que Severino Pinto nos cuenta la historia de Lampião. La canción desvía al espectador de la confección de un muñeco de barro para ser vendido en la

feria hacia la construcción del mito del bandido del *sertão* nordestino que «perdió la vida en su ley» y que «hizo todo lo que hizo para tener razones en su vida».

Mostrar lo que las personas hacen y en qué medida son hechas por la estructura social en la que viven. Los documentales de Sarno registran cómo las personas comunes montan sus estrategias de supervivencia. El trabajo al margen de la ciudad industrializada, en el cobertizo donde se prepara la harina de mandioca, en el ingenio de azúcar, en la feria, en la fábrica del *sertão*, en el taller de los escultores de imágenes de santos, los alfareros y los maestros de grabados. Documentar estas acciones para investigar en ellas lo que constituye el pensamiento de estas personas: cómo los cantores interpretan el *sertão*, cómo los grupos religiosos explican la ciudad industrial, cómo los mitos de Lampião, del Padre Cícero y del país de São Saruê diseñan una utopía propia del *sertão*.

En verdad sólo es posible percibir una cosa si percibimos en ella la otra, al mismo tiempo. El interés por la figura del viejo narrador de *Coronel Delmiro Gouveia* se mantiene en función de la curiosidad por lo que él está contando. El narrador va a ocupar el lugar de lo que cuenta poco más adelante. Lo que existe en primer lugar es el deseo de descubrir quién era aquel hombre que mandaba dar azotes a quien obrara mal. La imagen del viejo hablando es al mismo tiempo aquella que vemos y otra más; en una sola tenemos dos, estructuralmente herederas del montaje en abismo, un plano cayendo dentro del otro, de la secuencia de las religiones en *Viramundo*, idéntica a aquella del hacendado con dos discursos y tres tiros en *Viva Cariri!*

Producido como parte de la segunda etapa de la serie *A condição brasileira*, filmado en 1969, *Viva Cariri!* sólo comenzó a ser montado un año más tarde, según contó Sarno en el testimonio de 2001 ya citado. «Me encerré un mes para trabajar en el montaje solo», para sólo después de armada la imagen comenzar a ocuparme del sonido y «pulir la edición con Rose Lacrete y Amauri Alves». En cuanto a la imagen, trabajó solo «porque quería hacer una cosa que no sabía bien qué era, buscar lo que está en la imagen y en la cámara, liberarme de la cámara. El film se arma de manera fragmentaria, con imágenes que no siempre se explican —a veces aparecen cosas que no se explican— en una estructura mucho más espacial que temporal».

Imágenes que no siempre se explican para componer una reflexión, no sólo un retrato de lo real, sino reflexión [*reflexão*] (que en portugués podemos leer como un aumentativo del reflejo [*reflexo*]), reflexión hecha a partir de reflejos de lo real.

Los dos herreros que golpean con firmeza en el hierro candente sobre el yunque produciendo un sonido metálico y estridente en el prólogo; el hombre delgado que golpea repetidamente en un mortero en una sala oscura; la viejecilla sentada en el suelo que, en silencio, con un gesto mínimo, mete bocados de harina en la boca. El significado real de estas acciones no es exactamente lo que importa. Tales reflejos son fragmentos vivos de la realidad, registros de acciones verdaderas descubiertas y no ensayadas para la cámara; ella entra en la sala oscura y se acerca al rostro cansado del hombre que golpea con la mano no se sabe qué en el mortero; o queda a una cierta distancia para ver el semicírculo que trazan el martillo y el doblarse del cuerpo del herrero para golpear firme en el hierro candente; o se pega al rostro de la mujer en el suelo a la espera del gesto pequeño y breve que lleva a la boca la poca harina contenida en la calabaza. Pero estas imágenes de *Viva Cariri!* son lo que son y más, y principalmente, lo que significan en la estructura en la que se encuentran —estructura que (conviene repetir) nace de ellas y las realimenta; estructura que nace de esas imágenes, o, más exactamente, de lo real de lo que estas imágenes son reflejo, o, aún más

exactamente, de lo que el realizador piensa y siente ante lo real y los reflejos que registró para representar su manera particular de relacionarse con el mundo. El reflejo no está allí, en la pantalla, para ser reconocido por el espectador como registro objetivo de lo que ocurrió en la filmación, para ser visto como si él estuviera allí, en el lugar de la cámara. Lo que importa aquí es montar una estructura dramática que lleve al espectador al efectivo y afectivo entendimiento (y no al simple reconocimiento) de la realidad filmada.

El hombre que golpea en el mortero en la sala oscura es eso mismo que podemos reconocer con los ojos: un trabajador delgado y desnutrido como tantos otros del Nordeste, sumando lo que no se encuentra inmediatamente visible y lo que el observador siente y piensa sin que este sentimiento y pensamiento se haga necesariamente consciente y visible. Simultáneamente, al mismo tiempo, viendo una cosa porque ve la otra, en el hombre que golpea el mortero él ve igualmente lo que la imagen expresa en el orden especial que reúne los diversos fragmentos de la región del Cariri: él es una representación del mecanismo de la sociedad en la que vive, mecanismo que golpea, y golpea, y golpea, y golpea, siempre fuerte; él es una representación de la indignación, de la desesperación, de la rabia ante ese mecanismo perverso, sentimientos que organizan la estructura narrativa del film. O sea, en este plano, en este breve espacio de tiempo en que la imagen entra en la sala oscura y se aproxima al rostro del delgado trabajador que golpea en el mortero casi indiferente a la entrada del hombre con la cámara, vemos al trabajador, después sólo el mortero, y sólo el sonido, el ruido seco y pesado, y sólo el rostro del hombre, que descubre la cámara y nos mira, sin parar de golpear en el mortero, y que respira fuerte, con dificultad, pero continúa golpeando. Y así, de repente, la realidad de la imagen es superada por la sensación por encima de lo real. Vemos, más allá de la simple objetividad de la cámara, al hombre siendo triturado por los golpes que da en el mortero.

Cuando partió para el Nordeste para filmar los documentales de la segunda etapa de *A condição brasileira*, Sarno se organizó para hacer un único film. «Claro, hacer varios filmes», contó en su testimonio durante el festival *É tudo verdade*, «el objetivo de Thomaz Farkas era traer la mayor cantidad posible de documentación y, entonces, pensé en una serie de monografías, de filmes cortos. Pero tenía uno en la cabeza. Quería hacer un film» —que iría a ser *Viva Cariri!* La mayoría de las monografías, continúa, fue hecha en un día. «*A cantoria* fue realizado en una noche. En una hacienda llamada Dos Hermanos, en Caruaru, con Severino Pinto y Lourival Batista. *Casa de farinha* fue realizado en un día, en Juazeiro. Iban a hacer harina de mandioca, llegamos allí temprano, combinamos las cosas y al final de la tarde estaba hecho el film. *O engenho* también lo realizamos en un día, en un ingenio de azúcar donde se fabrica el aguardiente de caña [*cachaça*]. *Padre Cícero*, con material de archivo más lo que sobró del montaje de los otros. *Região Cariri*, también con sobras de montaje. En verdad yo hice un film, *Viva Cariri!*».

Dice que con las monografías quiso «ganar condiciones de producción, margen de negativo, días de filmación», para hacer un filme sobre el Nordeste, «una cosa abarcadora» y que «en el plano de la estructura, del lenguaje documental, sería lo opuesto de *Viramundo*». Un film para liberarse de la cámara, lo que él explica como un modo de relacionarse con la idea del documental como una aventura poética de conocimiento, como algo que se da a partir de una «forma vacía, una estructura espacial, un diseño vacío», como un film que no sale de la estructura concebida antes de la filmación, que «tiene que estar abierto a lo imprevisto», ni se determina por la

obediencia a la aparente objetividad de la cámara. Las imágenes no son hechas para que «se encajen en una forma preexistente» para confirmar algo sabido antes del instante de la filmación. Al contrario, las imágenes son el momento de búsqueda del saber, búsqueda que irá a «modificar, conformar esa forma vacía» que a su vez irá a modificar y reconformar esas imágenes, «en una relación dialéctica entre lo que captas y lo que armas como estructura».

Lo que sucedió a partir de entonces, tanto en el cine de Sarno como en el documental brasileño de modo general, es sin duda resultado, si no exactamente de una directa influencia de *Viva Cariri!*, de una búsqueda común por ampliar los lenguajes del documental, aproximándolo al de la ficción y la poesía, al del cine como un todo. Los realizadores de documental comenzaban, entonces, a partir de lo que la ficción del *Cinema Novo* había incorporado de la práctica del documental, a buscar en la ficción lo que ella había recibido del documental. Sarno afirma que con ese film cerró una etapa. A partir de él salió en busca de una aproximación del «documental con otras formas de arte. Pensé en seguida en la poesía y la literatura. Pensé en traducir al lenguaje documental algunos poemas de João Cabral de Melo Neto». De esas ideas resultaron, concretamente, *Casa grande e senzala* (Geraldo Sarno, Brasil, 1974), a partir del texto de Gilberto Freyre, y *Segunda-feira* (Geraldo Sarno, Brasil, 1974), que cuenta «con un texto-poema de José Carlos Capinam escrito especialmente para el film». Y, por cierto, incluso de esas ideas proviene el proyecto al que se dedica actualmente, *O último romance de Balzac*, que parte de un médium brasileño que escribió una novela que le fue dictada por el espíritu de Balzac para un documental sobre literatura y cine.

Esta construcción de una poética del documental en el cine brasileño, observa en el texto de 1984, se da en una dirección de lo subjetivo con «el autor lanzándose a sí mismo en el acto de documentar al otro», y de lo real con el autor dejando que la realidad «invada el espacio cinematográfico con todos sus elementos impuros e imprevisibles, sin someterlos al control de esquemas y sistemas previos». Como ejemplo de la primera dirección recuerda *Di* (Glauber Rocha, Brasil, 1976). Como ejemplo de la segunda recuerda *A pedra da riqueza* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1976).

Para pensar la dramaturgia del documental, tal vez sea necesario volver a los años sesenta, no exactamente a los filmes realizados en ese periodo, sino a ciertos límites impuestos por los materiales entonces existentes, sugiere Sarno. «Era impensable filmar así como podemos filmar hoy, con cámaras de vídeo digital que registran una hora de imagen y sonido». Cuando se trabajaba exclusivamente con película cinematográfica, latas de diez minutos de negativo, «entre la orden de *¡cámara!* para que el fotógrafo ruende el plano y la voz de *¡corten!* para interrumpirlo, se creaba una tensión creadora en el equipo». Se creaba un rigor que define lo que, para él, es la característica central de la imagen documental, la que la define como distinta de la de ficción.

«Una imagen documental es la que no puede ser sino ella, ella es única, no existe otra que pueda ser comparada con ella, no existe otra que pueda sustituirla.» Pensando en su propia experiencia, cuando toma de la memoria una imagen de *Vira-mundo*, afirma: «no tengo otra para decir: aquí, en este momento, podría haber usado tal otra imagen. La que está allí es única, es absoluta». Cuando entretanto piensa en una imagen de ficción, en *Coronel Delmiro Gouveia*, es diferente: «existen imágenes con fuerza, pero existen, en mi mente, otras, que pensé y no logré realizar —por incompetencia o por problemas de producción». En una ficción un plano puede ser, por lo menos en la cabeza del realizador, «sustituido por otro más completo, una

otra imagen puede ocupar el lugar de la que está allí». En el documental, «surgió una imagen que es ésa allí, no hay otra posible».

Documental: visto desde la experiencia del realizador, tal vez pueda definirse así, como el film que cuenta con imágenes de mayor presencia y fuerza por ser únicas, cada una de ellas irremplazable.

(Traducción: Jung Ha Kang)

FILMOGRAFÍA

GERALDO SARNO (POÇÕES, BAHIA, 1938)

Viramundo (1965), *O auto da Vitória* (1966), *Dramática popular* (1968), *Vitalino/Lampião* (1969), *Casa de farinha* (1969), *A cantoria* (1969), *Os imaginários* (1970), *Jornal do sertão* (1970), *O engenho* (1970), *Região Cariri* (1970), *Padre Cícero* (1970), *Viva Cariri!* (1970), *Monteiro Lobato* (1971, codirección de Ana Carolina), *Semana de Arte Moderna* (1972), *O pica-pau amarelo* (LM, 1973), *Um mundo novo* (1974) *Petroquímica da Bahia* (1974), *Casa Grande e senzala* (1974), *Segunda-feira* (1974), *Iaô* (1976), *Espaço sagrado* (1976), *Coronel Delmiro Gouveia* (LM, 1977), *Plantar nas estrelas* (Mozambique, 1979), *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980), *O coco de Macalé* (1982), *A terra queima* (1984), *Deus é um fogo* (1987), la serie *A linguagem do Cinema*, diez filmes sobre cineastas brasileños: *Por um cinema artesanal e do sentimento*, con Carlos Reichembach (1997); *A construção do filme em torno de uma imagem*, con Walter Salles y Daniela Thomas (1998); *O espaço e o tempo no cinema de Ruy Guerra* (1999); *50 minutos e 23 segundos com Júlio Bressane* (1999); *Aruanda visto por Linduarte Noronha; Ana Carolina no país do cinema* (1999); *O baile pernambucano*, con Paulo Caldas y Marcelo Luna (1999); *O realizador vai à luta*, con Murilo Salles (2000); *Ilha das flores e o cinema de Jorge Furtado* (2001); *Uma conversa sobre David Neves* (2002).

Vladimir Carvalho

AMIR LABAKI

Vladimir Carvalho es el documentalista más destacado proveniente del grupo de Paraíba surgido a fines de los años cincuenta. *Aruanda* (Brasil, 1960), dirigido por Linduarte Noronha y escrito por Carvalho y João Ramiro Mello, sobre las condiciones precarias de subsistencia en la región árida de la Serra do Talhado, es al mismo tiempo el film-manifiesto de aquella generación, un marco precursor del *Cinema Novo* y una especie de faro que ilumina toda la producción posterior de Carvalho.

En el centro del cine de Carvalho se encuentra siempre el hombre nordestino [de la región del Nordeste del Brasil]. Nacido en Paraíba, Carvalho fue llevado a Río de Janeiro por el *Cinema Novo* y a Brasilia por su labor de profesor universitario. Sus andanzas por el Brasil multiplicaron los temas de sus documentales, pero éstos siempre mantuvieron como preocupación principal la situación del brasileño nacido y criado en el Nordeste. «El Nordeste es un contexto de mucha pobreza, de mucha privación, una cierta miseria que nos alcanzaba en alto grado», rememora el cineasta. «Pienso que eso está en mis películas. Incluso el documental más radical como documental, en el fondo, tiene mucho de autobiografía, de *background* familiar, de todo lo que quedó atrás y en verdad no quedó atrás porque vino junto con uno.»

Nacido en una familia de clase media de Itabaiana (estado de Paraíba), tuvo una infancia marcada por la llamada «civilización del cuero». «El buey y el tren forman parte de mi paisaje de infancia», recordó en una entrevista. Estudiante de filosofía, se ganó la vida como empleado público y periodista hasta poder dedicarse a la pasión que se le forjó en un cineclub de João Pessoa. Una proyección de *Man of Aran* (*Hombre de Aran*, Robert Flaherty, Gran Bretaña, 1934) tiene el impacto de una gran «revelación». «No tenía vocación para el espectáculo», recordaría en un testimonio. «Soy una persona muy tímida y pensaba en ello cuando leía sobre la dirección de actores, sobre aquella parafernalia hollywoodense. Vi entonces que el documental era un cine de cámara, una cosa más natural, buscaba cine en la vida real, palpitante.»

Aruanda fue su bautismo. El punto de partida fue el reportaje periodístico de Linduarte Noronha sobre «las alfareras de la Serra do Talhado». Un manual de Kuleshov sirvió de guía para la estructuración del guión. El foco central, «flahertiano» por excelencia, era «el mundo del trabajo» —«el hombre modificando la naturaleza y siendo también modificado por ella». Como recordaría posteriormente Carvalho, «*Aruanda* era un filme con narración escrita pero que tenía el impacto de la aridez de la región, de la aridez del *sertão* [región agreste del Brasil], una tierra blanca despro-



O país de São Saruê (Vladimir Carvalho, Brasil, 1971).



O país de São Saruê (Vladimir Carvalho, Brasil, 1971).

vista de humus, un lugar seco donde no llueve y su gente sobrevivía del algodón natural del lugar y de hacer objetos utilitarios de barro para vender en la feria». Un artículo de Glauber Rocha saludó al film como marco del moderno documental brasileño. El mayor crítico del Brasil, Paulo Emílio Salles Gomes, reverenció al film como «un documento casi en estado bruto pero que produce ecos profundos en el espectador y genera expectativas».

No sorprende, por lo tanto, que la vocación de Carvalho se consolidara a partir de allí. El cineasta y crítico David Neves fue pionero en destacar cómo «el despojo inicial de Linduarte Noronha en *Aruanda* (...) debe haber influido en la fidelidad de Vladimir Carvalho a los valores reales (cinematográficos) de la Paraíba». Parte de aquella película fue el vector básico de toda la primera fase de su filmografía, que va de *Romeiros da Guia* (Vladimir Carvalho y João Ramiro Mello, Brasil, 1962), sobre la peregrinación anual de pescadores, a *A pedra da riqueza* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1975), sobre la economía de extracción del tungsteno.

El film central de este periodo es el largometraje *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1971), rodado en tres etapas, entre 1966 y 1971, y censurado por el régimen militar hasta 1979. Estructurado en forma de mosaico, a partir de diez secuencias principales, y teniendo como hilo conductor un poema de Jomar Moraes Souto, *O país de São Saruê* retrata, según las palabras de David Neves, «la explotación del hombre en la colecta de algodón» en el extremo oeste de la Paraíba natal de Carvalho, en los valles de los ríos Peixe y Piranhas, pleno «polígono de la sequía». «La desesperanza forma parte de la propuesta del film», destacaría Neves. «El arcaísmo del sistema feudal que documenta está impregnado en sus imágenes.» Un trípode: algodón-buey-mina. Una polaridad social: familias proletarias, familias subempleadas. Es

cenos de trabajo se intercalan con instantáneas de lo cotidiano, cultura y economía se entrelazan, en una mirada al mismo tiempo nostálgica y crítica.

Tres cortos documentales se originaron a partir de *O país de São Saruê. O sertão do rio do Peixe* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1968) es en verdad una primera versión del largo posterior, excluida «la parte de la mina» (Carvalho). Es exactamente la extracción mineral el foco central de *A pedra da riqueza*, subtítulo «ou A peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas». Esta película marca el trabajo sonoro más original de Carvalho, al estructurar la narración en *off* a partir de los comentarios de los propios trabajadores.

El tercer corto es uno de los mayores clásicos de Carvalho, *A bolandeira* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1968), homenajeado recientemente por Walter Salles en *Abril despedaçado* (Brasil, 2001). Los ingenios de tracción animal del *sertão* de Paraíba, condenados a la extinción, adquieren aires míticos a partir de la fotografía en blanco y negro fuertemente contrastado. Es como un canto de despedida al Nordeste tradicional.

A su modo, Vladimir Carvalho sería otro migrante nordestino que optó por la vida en Brasilia, a partir de comienzos de los años setenta. Un nuevo eje temático se le presentó a su cine: investigar la esfinge Brasilia, la nueva capital creada por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer a petición del presidente Juscelino Kubitschek, que buscaba combatir la excesiva concentración en el litoral marítimo del Brasil. En tres décadas, nada menos que cinco documentales vieron la luz con esta investigación. *Itinerário de Niemeyer* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1973) es un primer perfil del arquitecto. *Brasília segundo Feldman* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1979) comienza a matizar la historia de la construcción de la nueva capital.



Comterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, Brasil, 1992).

A partir de la filmación en colores que hizo el estadounidense Eugene Feldman de las obras en ritmo acelerado, Carvalho comienza a deconstruir la romántica versión oficial. Recurriendo a los testimonios del pintor Athos Bulcão y del trabajador Luís Perseghini, el cineasta vuelve a su querido tema del «mundo del trabajo», tratando por primera vez el tema tabú de la masacre de peones ocurrida durante la construcción. El relato de las muertes, por miembros de la Guardia Especial de Brasilia, de trabajadores alojados en la Constructora Pacheco Fernandes Dantas se repite en el corto *Perseghini* (Vladimir Carvalho y Sérgio Moriconi, Brasil, 1984), y ocupa el centro del «film síntesis» de Carvalho sobre la saga brasiliense [de Brasilia] de los nordestinos, el largometraje *Contraterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1992). Una tensa entrevista con Oscar Niemeyer representa el corazón del documental, derumbándolo del pedestal al interrogarlo sobre su posición ante la masacre.

Carvalho revisitaría todavía una vez más la historia de Brasilia, ya en el periodo de la dictadura militar instalada en 1964, en su largo más reciente, *Barra 68* (Vladimir Carvalho, Brasil, 2000). Otra llaga en la crónica de la nueva capital es reconstituida con testimonios y filmaciones de la época: la invasión de la Universidad de Brasilia, mostrando el embrutecimiento del régimen.

Dos largometrajes biográficos trazan el puente entre la fase «nordestina» y la «brasiliense» de la filmografía de Carvalho. *O homem de areia* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1981) presenta, a través de la trayectoria del político y escritor de Paraíba José Américo de Almeida (1887-1980), otro momento de excepción en la historia brasileña del siglo xx: la primera era de Vargas, de la Revolución de 1930 al *Estado Novo*. A su vez, *O evangelho segundo Teótonio* (Vladimir Carvalho, Brasil, 1984) destaca la conversión radicalmente democrática de Teótonio Vilela (1917-1983), político oriundo de Alagoas. Líder azucarero y político ligado a la conservadora Unión Democrática Nacional y posteriormente al brazo partidario del régimen militar, la Alianza Renovadora Nacional, Vilela abraza la bandera de la redemocratización en la etapa final de su vida. Como afirmó Carvalho, «la prédica de Teotônio se convirtió en un verdadero evangelio de los nuevos tiempos en el Brasil».

Situados en el centro de su filmografía, ambos documentales sorprenden liderazgos nordestinos en momentos distintos de la militancia cívica: José Américo, profeta proscrito, «retórico, vencido en el tiempo», y Teótonio, profeta armado, «gigante con bastón en mano». El desafío del Nordeste la —multisecular confrontación entre lo arcaico y lo moderno, el abismo secular entre la riqueza concentrada y la miseria diseminada—, después de haber sido focalizado de forma colectiva en *O país de São Saruê*, era aquí revisitado e individualizado. En el documental brasileño, nadie captó con mayor sensibilidad que Vladimir Carvalho los diversos rostros del fascinante hombre nordestino.

(Traducción: Jung Ha Kang)

FILMOGRAFÍA

VLADIMIR CARVALHO (ÍTABAIANA, PARAÍBA, 1935)

Romeiros da Guia (codirección de João Ramiro Mello, 1962), *O sertão do rio do Peixe* (1968), *A bolandeira* (1968), *Vestibular 1970* (codirección de Fernando Duarte, 1970), *O país de São Saruê* (LM, 1971), *Incelência para um trem de ferro* (1972), *O espírito*

criador do povo brasileiro (1973), *Itinerário de Niemeyer* (1973), *Vila Boa de Goyaz* (1974), *Mutirão* (1975), *A pedra da riqueza* (1975), *Quilombo* (1976), *Pankararu do Brejo dos Padres* (1977), *Brasília segundo Feldman* (1979), *O homem de Areia* (LM, 1981), *Perseghini* (codirección de Sérgio Moriconi, 1984), *O evangelho segundo Teótonio* (LM, 1984), *No galope da viola* (1988), *A paisagem natural* (episodio de *Brasília, a última das utopias*, 1990), *Conterrâneos velhos de guerra* (LM, 1992), *Com os pés no futuro* (1995), *Manejo florestal* (1996), *Barra 68* (LM, 2000).

Marta Rodríguez y Jorge Silva

ISLENI CRUZ CARVAJAL

Nacida en 1938, Marta Rodríguez llegó al cine a través de la antropología luego de formarse en Francia con Jean Rouch⁴⁹, mientras su compañero Jorge Silva (1941-1987) lo hizo a través de la fotografía y del cineclubismo. En sintonía con el movimiento militante del Nuevo Cine Latinoamericano, a finales de los sesenta juntos emprendieron un trabajo por el cine como vehículo científico y de transformación sociopolítica, centrado en la expresión de las luchas populares y con ellas como creadoras de un lenguaje documental propio. Los reconocimientos internacionales y continentales vinieron desde *Chircales*, ópera prima que se convertiría en un gran clásico de la historia audiovisual latinoamericana, pero también génesis de una filmografía que aún hoy —y en pleno conflicto bélico del país— sigue viéndose amenazada y perseguida muchas veces por ser prueba de multitud de violaciones contra los derechos humanos en Colombia⁵⁰.

El trabajo de estos realizadores puede sintetizarse como una gran crónica sobre el exterminio de las comunidades, especialmente indígenas y campesinas, acosadas por todas las formas de violencia de la historia latinoamericana de los últimos cinco siglos. Violencia histórica, económica política y cultural, denunciada por quienes, en Colombia, antes de la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva no tenían «voz» ni dignidad, ni existían para el Estado ni para los medios de comunicación. Pero la denuncia es apenas el comienzo de un planteamiento que va mucho más lejos, al tener como fin radical que la realidad se exprese *desde el interior* de las circunstancias y de los fenómenos, buscando a la vez que el proceso de investigación y de realización sea un método de autorreconocimiento para sus protagonistas. Es así como, al tiempo de haber ido trasladando el control de las herramientas audiovisuales a las comunidades, la recuperación de la memoria cultural fue emergiendo como parte de una conciencia sobre los mecanismos, pasados y presentes, que operan contra las víctimas más golpeadas por los efectos de la historia.

⁴⁹ De 1961 a 1964 Marta Rodríguez estudió Etnología y Cine Antropológico en el Museo del Hombre (París), donde conoció y fue discípula de Jean Rouch. De 1967 a 1971 cursó antropología en la Universidad Nacional de Colombia. Desde el comienzo de su carrera filmico-antropológica creó, junto a su compañero Jorge Silva, la Fundación Cine Documental con la que ha producido toda su obra.

⁵⁰ Ya con *Chircales* ocurrió que las personas fueron amenazadas y finalmente expulsadas por colaborar en la realización del documental. Marta Rodríguez se ha referido muchas veces a fuerzas desconocidas que han allanado su casa. Varios han sido los casos en que policías, militares o paramilitares han decomisado y destruido copias de sus películas que estaban en poder de las comunidades.



Chircales (Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1967-1972).

Inspirados también en algunos paradigmas del género documental y particularmente en el cine directo y el *cinéma-verité*, Rodríguez y Silva intentaron desde *Chircales* (1967-1972) la universalidad de un cine que, tomando como base la antropología cultural, partiera de una metodología social que asumiera la realidad de manera creadora y desde la perspectiva de una educación popular reflexiva. Este primer documental fue el resultado de cinco años de observación y convivencia con una familia de alfareros —en este caso, campesinos emigrados a las periferias bogotanas—, sometidos a invertir hasta el último de sus alientos en la elaboración de ladrillos, bajo unas condiciones desmedidas de explotación y miseria que para ellos eran lógicas.

El objeto fue estudiar *cómo* y *por qué* ocurría todo aquello, de modo que *Chircales* no sólo es uno de los retratos más desgarradores de la esclavitud cotidiana en la que viven cientos de miles de familias y de niños en el Tercer Mundo, sino además una lección sobre los mecanismos ideológicos que entran en funcionamiento para que semejante realidad sea posible y perpetuable. Factores deterministas que —deduciéndose del proceso de observación— empiezan en las políticas estatales, pasan por la cadena de producción y terminan en las distintas formas de alienación que, a través de la demagogia partidista, la religión y las radionovelas, constituyen el único contacto con el mundo, la única noción de realidad.

Puesto que para Rodríguez y Silva trabajar con el interior de la realidad supone también comprender cómo desde ahí se perciben y comprenden las imágenes, fue la familia Castañeda la que —mientras tomaba conciencia de su situación— enseñó a



Campesinos (Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1970-1975).

estos autores a hacer un documental apto para una comunidad como la suya. *Chircales* se planificó, se imaginó, se filmó, se reconstruyó y se estructuró con la participación de todos. De ahí su verdad, su poesía y sus inevitables efectos socio-políticos. El proceso de elaboración del ladrillo, con su ritmo pesado y monótono, fue una decisión colectiva para insertar en su «ilustración» la cantidad de referencias que explican las causas remotas y las consecuencias destructivas de una situación que también implicaba a otros sectores sociales que vieron en *Chircales* un reflejo análogo al suyo.

Básicamente, la exposición de *Chircales* se desarrolla mediante sonido en *off*, planos observadores, contraposición audio-imagen y reconstrucción de situaciones simbólicas. La introducción es el audio de un discurso pseudodemocrático pre-eleitoral sobre imágenes sugerentes del militarismo y del conservadurismo político, enseñando un contexto nacional que la narración de un locutor irá explicando con datos y algunas afirmaciones didácticas. La radio será un elemento clave para subrayar los mecanismos de alienación cultural e ideológica y transmitir la contradicción, ofensiva y absurda, entre la versión oficial del país y la imagen brutal de la realidad.

Con los testimonios de la señora Castañeda el documental se encarga de penetrar en la desintegración moral, familiar y psicológica a la que están condenados ella, sus doce hijos «y los que Dios provea». El fantasma redentor de la fe religiosa cobra protagonismo en una inolvidable reconstrucción escénica donde la hija mayor, cual personaje macondiano, atraviesa el barro muy orgullosa con su vestido de primera comunión, luego de haber recitado los sacramentos (eso sí lo sabe). Pero lo más difícil de olvidar será, sin duda, las tantas notas que ha tomado la cámara observando a los hijos más pequeños de Castañeda, minados desde que nacen, que pican piedra y que deben cargar ladrillos a sus espaldas casi al tiempo de haber aprendido a andar.

Mientras *Chircales* parte de una célula familiar para universalizar el tópico de la explotación por parte de los terratenientes urbanos amparados por la arbitrariedad política, *Campesinos* (1970-1975) es un salto que abre la filmografía de Rodríguez y Silva hacia el tratamiento de un problema troncal, nacional —y continental—: el agrario, que definirá sus investigaciones siguientes y tomará situaciones mucho más urgentes o en otros casos hará exploraciones más rigurosas en torno a la reconstrucción de la memoria histórica y cultural de las comunidades indígena y campesina. Este su segundo documental plantea la reconstrucción de la lucha campesina por la recuperación de las tierras, iniciada en los años treinta, intentando que —a partir de la memoria individual de los ancianos— la comunidad reflexione sobre la importancia de la lucha colectiva. Como en la obra anterior pero ahora tras la memoria popular, *Campesinos* es el producto de una interacción constante y de un enriquecimiento mutuo entre el equipo de filmación y el colectivo. Es también el comienzo del tema de la violencia en grandes términos y hasta hoy.

Testimonio de un etnocidio / Planas: las contradicciones del capitalismo (1971), más conocida como *Planas*⁵¹, fue en principio una propuesta contrainformativa rodada en doce días y bajo serias presiones, para denunciar el genocidio al que estaban expues-

⁵¹ Planas es una región situada en el departamento del Meta, por entonces habitada por seis mil indígenas guajibos, víctimas de la explotación y la persecución hasta que el líder Rafael Jaramillo Ulloa, a finales de los sesenta, los organizó en una cooperativa agropecuaria que vino a ser una piedra en el zapato para los colonos interesados en extraer de allí el petróleo. La manera de justificar el acoso militar y la masacre fue acusar a Jaramillo de estar formando una guerrilla con los guajibos.



Testimonio de un etnocidio/Planas (Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1971).

tos los indígenas guajibos por haber fundado una cooperativa que ahora amenazaba los intereses de las transnacionales petroleras, empeñadas en «limpiar» la región, mientras los medios de comunicación los acusaban de subversivos para justificar el intervencionismo y las atrocidades militares. El clímax de *Planas* son testimonios de torturas, asesinatos, encarcelamientos y humillaciones que incluyen prohibir a las víctimas llorar a sus muertos, además de estrategias perversas por parte del ejército para que los indígenas se acusen y aniquilen entre ellos. Aunque los medios permanecieron ciegos ante estas pruebas irrefutables de horror, *Planas* se consagró como el primer testimonio de una masacre después de quinientos años de exterminios sistemáticos y es la primera obra donde los indígenas aparecen como realmente son.

La premura de los acontecimientos y la necesidad didáctica generan aquí, como en varios títulos posteriores, la estética del «cine imperfecto» más clásico. El fin será denunciar y paralelamente ilustrar —con medios audiovisuales mínimos— cómo es la relación entre la explotación económica y la penetración ideológica que, en el caso de los indígenas, procura avergonzarlos de su identidad. El proceso último seguirá dando al trabajo documental la función de un acto político al confrontar a sus participantes con el perpetuo problema histórico del indígena. Con *Planas* queda inaugurada una historia interminable de genocidios causados por los distintos núcleos de la violencia, legados de tiempos de la Conquista pero desenterrados e identificados con sus extensiones contemporáneas: la filtración del neoliberalismo y buena parte de la guerra que azota al país desde los años cuarenta.

La entrada definitiva en el auténtico indigenismo la marca *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), uno de los títulos más aclamados internacionalmente después de *Chircales* aunque con bastantes más medios para realizarse⁵² y con más tiempo de elaboración que el inmediatamente anterior. Mezcla de mito, poesía, historia y memoria popular, este documental conjuga una investigación, una puesta en escena y un discurso fílmico que se articularon a lo largo de cinco años de experiencia con un grupo de indígenas, buscando develar entre todos la complejidad de un proceso histórico-cultural que va desde la sumisión hasta la organización para recuperar la tierra (que es sinónimo de recuperar la cultura) y fundar el CRIC⁵³.

«El nuestro debe ser un cine político tan bello como sea posible», decía Jorge Silva, y *Nuestra voz...* es la materialización real de esta convicción, lo cual se debe a la aguda penetración en el inconsciente indígena del que se extrae su gran capacidad de expresión y de comprensión. Toda una concepción mágica del mundo, recuperada de la memoria más ancestral y representada también con ayuda de ciertos recursos que, por la efectividad del montaje y la fuerza de la composición, evocan los referentes de Glauber Rocha y de Serguei Eisenstein.

Muy en la línea de *Planas*, mientras se investigaba y registraba el proyecto de *Nuestra voz...* Rodríguez y Silva, haciendo un paréntesis de nuevo urgente, rodaron *La voz de los sobrevivientes* (1980) a petición de los mismos indígenas del CRIC, que aquí denuncian ante delegados de Amnistía Internacional cómo la recuperación de las tierras les ha costado la vida de sus líderes más valiosos⁵⁴. Pero también serán otras voces las que se pronuncien en los ochenta: *Amor, mujeres y flores* (1984-1989) es la denuncia de la utilización de pesticidas —prohibidos en el Primer Mundo— en la industria colombiana de la floricultura, violándose todas las normas de seguridad y causándose a las trabajadoras enfermedades irreversibles. El documental conduce a que la presión internacional exija a los productores de flores un control sobre el uso y el manejo de estas sustancias químicas: logro que Jorge Silva no conoció, ya que falleció antes de terminar la película. Más adelante su hijo intentaría llenar el vacío⁵⁵.

Nacer de nuevo (1987) es un cambio eventual de lenguaje y el último trabajo de Marta Rodríguez editado en formato de cine. Los protagonistas son dos ancianos damnificados de la tragedia del Nevado del Ruiz, y su narración —muy personal— es un homenaje al valor humano. Se trata de una reflexión sobre la muerte, la soledad y el amor como única fuerza para sobrevivir a todo abandono. De este título en adelante la autora se volcará de lleno en la tarea de enseñar a las comunidades la técnica del vídeo, de modo que sus realizaciones siguientes serán codirecciones y coproducciones propiamente dichas con las víctimas de la violencia, coincidiendo con el recrudescimiento de la tragedia bélica del país.

⁵² Apoyaron esta producción Iko-TV (Holanda) y las fundaciones CCFD (Francia) y SIDA (Suecia).

⁵³ Concejo Regional Indígena del Cauca, programa fundado en 1971 por los indígenas de dicha región para la recuperación de sus tierras. El CRIC tiene un departamento de comunicaciones con el que Marta Rodríguez ha co-producido parte de sus documentales.

⁵⁴ Este documental es un homenaje a Benjamín Dindicue, líder paez asesinado en 1979.

⁵⁵ Lucas Silva, hijo de Jorge y Marta, empezó a colaborar con sus padres desde *Nacer de nuevo*, haciendo la foto fija y ayudando con la edición. Más adelante se ocupó de la fotografía, la co-dirección y el montaje de *Los hijos del trueno* y *Amapola, la flor maldita*. De su propia autoría son varios documentales dedicados a rescatar algunas manifestaciones de la tradición musical afro-colombiana.

Memoria viva (1992-1993) es la primera co-producción y co-realización de Marta Rodríguez con los indígenas, surgida a raíz de talleres que desde 1992 implantó en compañía de Iván Sanjinés. Expone una reflexión de los indígenas sobre su propia existencia, constituida en su mayor parte por grabaciones que ellos —por vez primera— hicieron sobre masacres, bien perpetradas por el narcotráfico o bien por la fuerza pública cuando, desproporcionada y furiosamente, arremetió contra ellos por estar recordando, en una manifestación, que el descubrimiento de América fue un genocidio y no había motivos para celebrarlo. A partir de los años noventa queda reafirmada la importancia de que los indígenas tengan cámaras, toda vez que son ellos el blanco de los fuegos cruzados en las zonas de mayor tensión.

Siguiendo el curso de la historia y de la realidad, lo que viene hasta la década actual es una complejísima crónica de la guerra vista desde ese blanco permanente que es la población indígena y campesina, asesinada y desgarrada culturalmente, abandonada económicamente, utilizada y chantajeada por el narcotráfico, amenazada por tres frentes armados, forzada al desplazamiento... *Amapola, la flor maldita* (1992-1996) explica el origen de los cultivos de amapola como consecuencia de un libre mercado internacional que provocó la crisis agrícola, con la consiguiente caída de los precios del café y del fique, mayor fuente de ingresos para el indígena campesino que entonces empieza a ser usado por los narcotraficantes para los cultivos ilícitos que el gobierno y los Estados Unidos fumigan con sustancias de elevada toxicidad, envenenando a las personas y dejando la tierra estéril. Incumplidas —por parte del gobierno— las negociaciones para apoyar otras alternativas agrícolas que permitan la subsistencia y protejan el medio ambiente, los indígenas marchan y la respuesta es, por enésima vez, decenas de muertos y desaparecidos.

En la misma situación reinciden *Los hijos del trueno* (1994-1998), pero internándose más en el mundo místico de los paeces⁵⁶, y *La hoja sagrada* (2001-2002), que vuelve a ser un llamamiento contra las fumigaciones mortales y clama por el respeto al sentido sagrado que para las culturas indígenas de Los Andes representa la hoja de coca. Con la participación de los asentamientos negros del Atrato Medio⁵⁷ y como un resultado consabido de la guerra, en *Nunca más* (1999-2001) se manifiestan los desplazados después de tres años de desalojos de sus territorios por la violencia que ejercen fuerzas militares, paramilitares y guerrilleras. Registros y testimonios hechos por los propios afectados que hoy están obligados a vivir en condiciones que sobrepasan lo infrahumano y que, en el caso de otras comunidades, han llevado a muchas otras formas de destrucción —personal, familiar, colectiva— y a daños irreparables entre los que el suicidio acaso resulte ser el menos horrible. Más historias de dolor y de lucha se denuncian en *Mujeres en la guerra* (2002), prueba de abandonos absolutos y de violaciones inconfesables cometidas por el salvajismo paramilitar...

El mayor valor de este documentalismo está, como siempre, en las fuentes de donde nace: en el dolor de la guerra y en ser testimonio único y verdadero de ésta.

⁵⁶ El corazón de la cultura Paez es la zona de Tierradentro, en los Andes Colombianos. Para ellos, como para toda comunidad indígena, el territorio es el eje de su identidad. Las leyes sagradas de los paeces decretan que su territorio no pasará a manos de extraños, que no podrán ser vencidos, que no pelearán entre sí y que se defenderán de las agresiones. No es difícil imaginar el drama que para esta comunidad significa la agresión a la tierra y la guerra en su territorio.

⁵⁷ Urabá chocono, zona especialmente conflictiva del noroeste de Colombia, próxima al Canal de Panamá.

Marta Rodríguez confiesa haberse vuelto «invisible», como su cámara oculta en medio del panorama de fuego y sangre donde hoy tienen que habitar sus indígenas y campesinos amados. Y si bien la circunstancias no dan para ciencia ni mayor poesía, se conforma con saber que la historia ya no tiene que contarla solamente ella, sino sus protagonistas, para ellos, para quienes vengan y ante el mundo: «Si el documental es memoria, espero, ya que la vida es efímera, que la memoria siga viva a través de las personas y comunidades con las cuales he vivido, compartido y enseñado el documental.»

FILMOGRAFÍA

MARTA RODRÍGUEZ (BOGOTÁ, 1933) Y JORGE SILVA (GIRARDOT, 1941-1987)

Chircales (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1967-1972), *Campesinos* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1970-1975), *Testimonio de un etnocidio / Planas: las contradicciones del capitalismo* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1971), *La voz de los sobrevivientes / Homenaje a Benjamín Dindicue* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1980), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1982), *Amor, mujeres y flores* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1984-1989), *Nacer de nuevo* (Marta Rodríguez, 1987), *Memoria viva* (Marta Rodríguez e Iván Sanjinés, 1992-1993), *Amapola, la flor maldita* (Marta Rodríguez y Lucas Silva, 1992-1996), *Los hijos del trueno* (Marta Rodríguez, 1994-1998), *Nunca más* (Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, 1999-2001), *La hoja sagrada* (Marta Rodríguez, 2001-2002), *Mujeres en la guerra* (Marta Rodríguez, 2002).

Patricio Guzmán

MARINA DÍAZ LÓPEZ

*A mi amigo Arturo Lozano
porque siempre me ayuda a ver*

El comentario y la traducción se comportan con el texto como el estilo y la mimesis con la naturaleza: el mismo fenómeno visto desde distintas perspectivas. En el árbol del texto sagrado, ambos no son sino hojas eternamente susurrantes; en el árbol del texto profano, los frutos que caen a tiempo.

Walter Benjamin, *Dirección única*, 23.

De manera propicia al tiempo que se vivía entre los años sesenta y setenta, el cine documental latinoamericano aprende a ser el texto de subversión de lo sagrado, de la forma entendida y tradicional de considerar la sociedad y sus formas, para comprenderse como un gesto de acción y de intromisión con una realidad, entonces más que nunca interpretada como política. De los discursos removidos, precisos y externos que constituyen una forma de pensar parecida en todo el continente, que se resiente ante la incurrancia estadounidense en las economías y en los modos de entender los cambios, y que trata de redefinir ese espacio 'otro' de lo latinoamericano acodado en las teorías de la dependencia, el cine absorbe esa conciencia crítica y espontánea para hacerse con un espacio de popularización de manera distinta a como había abordado lo popular hasta el momento. En el festival de Viña del Mar de 1969, se explicita este proyecto: «[Los cineastas] [c]reían que una mejor forma de enfocar el fenómeno del imperialismo y penetración norteamericanos era a partir de la realidad concreta del cine»⁵⁸. Es decir, las imágenes que van a producirse en torno al ya codificado movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano tratarán de revertir esa experiencia de ser espectadores, como lo han sido todos los públicos latinoamericanos, para convertir a los distintos pueblos americanos en actores de su propia historia.

En este caldo de cultivo y de creación se forja el joven Patricio Guzmán, que viaja al extranjero para formarse, como hicieron muchos de sus contemporáneos, y regresa a Chile convencido de que debe utilizar su entusiasmo cinematográfico para

⁵⁸ Aldo Francia, *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago de Chile, Artecien/Cesoc, 1990, pág. 167.



El primer año (Patricio Guzmán, Chile, 1972).

dar cuenta de la especial situación que vivía su país, entonces dirigido por un gobierno mayoritariamente de izquierda. En 1970 había subido al poder Salvador Allende, líder de la Unidad Popular, con un escaso margen que necesitaría del apoyo de la Democracia Cristiana para subsistir como eje político ejecutivo. Desde este año hasta el 11 de septiembre de 1973, fecha del fatal golpe de estado comandado por Augusto Pinochet, el país vive un paréntesis de revolución, de convulsión y de frenesí que reclamó una atención específicamente documentalista por parte de Patricio Guzmán. Era una iniciativa en sintonía con la trayectoria de Chile Films, empresa que quería afrontar la producción, distribución de cine y producción de actualidades, dentro del nuevo contexto político y a tono con él. Los trabajos de Guzmán de esta época serán *El primer año* (Chile, 1972), *La respuesta de octubre* (Chile, 1972) y la trilogía de *La batalla de Chile* (*La insurrección de la burguesía*, *El golpe de estado* y *El poder popular*, Chile-Cuba), posproducida en suelo cubano, bajo los auspicios del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y concretada en los años 1975, 1976 y 1979.

El exilio dará, después, una vocación interesante al cine de Patricio Guzmán⁵⁹. Salvo la experiencia de *La rosa de los vientos* (Venezuela-Cuba-España, 1982), una am-

⁵⁹ Sin duda, el exilio será el territorio conceptual clave para entender la producción de cine chileno a partir de 1973, dejando una curiosa y estremecedora visión de un país roto y escindido de raíz. El mejor trabajo sobre el particular es el de Zuzana M. Pick, «Chilean Cinema in Exile, 1973-1986», en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. II, págs. 423-440.



La batalla de Chile (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979).

biciosa coproducción, y sus trabajos iniciales que incluyen también las prácticas de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) de Madrid, consagrará su vida al cine documental, a su producción y a su didáctica. Aunque existe una clara línea argumental que cose una constancia en las preguntas, en los contenidos de su cine, cada país de residencia permite conjurar las respuestas siguiendo el quehacer de un foro distinto. El comentario dado a sus imágenes puede escribirse en una doble determinación. Por un lado, construir un fondo de provisión para el imaginario latinoamericano, buscando sus lugares de producción creativa y de convención narrativa a través del ejemplo de cine metafórico, como es *La rosa de los vientos*, y también en la exposición de las raíces precolombinas y las suturas de mestizaje en *México precolombino* (España, 1987) y *La Cruz del Sur* (España, 1992)⁶⁰. Y, por otro lado, la mayor parte de la cinematografía de Guzmán busca crear y recrear la identidad chilena desde posiciones de distancia motivadas por la separación física, pero también desde una lejanía que es fácilmente explicable por la disposición de un discurso que se pretende idealista, pero que inevitablemente aboca a la nostalgia.

⁶⁰ A este grupo, aunque inserto en él de manera algo difícil, pertenecería *El proyecto ilustrado de Carlos III* (España, 1988), serie de cuatro capítulos realizada para Televisión Española. En esta producción es fácil reconocer la delicadeza habitual con la que Guzmán elabora el documental, pues no hay diálogos en la película y la visión del personaje protagonista y su obra trata de establecerse nítidamente en los espacios de intimidad donde es fácil evocar la reflexión y la descripción analíticas de los procesos de la Historia.

Así, el conjunto de su obra establece unas pautas que coinciden con los **marcos** geográficos e institucionales donde se producen las películas. Estos lugares **marcan**, como hitos del camino, el estilo que caracteriza a cada capítulo del libro de viaje. En primer lugar, *La batalla de Chile* establece una evidente conexión con el *élan* productivo del ICAIC de los años setenta, que permite entender también el asesoramiento de Julio García Espinosa, en lo cinematográfico, y de Marta Harnecker, en lo ideológico. Probablemente un contexto único como el de la Cuba revolucionaria permitió a Guzmán y al editor y cineasta Pedro Chaskel asumir y procesar el compromiso de dar cuenta de los prolegómenos políticos y de la configuración de un período violentamente abortado en una obra magna, extensa y comprometida. En segundo lugar, la etapa española de su producción tiene en la Televisión Española (TVE) el diálogo expreso con sus formas documentales que buscan una mirada codificada de cine documental de calidad, pero también de producción televisiva. Las películas que componen este ciclo español están llamadas a constituir un imaginario latinoamericanista desde la solidez del apoyo a una reconfiguración reivindicadora e indigenista, pero que rebusca un estilo de sobriedad narrativa y elocuencia visual que explica las dificultades que han tenido estas películas para ser vistas en un entorno televisivo que no asumía nada que no fuera el reportaje; visiblemente *La Cruz del Sur*. Y finalmente, la coproducción con México *Pueblo en vilo/Les barrières de la solitude* (Francia-México, 1996) iniciará la etapa francesa donde los temas experimentan un período de matización y reflexión que permiten exhibir toda la riqueza visual y narrativa de un cine documental de autor, una búsqueda del género ensayístico donde la voz enuncia con racionalidad y las imágenes estudian el objeto de reflexión desde una complicitad que nunca resulta arrogante.

De alguna manera, el recorrido existencial de Patricio Guzmán ha servido para establecer una disposición autorreflexiva y conspicua hacia un imaginario visto siempre desde un lugar remoto; exilio obligado, errancia familiarizada, las películas que forman su periplo vital responden a una inclemencia demasiado próxima a los latinoamericanos de la segunda mitad del siglo xx. Desde las primeras películas documentales de los Equipos del Primer y Tercer año hasta la conclusiva firmeza histórica y cinematográfica de *El caso Pinochet/Le cas Pinochet* (Francia-Bélgica-España, 2001), el círculo de aproximación a una identidad soñada, imaginada y, quizás, perdida hace que su forma, rescatada por el trasiego de todas las películas, sea más bien oblonga, elíptica, y constituya los ives y venires de una reflexión constante sobre cómo reflejar la historia de la vida en este tiempo, y también según la variable americana, entendida ésta como si fuera una versión arrebatada y confusa de una forma de traducir y comentar la civilización occidental.

Después de concluir el proyecto de *La batalla de Chile*, los inicios de la década de los ochenta probablemente se verían como una terra incógnita para Guzmán. Aunque las preocupaciones no le abandonarán y le harán regresar, voluntaria o involuntariamente, al universo chileno con su próxima película *En nombre de Dios* (España-Chile, 1986), se abre en este momento una posibilidad de abordar proyectos que hacen externa de manera más contundente su vocación latinoamericanista. A lo largo de dos películas, *La rosa de los vientos* y *La Cruz del Sur*, se evidenciará uno de los rasgos más característicos para pensar dicha identidad transnacional, fielmente palpable en una rica exposición paisajística y grandiosa del continente entero. La rica y heterogénea realidad latinoamericana queda agazapada tras la lucha de las raíces precolumbinas con el legado de la Conquista, el Encuentro y la colonización española.

Y su lógica discursiva se centra en el combate de sus símbolos religiosos, arquetípicos y de poder.

La rosa de los vientos es una película donde se reconoce el estilo metafórico y argumentativo de un cine de ficción que acusa la influencia del realismo mágico y su compromiso alegórico con la realidad histórica, pero también con el imaginario popular y cotidiano de la cultura popular latinoamericana. La apuesta era crear un espacio utópico que mezclara los tiempos (el de la Conquista con el contemporáneo) y los personajes (campesinos *versus* militares y paramilitares) de manera que se generaran espacios de contraposición, de oposición entre personajes que representaban unos legados fehacientes en la comunidad. El *locus* alegórico se encubre en unos espacios de irrealidad que dan lugar a una expresa formalidad que recuerda a los géneros fantásticos, aunque el sentido de la película misma sea más bien el contrario. La presunta inclemencia ideológica de la película, también entrampada en lo religioso, se resuelve en una oposición maniquea de dos grupos de estereotipos (agrícola/militar; chamánico/sacerdotal; discurso oral/discurso científico), atildados en aditamentos expresivamente simbólicos, que terminan por justificar, de manera muy abstrusa, dos tipos de vida.

Por su parte, *La Cruz del Sur* parece una película destinada a una configuración semejante al discurso grandilocuente de la metáfora, pero consigue quedarse en un cuaderno de bitácora que establece unas pautas para entender la multiplicidad, variedad y riqueza del fenómeno religioso en Latinoamérica, pero también de la proyección de éste en su contexto contemporáneo. Aunque la película se inicia con una recreación de la llegada de los españoles a tierras mexicanas, donde podemos contrastar la eterna diferencia de aspecto y comportamiento entre indígenas y españoles, la voz única del narrador, un sacerdote franciscano, permite establecer el recelo de los mexicas, la compleja trama política del resto de los pueblos indígenas y la argucia y la violencia de los conquistadores. El discurso se plantea de manera enigmática, aunque se exprese la interpretación hartamente conocida de los discursos escritos e historicistas de los españoles sobre la naturaleza de estos pueblos encontrados y sobre los mecanismos idóneos para facilitar la evangelización. Las imágenes ayudadas por la música ambiental y de tildes *new age* de José Antonio Quitano se deslizan por la pantalla asumiendo su condición de abrir ventanas a un mundo nuevo; el que se descubría, o el que se perpetraba. Pero la fábula no queda ahí y poco a poco se irá abriendo el espectro y abandonando la voz del anciano para dar la palabra a distintos prelados de las diversas Iglesias, hombres y mujeres que tratan de explicarse su devoción en el mundo, pero también de establecer su relación con el pasado cristianizador presente. Las entrevistas están muy cuidadas y buscan romper los ángulos habituales que usa el reportaje para exhibir el estilo de expresión directo. Los rostros y sus hablas plastifican ese espacio de contraposición que resulta mucho más rico que el del mestizaje; componen un verdadero álbum familiar de espiritualidad, pero también de ética argumentativa para explicar el mundo. Como sucediera en una película contemporánea, *Baraka* (Ron Fricke, Estados Unidos, 1992), la expresión de la religiosidad evidencia una multiplicidad de prácticas y de contextos que son fácilmente asimilables y conmensurables entre sí, aunque sólo sea a través de su tensión hacia lo desconocido, pero también hacia lo vivido día a día. El periplo llega a su fin dando la palabra a los prelados de la Teología de la Liberación que expresan su ideología conectada con la realidad social latinoamericana y que no desmienten una oposición al catolicismo ortodoxo que también tiene su voz en la saga de entrevistas.

En resumen, ambas películas constituyen un intenso planteamiento de **unión en** la interculturalidad. La mirada etnográfica que materializan asume el riesgo de **establecer** un discurso demasiado general; precisamente todo lo contrario a lo que **permite** comprobar la obra chilena de Patricio Guzmán.

Sin ninguna duda, la materialización de un cine chileno ha sido el principio que ha vertebrado toda la obra de Patricio Guzmán, realizada desde la distancia reflexiva y física. El itinerario por sus películas permite comprender hasta qué punto la constancia en representar una realidad unida a una identidad nacional socaba el camuflaje productivo que ejemplifica cada episodio de su carrera. Desde la realización de *La batalla de Chile*, que marcará su visibilidad para la historia del cine latinoamericano, y que le colocará en el panteón de sus ilustres, hasta una realización modesta como *La isla de Robinson Crusoe* (Francia-Chile, 1999), su cine busca dibujar un mapa de imágenes, sonidos y rostros. Este mosaico urdido en torno a la mirada hacia el lugar de pertenencia permite pensar en ese álbum de familia que él ha reivindicado hasta el punto de ser anotado por todos sus comentaristas y estudiosos de su obra como la sentencia que define el porqué de su cine: «un país, una región, una ciudad que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías»⁶¹. Si esta frase ha sido siempre glosada como una manera de establecer la naturaleza de «director de documentales» que encarna Guzmán, una lectura algo más profunda nos obliga a pensar en la intencionalidad de su obra hacia su espacio vivido desde el exilio. Una posición que no termina de definirse como tal, pues los ires y venires a Chile son constantes y próximos en todas sus realizaciones, pero que no deja de enfatizar la comparecencia del documentalista hacia un objeto que pretende traer a presencia desde la planificación de su estructura, de su configuración, de algo que bien puede llamarse «esencia». El cine chileno de Patricio Guzmán se vive desde la preocupación de pensar en quiénes son los que se predicán como chilenos en un país marcado por la ruptura violenta y brutal que supuso el mandato de Augusto Pinochet. En ese sentido, la opción de Guzmán queda del lado de uno de los dos posibles Chiles, el de los perdedores, el de aquellos que fueron arrastrados hacia un lugar espantoso. Las películas que componen este ciclo (*El primer año*, *La respuesta de octubre*, *La(s) batalla(s) de Chile*, *En nombre de Dios*, *Chile: la memoria obstinada/Chili: la mémoire obstinée* [Francia-Canadá-Chile, 1997], *La isla de Robinson Crusoe* y finalmente, *El caso Pinochet*) establecen un itinerario que se vincula con la voz de unos actores cuyo sentido político y de determinación se vincula con la democratización anhelada que fatalmente está huida y mancillada. Los personajes y los paisajes que revisten estas películas permiten afianzar un ideario chileno desde la destemplanza, pero también desde una fuerza humana que compone una identidad que rellena con prestigio y aplomo un ser chilenos.

La realización de *La batalla de Chile* debió sumirse en una extraña aura de creación en marcha que dejan ver sus imágenes. Comandada desde el Equipo Tercer Año, un grupo pequeño de cineastas que unían al de *El primer año* otros colaboradores, partía de la necesidad de dar cuenta de lo que estaba sucediendo en los distintos lugares en ese tercer año de mandato de Allende. *El primer año* y *La respuesta de octubre* (ambas de 1972) habían sido dos inmersiones de lleno en el ambiente nacional.

⁶¹ Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001, pág. 8. Este libro resulta una guía, análisis y comentario de indudable valor sobre la obra del director.

Sus imágenes trataban de dar un retrato político de la situación a través de varios episodios que buscaban representar a la variedad de grupos sociales chilenos: la alta burguesía y sus diatribas en un contexto político nuevo, los campesinos indígenas manifestándose en el surgimiento de la reforma agraria, los obreros dentro de un discurso lúcido de expresión, los intelectuales racionalizando y la visita de Fidel Castro en apoyo al nuevo régimen. En esencia se encuentra ya aquí el mapa de lo que se verá en la trilogía de *La batalla de Chile* y sus imágenes se hacen fundacionales: «Fue un descubrimiento del modo de hacer chileno, la manera de hablar, la síntesis de la idiosincrasia de un campesinado y de un proletariado, de una comunidad deseosa de hacer cambios, que vive un momento épico: el comienzo de un proceso revolucionario. A mí me parecía que testimoniar esta cuestión era fundamental y era hermosísimo también»⁶².

De alguna manera, el Equipo Tercer Año consiguió aunar la frescura de una intervención documental directa con cierta capacidad de autoconciencia que les llevó a programar, a «colarse» discretamente en un sin fin de lugares donde captaron infinidad de puntos de vista sobre una actualidad explícitamente conflictiva, donde el gobierno era acosado por la hostilidad de los partidos liberales y de la extrema derecha. Un narrador va pautando los momentos en los que se va desarrollando un proceso de acoso y, finalmente, fuera de campo, fuera de la película, de derribo⁶³. La textura de las imágenes elude el virtuosismo y el montaje intelectual del documental latinoamericano contemporáneo y se «queda» con los protagonistas, con los eventos en largos planos cosidos por el bullicio ambiental de un cine directo: «Intentando no perder la frescura y la espontaneidad, se privilegiaron las tomas largas, unos planos secuencias que si en la ficción refuerzan el realismo, en el documental crean en ocasiones el paradójico efecto ficcional en el espectador avezado. Y sin embargo las imágenes, el cuadro móvil, los reencuadres, los cambios de foco, la puntual aparición en pantalla de miembros del equipo o de Guzmán con su micrófono, invitan al espectador a adoptar la posición de observador participante»⁶⁴.

La película se divide en tres partes; las dos primeras dan cuenta del proceso de destabilización hasta el golpe de estado; la tercera tiene un cariz más reflexivo y abstracto; se centra sobre el «poder popular» donde es fácil reconocer el valor de las palabras del editor y colaborador directo de Guzmán en los años del ICAIC, Pedro Chaskel: «Mientras hacía este trabajo, lo consideré una tarea política más. Y ni siquiera una tarea más, sino *la* tarea que teníamos ante nosotros en ese momento»⁶⁵. El conocimiento por parte del público del desenlace fatal acrecienta un sentido desolador en las imágenes, pero también vivifica los testimonios, sobrecoge el entusiasmo, la actividad, las expresiones de solidaridad de los chilenos que apoyan a Allende, en contraposición con los que viven en una hostilidad expresa y llena de subterfugios que se alejan a marchas forzadas de la complicidad a la que invita la cámara, el micrófono, las preguntas directas de Guzmán. Y, con todo, dentro del proyecto mismo

⁶² Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile: El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977, pág. 55.

⁶³ La voz *over* del narrador fue reeditada en 1996 con toda una redefinición de los términos políticos para explicar la realidad. Véase Ruffinelli, *op. cit.*, págs. 345-346.

⁶⁴ María Luisa Ortega, «La batalla de Chile», en Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 290.

⁶⁵ Ruffinelli, *op. cit.*, pág. 189.

de la Unidad Popular, la película ofrece la imagen de un pueblo, real, consciente, que destila entusiasmo y arrojo, que se mueve por la pantalla igual que lo hacía por un presente presto a la acción. El pensamiento colectivo se ejemplifica en un *sinfin* de entrevistas cuya textura está en las expresiones directas, pero también en las miradas a la cámara, en los encuadres desde distintas posiciones, desde la excentricidad de un cine que acompaña a la realidad en lugar de buscarla.

Casi diez años más tarde, Guzmán puede regresar al contexto chileno desde una de sus producciones para Televisión Española. Se trata de *En nombre de Dios*, un documental sobre el papel de resistencia de la Iglesia chilena en el contexto de la dictadura, abanderado por el cardenal Silva Henríquez y por el proyecto Vicaría de la Solidaridad. La realización está expuesta a expensas de la expresión tradicional de los personajes que conforman un grupo de personas que trabajaron activamente para recuperar los indicios de torturas y desapariciones, pero que también ayudaron a las familias de los muertos. La disposición en capítulos, la realización próxima al reportaje, el tratamiento organizado contrastan con otra película con la que se establece una interesante rima: *La isla de Robinson Crusoe*. Ambas películas abordan el problema de la identidad desde otro lugar, la Iglesia y su estructura en la primera; la referencia literaria e imaginaria en la segunda. El proyecto de viajar a la isla donde residió el hombre real que dio lugar al personaje de Daniel Defoe permite a Guzmán establecer un periplo personal, donde establecer un paisaje de un lugar extraño, una isla vista desde el rutilante puerto de Valparaíso, donde la vida se estructura desde la otredad, y donde se encuentran marcas que permiten entender cómo se ha ido escribiendo la historia reciente del país, escindido entre presentes y ausentes. En el fondo, ambas películas permiten tomar unos lugares aislados, isleños, como epítomes de la identidad chilena, como lugares donde, como si de un experimento se tratara, se codifican y precisan todos los elementos magullados y esquivos de la realidad de la sociedad chilena «normalizada».

En ambos casos, y de manera contundente vemos aparecer la figura de un narrador, ya rotundamente explícito, que es el propio Patricio Guzmán. Pero esta posición sólo culminará con un proyecto anterior, *Chile: la memoria obstinada*. La idea que buscaba recuperar la memoria de una persona que vivió en primera persona el golpe de estado, el propio Guzmán, se transformó en una interesantísima vuelta al Chile de la escisión. El experimento consistió en regresar para encontrarse con personas que protagonizaron la facturación de un terrible imaginario del golpe tomando como referencia material el fondo de provisión que supone *La batalla de Chile*. Los escoltas civiles del presidente Allende, el pintor José Balmes, que recupera un motivo de una fotografía tomada a uno de estos hombres cuando fue despedido de un golpe en las puertas del Palacio de la Moneda, el himno «Venceremos» de la Unidad Popular y, sobre todo, Ernesto Malbrán, viejo amigo de juventud de Guzmán, que aparece en la tercera parte de *La batalla de Chile* y que ayuda ahora a crear una especificación del discurso sobre la memoria; en último término, el auténtico *motus* argumental esencial de la película. Y para reificar la memoria Guzmán recurre a un doble experimento vital que hace sumamente autorreflexiva su obra. Por un lado, se apoya en la cadencia musical y existencial de su tío, Ignacio Valenzuela, que guardó en su casa los rollos de la película mientras su sobrino, el propio Patricio, estaba detenido en el Estadio Nacional. Pero, por otro lado, ejecuta un experimento de recepción al mostrar la película en diversos colegios y escuelas. Los resultados de todo esto son estremeceadores; mientras su tío le vuelve a conducir a su experiencia de encarcelamiento, ayu-



Chile: la memoria obstinada (Patricio Guzmán, Francia-Canadá-Chile, 1997).

dado por la crónica de amigos próximos, los jóvenes que no vivieron el tiempo de la Unidad Popular ni el golpe se enfrentan, por primera vez, a un relato que les ofrece unas imágenes de su pasado como país: «Ver la película años después de que el general Pinochet derrocara al gobierno de Allende, hace que ver el filme se convierta en una experiencia estremecedora. La gente de la calle que aparece en el filme, y no los autores que hay detrás, es muy elocuente, cada uno de ellos es un ejemplo vivo que desmiente el concepto de “masa silenciosa”. Son gente con un visión política clara y su pasión, en última instancia, es mejorar la calidad de vida a nivel colectivo»⁶⁶.

Si en *La batalla de Chile* la intención era dar cuenta histórica de unos hechos borrados por el zarpazo del fascismo, *La memoria obstinada* pretende ejecutar una memoria tejida por todos; por los contemporáneos y por los extemporales. Todos son convocados a inmiscuirse en un relato que debe ser escrito y que merece conciencia y homenaje. Quizás la experiencia del trabajo *Pueblo en vilo*, a partir de un libro del historiador mexicano Luis González sobre su pueblo michoacano natal, puso a Guzmán sobre la pista de la necesidad de provocar lugares de reflexión sobre la identidad del pueblo chileno anulado por el dolor del recuerdo. La sinceridad con la que los jóvenes se expresan y las lágrimas y llantos de algunos, que no pueden contener tras la proyección de las imágenes, permiten establecer un código emotivo y sustancial con el que se cierra la película, cuyos compases breves y lentos de «Claro de luna» interpretados por don Ignacio ayudan a matizar y a recoger.

⁶⁶ Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 269.

En la mitad de la narración hay un largo excursus que recuerda a Jorge Müller, el camarógrafo y fotógrafo de las distintas películas realizadas durante la UP que fue desaparecido. Los comentarios sobre Jorge y el mutismo doloroso de su padre hacen del homenaje a uno de los artífices de *La batalla de Chile* un punto de conexión que se recreará con mayor crudeza en la última película, *El caso Pinochet*. De alguna manera, este documental es la otra cara de la moneda y cierra históricamente todo el proceso de terror vivido en los últimos veinte años en Chile. El inicio de un proceso judicial al dictador chileno, comandado desde una fiscalía de la jurisprudencia española, lleva a combinar el reportaje sobre el devenir de los hechos y las respuestas contrapuestas de los chilenos, a favor o en contra del proceso al general, recluido en Londres. Después de casi treinta años de perfilar la injusticia, el crimen, la ilegalidad de un estado político chileno, la opinión internacional comunicaba la evidencia de genocidio, pero también hacía visible la comunidad del exilio, del desarraigo obligado al que había conducido un régimen atroz. Matizando el posicionamiento del ex presidente se inicia una amplia y variada colección de relatos de personas próximas al horror por el que se le quería procesar. Mujeres, y un hombre, que sufrieron la pérdida de seres queridos, que sobrevivieron a las penalidades, torturas y vejaciones del enclaustramiento, la detención y la cárcel, hablan abiertamente. La entrevista ha sido siempre un lugar privilegiado en el cine de Guzmán, donde se permitía exceder la visión en contraplano del hablante para mostrar diversos aspectos; en *El caso Pinochet* la frialdad del encuadre permite cernirse en torno a estos relatos del horror y al humanismo de la supervivencia. Estas personas, convocadas por el proceso, pudieron externalizar sus experiencias ante un estatuto de legitimidad; no se trata de otorgarles una dignidad perdida, sino de abrir un espacio fílmico, histórico, a su verdad. Y nada más palpable y evidente que los restos humanos excavados en distintas fosas para dar un lugar físico, una personalidad jurídica a los desaparecidos que el gobierno pinochetista borró incluso de la misma existencia como personas reales.

Estas dos últimas películas de Guzmán establecen un interesante diálogo con el acervo memorístico e histórico de donde proceden, al menos, como hitos de un discurso trazado en la distancia. Las imágenes llegan a un punto de énfasis que permiten establecer un camino entre el cine directo de los setenta y el documental sopesado y constituido desde la cadencia de las imágenes de los noventa. Es un camino donde el cine de Guzmán ha permitido forjar imágenes para rubricar una identidad nacional chilena, perdida para muchos, y negada para otros tantos. En el espíritu de estas imágenes radica una sociedad civil, una creencia en el porvenir que no adjura, que se piensa en la recomposición constante de una historia que debe ser memorizada, aprendida, codificada.

FILMOGRAFÍA

PATRICIO GUZMÁN (SANTIAGO DE CHILE, 1941)

Viva la libertad (Chile, 1965), *Electroshow* (Chile, 1966), *Artesanía popular* (Chile, 1966), *Gestos para escuchar* (codirección de Enrique Álvarez y Romualdo Molina, España, 1967), *Cien metros para Charlot* (España, 1967), *La tortura y otras formas de diálogo* (España, 1968), *Imposibrante* (España, 1968), *El paraíso ortopédico* (España, 1969), *Opus 6* (España, 1969), *Chile: elecciones municipales* (Chile, 1971), *El primer año* (Chi-

le, 1972), *La respuesta de octubre* (Chile, 1972), *La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía* (Chile-Cuba, 1975), *La batalla de Chile II: El golpe de estado* (Chile-Cuba, 1976), *La batalla de Chile III: El poder popular* (Chile-Cuba, 1979), *La rosa de los vientos* (Venezuela-Cuba-España, 1982), *En nombre de Dios* (España-Chile, 1986), *México pre-colombino* (España, 1987), *El proyecto ilustrado de Carlos III* (España, 1988), *La Cruz del Sur* (España, 1992), *Pueblo en velo/Les barrières de la solitude* (Francia-México, 1996), *Chile: La memoria obstinada/Chili: la mémoire obstinée* (Francia-Canadá-Chile, 1997), *La isla de Robinson Crusoe* (Francia-Chile, 1999), *El caso Pinochet/Le cas Pinochet* (Francia-Bélgica-España, 2001).

Eduardo Coutinho

CONSUELO LINS

El documentalista Eduardo Coutinho tiene una trayectoria muy singular en el cine brasileño. Es contemporáneo de muchos cineastas del *Cinema Novo*, amigo y colaborador de varios de ellos⁶⁷, pero se afirma como director sólo a comienzos de los años ochenta, con casi cincuenta años de edad, en un contexto enteramente diferente al de aquel Brasil de los sesenta. *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984) es una película que marca de inmediato la historia del cine brasileño. Una «divisoria de aguas», un «film síntesis»⁶⁸, que retoma una cierta visión del cine político que quiere transformar el mundo, típica de la década del sesenta, para desviarla y señalar otros caminos. Un film que pone en escena diferentes elementos de la tradición del documental, pero alterados, transformados, distorsionados para permitir justamente la emergencia de personajes y acontecimientos anónimos, olvidados y negados por la historia oficial y por los medios masivos de comunicación.

Habiendo nacido en São Paulo en 1933, Coutinho es hoy un personaje del escenario cinematográfico brasileño. Adquirió un tipo de talante malhumorado y un pesimismo optimista, inusual y seductor. En pocos minutos de conversación, tan grande es la vitalidad con la que se expresa y discute que se tiene la nítida sensación de presenciar un «pensamiento en acto». Si hay una base común en sus películas, en las entrevistas que realiza, en su presencia, es justamente este pensamiento en vivo contactándose con el mundo el que rechaza ideas acabadas, imágenes hechas, aunque —y especialmente— sean de él mismo. Quizás por eso las imágenes y los sonidos que viene produciendo en el campo del cine documental nos capturan e imponen otra manera de ver y pensar el Brasil, alejado de la manera a la que nos habituaron los programas televisivos de información que, sin embargo, trabajan con un *material* semejante al de él: acontecimientos y personajes reales.

Sin embargo, es en la televisión, en un programa de documentales para TV Globo, donde Coutinho, hasta entonces un cineasta ligado a la ficción⁶⁹, se vuelve do-

⁶⁷ Fue gerente de producción de cuatro de los cinco episodios que componen *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Brasil, 1962), una producción de la primera etapa del *Cinema Novo*, y guionista de *A falecida* (1965) de Leon Hirszman, de quien era muy amigo.

⁶⁸ Definiciones de dos grandes pensadores del cine brasileño: Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier.

⁶⁹ Además de la primera película *Cabra marcado para morrer* (1964), inconclusa, Coutinho dirigió los siguientes filmes de ficción: un episodio de *ABC do amor* (1966), *O homem que comprou o mundo* (1968) y *Faustão* (1970). Ninguno de los tres despierta mayor entusiasmo en el cineasta. «No reniego de ellos, pero



Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984).

cumentalista. Una experiencia sumamente fértil⁷⁰ que marcará profundamente sus películas posteriores. La agilidad de la filmación, la posibilidad de experimentar y errar, la diversidad de las situaciones atraen a Coutinho, de modo definitivo, a la realización de documentales. En este terreno, realiza *Theodorico, Imperador do Sertão* (Brasil, 1978), donde pone en práctica, por primera vez de modo pleno, una actitud que está en la base de sus películas posteriores: escuchar y «entender las razones del otro sin darle necesariamente la razón»⁷¹. La posibilidad de ponerse en el lugar del otro en el pensamiento, sin anular la diferencia entre los que están de los dos lados de la cámara. Tanto en el caso de *Theodorico*, personaje de la elite rural brasileña, criticable desde innumerables aspectos, como en el de los personajes anónimos de sus otros filmes, el abordaje de Coutinho impide ya sea la complicidad moral con quien está ante la cámara, ya sea la falta de respeto al pensamiento de quien es escogido como personaje. Coutinho no juzga, le cabe al espectador sacar sus conclusiones a partir de lo que ve y escucha. No se trata ni de neutralidad ni del rechazo del punto de vista del autor, sino de una relación original entre su punto de vista y el de sus personajes.

«Lo que me diferencia de muchos directores es que no hago películas sobre los otros, sino con los otros», suele afirmar Coutinho. Es en *Cabra marcado para morrer*

Cabra/1984 fue el único que me gustó hacer, en el que de hecho me sentí involucrado. Quizás sea un mediocre cineasta de ficción». Fernando Molicca, «Coutinho: um filme 'contra heróis'», *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 de diciembre de 1984.

⁷⁰ Coutinho trabaja en TV Globo de 1975 a 1984.

⁷¹ Eduardo Coutinho, Entrevista en *Cinemais*, núm. 22, Río de Janeiro, marzo-abril de 2000, pág. 66.



Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984).

donde ese principio adquiere toda su densidad, pues el film se realiza a partir de la búsqueda y el reencuentro del cineasta con los actores que participaron de las filmaciones del primer *Cabra marcado para morrer*, campesinos ligados a las luchas del Nordeste del Brasil. Dirigida por Coutinho en 1964, esta primera película fue interrumpida por el golpe militar en aquel año. Varios líderes campesinos fueron apresados, así como algunos integrantes del equipo. Diecisiete años después, Coutinho vuelve a la región para intentar reestablecer el contacto con los antiguos compañeros y personajes. Que iría a ser un documental era seguro; pero de un nuevo tipo, en torno a un film inconcluso, sin guión o idea preconcebida.

El cineasta encuentra a varios de ellos, especialmente Elizabeth Teixeira, viuda del líder campesino asesinado que inspiró el primer film. En la secuencia más perturbadora y emocionante de la película, Elizabeth, en clandestinidad desde el golpe militar, retoma su verdadero nombre y realiza un inesperado reencuentro con una dimensión de su vida quizás olvidada. Ella se va transformando ante la cámara y ante los amigos que asisten a su testimonio, su palabra encuentra poco a poco una vitalidad creciente. Ya no se trata de contar «lo que realmente sucedió», sino de una operación de autoformulación, en la cual ella se reinventa a partir de fragmentos de su vida. Ella despliega expresiones, miradas, gestos, encarnando el personaje de la mujer valiente que efectivamente fue. Quizás no de aquella manera, pero lo que importa es lo que sucede con ella en el interior del film: una metamorfosis vigorosa. Es una secuencia emblemática pues anuncia algo que será esencial en el cine de Coutinho posterior a *Cabra marcado para morrer*. Es como si a partir de ese momento, él hubiera impuesto a sus películas una depuración lenta y gradual de los elementos estéticos

con los cuales trabajaba y se hubiera concentrado en lo que él ya consideraba fundamental: el encuentro, el habla y la transformación de sus personajes.

El cine de Coutinho, y especialmente *Cabra marcado para morrer*, se inscribe en cierta medida en la tradición del *cinéma-vérité* francés, que tiene como film-manifiesto *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, Francia, 1960), dirigido por Jean Rouch y Edgar Morin en el verano parisino de 1960. Una tradición que afirma la intervención en la realización de un documental porque sabe que cualquier realidad sufre una alteración a partir del momento en que una cámara se pone ante ella y que el esfuerzo por filmarla tal cual resulta enteramente vano. Lo que hay de fundamental en esa película, que resiste al tiempo con tanta frescura, es justamente la posibilidad de otro tipo de relación entre quien filma y quien es filmado, y la transformación de los involucrados en función de la película. La interacción entre cineasta y aquellos que él filma —que necesariamente ocurre en el documental para que éste exista— es replanteada sobre nuevas bases y explicitada en la imagen. El espectador ve el encuentro de los cineastas con varios personajes, la inclusión de algunos de ellos como integrantes del equipo, la participación activa de los directores para producir acontecimientos que serán filmados. Lo que es registrado, según Jean Rouch, es una «singular metamorfosis», un «cine-trance», cuando «gracias a este pequeño monstruo de cristal y acero, nadie es más el mismo»⁷². Es ese el interés de la película, insiste Rouch, «la transformación de las personas en función del film»⁷³. Contrariamente a las reglas del cine directo americano, que postulan la mínima presencia posible del equipo —la realidad es filmada como si la cámara no estuviera allí, sin entrevistas, sin miradas hacia la cámara—, lo que se quiere es la producción de un acontecimiento específicamente filmico, que no preexiste a la película y que debe sufrir una nueva transformación después de ella. De ese modo, en las películas de Coutinho, el mundo no está listo para ser filmado, sino en constante transformación, y él va a intensificar ese cambio.

Sus documentales posteriores a *Cabra marcado para morrer* no están más ligados a la historia de Brasil⁷⁴, sino que están conectados con el presente de sus entrevistados, sean éstos habitantes de la *favela* [conjunto de chabolas], de los basurales o de un edificio de clase media. Casi todos fueron filmados en video y *Santo Forte* (Brasil, 1999), *Babilônia 2000* (Brasil, 2001) y *Edifício Master* (Brasil, 2002) fueron transferidos a película. Después de muchas películas realizadas a partir del discurso de los diferentes personajes, puede afirmarse que el cine de Eduardo Coutinho es un cine de la palabra filmada, que apuesta por las potencialidades narrativas de las personas a las que entrevista. Coutinho es un crítico contumaz de una cierta teoría que afirma que el cine es esencialmente imagen, un pensamiento estrecho que no ve la riqueza y la complejidad de la imagen y del sonido de la palabra del otro, los «silencios, tropiezos, ritmos, inflexiones, distintas reanudaciones del discurso. Y gestos, fruncir de labios y cejas, miradas, respiraciones, movimientos de hombros, etc.»⁷⁵. Por ello, desconfía de los docu-

⁷² Jean Rouch, «Le vrai et le faux», en *Traverses*, núm. 47, «Ni vrai ni faux», París, Centre de Création Industrielle-Centre Georges Pompidou, 1989, pág. 181.

⁷³ Jean Rouch y Edgar Morin, *Chronique d'un été*, París, Domaine Cinéma, 1962, pág. 28.

⁷⁴ Con excepción de *O fio da memória* (1989-1991).

⁷⁵ Eduardo Coutinho, «Un cinéma de dialogue rejeté par la télévision», en Paulo Antonio Paranaguá (org.), *A la découverte de l'Amérique Latine: Petite anthologie d'une école documentaire méconnue*, París, Cinéma du Réel, Bibliothèque Publique d'Information-Centre Georges Pompidou, 1992 [traducido en este libro, más adelante, bajo el título «La mirada en el documental y en la televisión»].



Babilônia 2000 (Eduardo Coutinho, Brasil, 2000).

mentales extranjeros cuyos directores no conocen profundamente la lengua del país en que filman y que, «a despecho de las mejores intenciones, acaban reproduciendo los estereotipos del etnocentrismo o pasando lejos de la realidad»⁷⁶.

Una escena ejemplar de lo que es capaz el cine de Coutinho a partir de esa apuesta se encuentra en *Babilônia 2000*: un plano en movimiento en torno a una joven conocida en la *favela* como Janis Joplin cantando un célebre *hit* de la música estadounidense, «Me and Bobby McGhee», en el punto más alto de la colina, con la playa de Copacabana y el Pão de Açúcar al fondo. El inglés es enteramente inventado, de la primera a la última palabra, pero la convicción con que las palabras son dichas nos hace casi creer que ése, sí, es el verdadero inglés, el más antiguo, el más original, la lengua primera de donde vinieron todas las otras. Al inventar ese inglés, la cantora, una ex hippy que perdió a su hijo Sidarta y al marido en el tráfico de drogas, expresa, de forma concentrada, lo que vemos que sucede con la lengua portuguesa a lo largo de las películas en las que filmó a los pobres. Ante estas vidas precarias atravesadas por una inmensa violencia, nos encontramos con una palabra vigorosa que inventa sentidos, crea vocablos, mezcla términos de diferentes orígenes, una palabra que intenta escribir, finalmente, su propia gramática. Un portugués personalizado, cada uno con el suyo, es el modo en que los personajes filmados se expresan en un mundo que se manifiesta en el lenguaje dominante (reglas gramaticales, comportamientos sociales, convenciones de decoro, buena educación, cultura general) y que revela, al mismo tiempo, las opresiones a las que son sometidos y las microrresistencias a ese estado de las cosas. Muchas veces, nosotros, espectadores, nos reímos de lo que se dice porque nos sorprendemos de esa capacidad de creación que posee una población bombardeada por una multiplicidad de discursos, de la transformación del habla en un campo de batalla contra el horror de no poder comunicar, de ese placer por la expresión que surge en los huecos y fallas del lenguaje. El humor surge justamente en momentos, muchas veces efímeros, de «crisis del lenguaje», en los que hay pequeñas victorias contra la opresión del habla.

No es fácil, sin embargo, trabajar con la palabra filmada. ¿Cómo hacer frente a la inmensa saturación de la palabra en la televisión? ¿Cómo extraer la palabra del océano de clichés en que ella se sumerge en todo momento? Entrevistas, «*povo-fala*» [«el pueblo habla»], encuestas, testimonios de personajes anónimos: la información se confirma como «real» a través de estos mecanismos. Coutinho logra rescatar la fuerza de los testimonios a través de desplazamientos tanto en el proceso de filmación como en el montaje de sus películas. Se concentra en el presente del rodaje para extraer de allí todas las posibilidades. En sus últimos filmes instituyó un nuevo procedimiento para facilitar ese momento y disminuir los costos de producción: coordina, antes de filmar, un trabajo de investigación para tener una idea clara de lo que va a encontrar en el universo escogido. Los investigadores entrevistan y filman a las personas que se disponen a hablar y la selección de los posibles personajes es realizada por el director a partir de ese material. En la investigación y en el rodaje, una misma orientación: evitar preguntas que susciten «opiniones» sobre el mundo, más fácilmente atravesadas por el sentido común. Coutinho no quiere saber lo que tal persona piensa de la política o de hechos actuales, sino dónde nació, se casó, estudió, si tuvo hijos, lo que hace, cómo conoció al marido, al novio, cómo fue a parar allí, en

⁷⁶ *Ídem.*



Edifício Master (Eduardo Coutinho, Brasil, 2002).

fin, relatos de experiencias de vida, personales, intransferibles. Pueden suceder cosas interesantes en la investigación que no se reproducen en el rodaje, más o menos común es conseguir más en el rodaje que en la investigación.

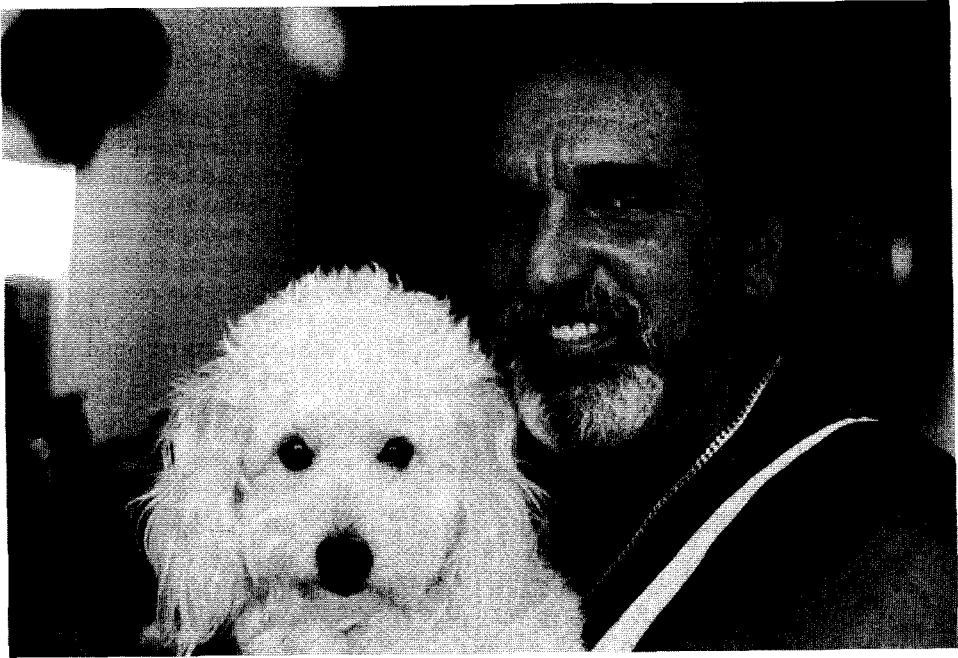
«Documental con gente viva es negociación, previa y posterior al rodaje»⁷⁷, afirma Coutinho. Negociación que comienza en la etapa de la investigación, con el objetivo de preparar el encuentro entre el director y sus posibles personajes, continúa en el rodaje e incluye, en algunos casos, el pago de *cachets*. Desde *Cabra marcado para morir*, Coutinho explicita en la imagen y en el sonido las condiciones de producción del film, mostrando la cámara y al equipo técnico, e informando sobre las circunstancias del rodaje. Son marcas del encuentro entre el equipo y los entrevistados, marcas de que se trata de un filme. En *Santo Forte* fue más lejos y decidió mostrar lo que nadie muestra: filmó el pago de los *cachets*. Coutinho está convencido de que nada de eso perjudica la interacción entre él y sus personajes, muy por el contrario. Las personas sienten que en el momento del rodaje tienen que dar lo mejor de sí. Aun teniendo informaciones previas sobre a quién va a encontrar, la situación es siempre diferente, y lo esencial, para Coutinho, se mantiene: el primer contacto entre él y los entrevistados se da sólo en ese momento y allí la concentración es inmensa. Coutinho da tiempo a sus personajes para que formulen algunas ideas sobre sus vidas y efectivamente los escucha. En muchos momentos, algo se construye entre la palabra y la escucha que no pertenece ni al entrevistado ni al entrevistador. Es un contar en el que lo real se transforma en un componente de una especie de fabulación, donde los personajes formulan algunas ideas, fabulan⁷⁸, se inventan, y así como nosotros aprendemos sobre ellos, ellos también aprenden algo sobre sus propias vidas. Es un proceso en el que el personaje va siendo creado en el acto de hablar.

Si la filmación es lo que crea las condiciones para el surgimiento de esa palabra que fabula, el proceso de montaje es también esencial para mantenerla en su singularidad. No hay, en ningún momento, una generalización, una clasificación. Primero, porque las personas que hablan no son exhibidas como ejemplos de nada. No son tipos psicosociales —«el habitante de la *favela*», «el hurgador de basura», «el creyente», «el hombre de clase-media»—, no forman parte de una estadística, no justifican ni prueban una idea central. No son vistas, finalmente, como parte de un todo. Segundo, porque los testimonios muchas veces se contradicen, señalando un mundo heterogéneo, con direcciones múltiples. Los mundos que el cineasta nos revela no están centrados en un comentario ni en informaciones precisas, sino en testimonios que trazan una red de pequeñas historias descentradas, que se comunican a través de relaciones frágiles y no-causales. Son ecos que se establecen entre diferentes elementos de la imagen o del habla de los personajes. Lo que el espectador percibe es el resultado de una mezcla de personajes, hablas, sonidos ambientales, imágenes, expresiones, y jamás significaciones listas suministradas por una voz en *off*.

Los filmes de Eduardo Coutinho poseen una especie de *inmanencia* radical, algo que el filósofo francés Clément Rosset llama *principio de la realidad suficiente*, o también *principio de crueldad*, «la naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica de la reali-

⁷⁷ Eduardo Coutinho, Entrevista en *Cinémais*, núm. 22, pág. 56.

⁷⁸ Gilles Deleuze es quien retoma el concepto de fabulación de Henri Bergson para abordar los filmes de Jean Rouch y Pierre Perrault, en el capítulo «Les puissances du faux», de *L'Image-temps*, París, Les Éditions de Minuit, 1985. [Existe versión en español: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, traducción de Irene Agoff. (*N. de la T.*)]



Edifício Master (Eduardo Coutinho, Brasil, 2002).

dad (...) el carácter único, y en consecuencia irremediable e inapelable, de esa realidad»⁷⁹. Es una «ética de la crueldad», no en el sentido de «mantener el sufrimiento», sino en el de un rechazo de la complacencia en relación con cualquier objeto, «la cosa privada de sus ornamentos o accesorios ordinarios (...)»⁸⁰. Un tipo de práctica que, en el cine de Coutinho, se expresa en la negativa a agregar una verdad o una información a escenas que se bastan por sí solas, que no precisan de nada más. En términos de resultado estético, esa opción por la *inmanencia*, reforzada en *Santo Forte*, *Babilônia 2000* y *Edifício Master*, se manifiesta en una economía narrativa de las más severas; la ausencia de una banda sonora que no esté absolutamente vinculada al ambiente filmado; la ausencia de imágenes ilustrativas, pintorescas o de «cobertura»; la negativa a hacer un montaje a partir de temas, y sí en función del flujo de las palabras, y el énfasis en el hecho de que la película es resultado de una negociación entre el cineasta y los entrevistados. Coutinho filma *lo que existe*, lo que no significa en absoluto decir que la realidad habla por sí misma. Esos clichés del documental nunca formaron parte de su cine. Lo que hay es una aceptación no-resignada del mundo y una negativa a señalar salidas prefijadas.

La ética de la crueldad establecida por Rosset tiene resonancias con la forma en la que el crítico André Bazin define el *cine de la crueldad*, crueldad que rechaza un «hu-

⁷⁹ Clément Rosset, *O princípio de crueldade*, Rocco, Río de Janeiro, 1989, pág. 16. [*El principio de crueldad*, Valencia, Pre-Textos, 1994, traducción de Rafael del Hierro Oliva. (N. de la T.)]

⁸⁰ *Ídem*, pág. 17.

manismo» piadoso, creando una ética-estética que puede ser encontrada en autores como Buñuel. Sobre *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1950), Bazin escribe:

Buñuel no emite sobre sus personajes adultos ningún juicio de valor. (...) Esos seres no tienen otra referencia más allá de la vida, esa vida que pensamos haber domesticado con la moral y el orden social, pero que el desorden social de la miseria restituye a sus potencialidades primeras. (...) Nada más opuesto al pesimismo «existencialista» que la crueldad de Buñuel. (...) Porque no elude nada, no concede nada, porque osa desenfrenar la realidad con una obscenidad quirúrgica, él logra redescubrir al hombre en toda su grandeza y obligarnos (...) al amor y a la admiración. Paradójicamente, el principal sentimiento que se desprende (...) es el de la inalterable dignidad humana (...) esa presencia de la belleza en lo atroz, esa perennidad de la nobleza humana en la decadencia (...) no suscita en el público ninguna complacencia sádica o indignación hipócrita⁸¹.

Esa crueldad, según Bazin, no es sino la medida de la confianza que Buñuel depositaba en el hombre y en el cine.

En los filmes de Eduardo Coutinho, las realidades abordadas son generalmente durísimas, pero las imágenes encuentran poco a poco un tono que deja esa dureza en segundo plano. El interés se desplaza a lo cotidiano: las dificultades, las pequeñas alegrías, los miedos, los momentos de descanso, los amores, los encuentros, los amigos, la educación y la preocupación por los hijos. La aproximación entre cineasta y personajes se da no a partir del principio de que la vida es un horror, sino a partir de una mirada generosa y, lo que es fundamental, sin ninguna piedad, que quiere ver cómo ellos se las arreglan en el día a día, sea donde sea. Aun cuando aborda temas que causan una cierta repulsión —repulsión por formar parte de una sociedad que produce escenas de niños, adultos y viejos revolviendo la basura para comer, lo que es, para decir lo mínimo, opresivo (*Boca de lixo*, Brasil, 1993)—, los filmes de Coutinho revitalizan: revelan síntomas de salud y de vida en medio de la degradación evidente y muestran un poco de lo que podemos seguir gustando en ese Brasil sumergido en la corrupción, la miseria, el individualismo, la indiferencia.

«Filmar lo que existe» es filmar el encuentro, la palabra en acto, el presente de los acontecimientos y la singularidad de los personajes, sin proponer explicaciones ni soluciones. A esos principios de la metodología de Coutinho se suma uno más: filmar un espacio restringido, una *favela* (Santa Marta, Parque da Cidade, Morro da Babilônia), el basural de São Gonzalo, un edificio en el barrio de Copacabana. En los últimos años, la *geografía* se volvió fundamental en la realización de las películas, lo que de inmediato impone determinadas líneas a lo que va a ser filmado, acentuando el carácter inmanente de las imágenes. Es el principio de «locación única», como define Coutinho, el que permite establecer relaciones complejas entre lo singular de cada personaje, de cada situación y algo así como un «estado de las cosas» en el que vivimos hoy. ¿Cómo hablar de religión en el Brasil (*Santo Forte*)? ¿Recorriendo el país entero? ¿Cómo hablar de la *favela*? ¿Filmando varias? El abordaje de Coutinho no deja lugar a dudas: filmar en un espacio delimitado y, de allí, extraer una visión, que evoca lo «general», pero no lo representa, que no lo ejemplifica, pero nos dice inmen-

⁸¹ André Bazin, «Luis Buñuel», *O cinema da crueldade*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, págs. 47-55. [*El cine de la crueldad*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1977, traducción de Beatrice Meunier. (*N. de la T.*)]

samente sobre el Brasil. Partiendo de la geografía, adquieren otra sustancia **la historia** y la memoria, ligadas a la tierra, a las personas, a las fabulaciones, a los **encuentros**, mezcladas con lo cotidiano. Las marcas de diferentes pasados coexisten con el **presente**, sin que sean establecidas relaciones de causalidad o de sucesión en lo que **está** siendo mostrado. Hay una superposición no-cronológica de las historias, un **entrecruzamiento** de las violencias cometidas contra los pobres —la mayoría negra— en el **pasado** y las de hoy. El trabajo mal pagado, las actividades más duras, el desempleo, el desprecio y los prejuicios de hoy conviven con las marcas de la esclavitud, la miseria y las humillaciones pasadas. Del mismo modo, las pequeñas libertades, los pequeños movimientos de creación, «como otras tantas escapatorias y astucias, venidas de ‘inteligencias inmemoriales’»⁸² aparecen en la imagen. Es, pues, un cine del presente, pero de un presente **impuro**, que debe ser entendido en el sentido más amplio, no sólo el presente instantáneo de la actualidad, sino el de la rememoración o la evocación.

Si Coutinho hace películas que deconstruyen la idea de que la vida de las personas es un horror, no deja entretanto de señalar la dimensión intolerable de lo que estamos viendo. Justamente por no presentar una estructura de causa-efecto o de problema-solución que hace que el espectador tolere o soporte cualquier cosa, lo que hay de inaceptable en las imágenes no sufre ninguna reducción. Muchas se asemejan a un film de ciencia-ficción: un desierto de basura donde los niños y los adultos se revuelcan y los buitres sobrevuelan (*Boca de lixo*). Restos de la civilización industrial occidental, periferia de la periferia de los países ricos, quinto mundo, fin del mundo. Sin embargo, nos encontramos con personas que no sólo sobreviven de la basura —único aspecto que normalmente interesa a los medios—, sino que, indiferentes a la indiferencia del poder público, viven con dignidad e incluso con cierta alegría.

(Traducción: Jung Ha Kang)

FILMOGRAFÍA

EDUARDO COUTINHO (SÃO PAULO, 1933)

ABC do amor (episodio *O pacto*, 1966), *O homem que comprou o mundo* (1968), *Faustão* (1970), *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santa Marta: Duas semanas no morro* (1987), *Volta Redonda: Memorial da greve* (1989), *O jogo da dívida* (1989), *O fio da memória* (1991), *A lei e a vida* (1992), *Boca de lixo* (1993), *Romeiros do padre Cícero* (1994), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Os peões do ABC* (2003).

⁸² Luce Giard, presentación del libro de Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*, Petrópolis, Vozes, 1994, pág. 19.

Luis Ospina

ISLENI CRUZ CARVAJAL

Nacido en Cali en el año 1949, Luis Ospina comenzó su carrera documental en Colombia después de algunos cortos experimentales y de ficción durante su formación cinematográfica en los Estados Unidos a finales de los sesenta⁸³. Apasionado por el lenguaje del cine y atento a las vanguardias audiovisuales de varias épocas —hasta hoy—, su documentalismo se caracteriza, entre otros muchos valores, por un rechazo a prejuicios y esquemas en permanente cuestionamiento y experimentación de los métodos y los códigos para registrar. Permitir que la realidad de su entorno fluya y se exprese espontáneamente ante la cámara, dismantelar no pocas veces la técnica y el lenguaje común al género documental, además de proponer nuevas formas y mezclas como discursos en sí mismos, confiando siempre en la inteligencia de sus espectadores, han hecho que la obra de Ospina sea una guía tutelar para las nuevas generaciones del documentalismo colombiano y, en general, una referencia imprescindible para la historia audiovisual del país. Referencia que, a su vez, ha constituido un contrapeso valioso a los contenidos y a los modelos de los medios oficiales de información.

Desde finales de los setenta varias propuestas de este autor han sido galardonadas en certámenes europeos, latinoamericanos y colombianos. Un punto determinante para su continuidad, sus hallazgos formales y su expansión ha sido la adopción del video desde mediados de los ochenta y, por esa vía, la posibilidad de entrar en circuitos televisivos, en un giro que se corresponde con el afianzamiento de uno de los fines esenciales de Ospina: recuperar la memoria —especialmente de la cotidianidad y de la cultura— a través de personajes y temas que, en el fondo, son el centro de su propia autobiografía. La obra documental de Luis Ospina se puede ver como toda una gran película, cuyos temas y situaciones han ido derivándose unos de otros, mientras el método de trabajo ha guardado coherencia con el principio de «crear con la dinámica de la sociedad» y con la de todo aquello a que se dedique.

Junto con el humor negro, la provocación y la burla en función reflexiva y política, dicho precepto se manifiesta desde *Oiga, vea* (Colombia, 1971), primer docu-

⁸³ Estudió en California (USC y UCLA). A comienzos de los setenta Ospina regresó a Colombia y, junto a Carlos Mayolo y otros cinéfilos, empezaron actividades de cineclubismo y crítica. De esta colaboración también surgieron varias películas en codirección con Mayolo y se constituyó el movimiento que se conoce como el «Grupo de Cali» o «Caliwood». El nombre de Luis Ospina en la cultura cinematográfica del país también se asocia a algunos títulos de ficción, a su participación en películas de otros directores y a su labor como director de algunas instituciones, como profesor y como editor literario.



Agarrando pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, Colombia, 1978).

mental de Ospina —codirigido por Carlos Mayolo—, que ofrecía una versión contrainformativa de los VI Juegos Panamericanos tomando el punto de vista de una vasta población marginal excluida de participar en ellos como público pero en cambio forzada a contribuir con sus impuestos a un gasto inconmesurable del que apenas tenía conciencia. Sin guión previo y con una cámara francamente decidida a la participación social y al encuentro de rincones insospechados, *Oiga, vea* ya esboza el estilo de libertad testimonial —del que a la postre depende en gran medida la imaginación y la riqueza propias de los contenidos del autor—, aparte de empezar a convertir el trabajo de registro en vehículo para que los mismos protagonistas reflexionen y, finalmente, apelar a recursos técnico-formales que expresan ideas y que aquí tienen por efecto irónico desmantelar y contradecir la imagen y el discurso de los mensajes oficiales. El mismo efecto de ironizar mediante los contrapuntos sonoros se empleará más adelante en *Cali, de película* (Colombia, 1973). Inspirada en *A propos de Nice* (*A propósito de Niza*, Jean Vigo, Francia, 1930), es una observación elocuente —y excepcionalmente— «silenciosa» sobre una feria popular de la que Ospina y Mayolo extraen, sencillamente, lo que hay: las imágenes lo dicen todo.

Alejados deliberadamente del izquierdismo militante de denuncia, Ospina y Mayolo lanzan en 1978 lo que podría considerarse su tesis filmico-política: *Agarrando pueblo* (*Los vampiros de la miseria*), protesta escandalosa contra un modelo de documentalismo nacional e internacional que para entonces —y aún hoy— explotaba con descaro todo tipo de penurias tercermundistas (la «pornomiseria», según la denominaron estos autores), para exportar a las televisiones y festivales de Europa. Contrainformativa de principio a fin y en todos los sentidos, se trata de una mezcla entre puesta en escena y realidad, sobre un típico grupo de rodaje que por encargo de la televisión alemana persigue horrores sociales arquetípicos, pasando por encima de los principios más elementales de la ética profesional, del sentido de la información y —por supuesto— de la investigación sociológica. *Agarrando pueblo*⁸⁴ parte del metalenguaje para desarticular y desacreditar una forma viciada de hacer cine «social» y «testimonial» en nombre de la justicia y de la denuncia. Su contrapropuesta va desde el método de trabajo con actores reales que de modo consciente participan representándose a sí mismos y cuestionando finalmente el documentalismo instituido, hasta el hecho de evidenciarse a sí misma y autodestruirse mostrándonos en su conclusión que ella también es un «documental» que ha manipulado todo lo que acabamos de ver. Muy a tono con la ironía de sus realizadores, semejante anarquía y riesgos fueron condecorados en Francia y en Alemania.

De cara a ciertos mercados internacionales, el concepto del documentalismo social exportable tiene un antes y un después de *Agarrando pueblo*. De cara a su propio país, es un punto de giro hacia la exploración de otras formas para buscar y exponer la realidad nacional, tan compleja y contradictoria como la de cualquier país latinoamericano o del Tercer Mundo. Y es justo a ese cometido al que contribuye la consiguiente obra de Luis Ospina y la de su relevo generacional, partiendo de temáticas y personas particularmente locales y generalmente urbanas, pero en todos los casos intentando preservar la memoria pasada y presente con una agudeza significativa y un discurso creativo gracias a los cuales se tiene como resultado una manifestación de dimensiones universales.

⁸⁴ «Agarrar pueblo» es una expresión que en Colombia significa «engatusar a la gente» y aquí tiene el doble sentido de «agarrar» una serie de miserias.



Agarrando pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, Colombia, 1978).

El último documental que Ospina realizó en formato de cine fue sobre el primer largometraje del cine colombiano, *María* (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, Colombia, 1922), una película absurdamente perdida de la que apenas sobreviven cuatro planos que duran veinticinco segundos. Sobre esta huella tan nimia y escrutando hasta el fondo de la memoria de las pocas personas que aún vivían y que de algún modo habían estado implicadas en aquella experiencia recóndita del cine nacional, Ospina compuso *En busca de «María»* (codirigida por Jorge Nieto, Colombia, 1985), una reconstrucción que sobresale por su habilidad para fusionar, con buenas dosis de humor, la puesta en escena documental con la manipulación técnica, los materiales de archivo y los testimonios, tan desmemoriados éstos que valen para que el autor «congele» y subraye un absurdo difícil de perdonar: la falta de memoria que, en palabras del director, «es la muerte».

Aunque de ahí en adelante Ospina trabajará sólo en formato de vídeo, las referencias cinematográficas seguirán siendo un elemento cada vez más acusado en su obra: el cine como tema puntual⁸⁵ o tangencial, el cine como memoria, las citas del cine y de cineastas, trozos de secuencias como soluciones narrativas, la narrativa cinematográfica como recurso documental, el propio cine de Ospina como fuente de personajes... *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (Colombia, 1986) justo arranca

⁸⁵ Además de *En busca de «María»*, otros dos títulos tratarán el tema del cine: *Fotofijaciones* (Colombia, 1989), con bastante material de películas hechas en Cali y el país, y *Slapstick: la comedia muda norteamericana* (Colombia, 1989), documental didáctico a propósito de una muestra que llegó a Colombia.

de una película inconclusa del escritor maldito Andrés Caicedo, para recuperar su historia y su vida a través del testimonio de quienes fueron sus mejores amigos. Este título, junto con *En busca de «María»* y *Antonio María Valencia: música en cámara* (Colombia, 1987), forma parte de un tríptico propuesto para salvar del olvido la existencia y la obra de personajes fundamentales en la cultura y la historia de Cali, una ciudad por la que Ospina siente un amor profundo pero también un odio que es más bien dolor.

La memoria más callejera y citadina es la que se perfila desde *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (Colombia, 1988), una especie de *flash-back* que hizo el cineasta retomando un personaje de *Agarrando pueblo*: un faquir e ilusionista que, diez años después, reflexiona ante la imagen de sí mismo. La otra cara de la miseria resultó ser el testimonio fascinante de un artista digno y sorprendentemente lúcido, muy capaz de deducir que quienes sostienen el sistema son los pobres que trabajan. Improvisación y espontaneidad no sólo tienen por efecto el autorreconocimiento del protagonista, sino también el descubrimiento de una sabiduría popular que el método de Ospina siempre termina por hallar. Una vez más, aquí, la «libertad de expresión» es proporcional al rechazo del convencionalismo audiovisual: la televisión y el propio documental —además del director— como personajes dentro del discurso, y, entre otros gestos, una cámara que en varias ocasiones reserva a los personajes el derecho de no ser enteramente vistos por el espectador.

Ojo y vista, peligra la vida del artista fue el programa piloto para el espacio documental *Rostros y Rasgos*⁸⁶, al que Luis Ospina aportó cuatro proyectos más. *Arte-Sano cuadro a cuadro* (Colombia, 1988) vuelve a ser un homenaje a los artistas callejeros y a la memoria de una generación y de un grupo social, el de los hippies-artesanos, anclado en la cultura pero acosado por el Estado como ocurre con toda forma de disidencia dentro de un sistema «organizado». El método consiste en un travelling de tres calles sobre la Avenida Sexta de Cali, recogiendo el pensamiento irreverente y libre de una franja socio-cultural que se resiste a ser eliminada de la calle. Pero la realidad entra en contradicción cuando la cámara de Ospina descubre y se detiene en las palabras de una nueva generación (el artesano-*punk*), cuya violencia disidente pone en tela de juicio la mentalidad romántica y no es otra cosa que el producto de la violencia económica del país: ya es característico que la reflexión y la desconcertante ruptura de conceptos provengan de las lecciones que el espectador aprende de los personajes más mundanos y excéntricos.

En torno a la memoria de la ciudad, acaso uno de los documentales más exquisitos en expresividad experimental sea *Adiós a Cali* (Colombia, 1990), dedicado a conservar —por lo menos— la imagen de los últimos retales arquitectónicos de unas construcciones que el progresismo ha ido demoliendo todos los días. La amenaza de tal metamorfosis ya se anunciaba en los últimos planos de *Oiga, vea*. Veinte años después, Ospina expone el fenómeno de la destrucción con un trabajo muy avanzado en poética videográfica. La primera parte (*Cali plano x plano*) es una observación silenciosa de espacios semidestruídos y abandonados. La segunda (*Adiós a Cali / Ah, Dios a Cali*) tiene como base los testimonios de artistas (fotógrafos, pintores y arquitectos) sobre el desmoronamiento y la pérdida de una ciudad que ya no reconocen, que ya

⁸⁶ Serie de televisión semanal de la Universidad del Valle y semillero caleño del documentalismo urbano sembrado por la obra Luis Ospina.

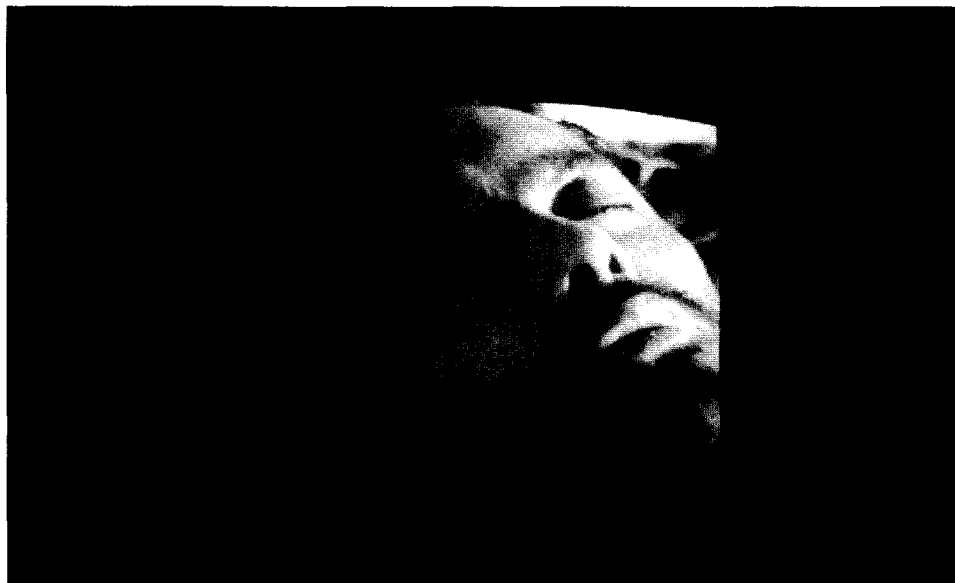


Al pelo (Luis Ospina, Colombia, 1991).

no les pertenece. Ospina universaliza aún más el tema mediante rótulos con frases célebres sobre la transformación del mundo y sobre el peligro de no tener pasado (y en consecuencia perder la memoria). Apela a Wim Wenders e incluso a insertos del cine clásico para condenar el discurso progresista, cruel e insólito en boca de los encargados de demoler y en perfecta contradicción con la sensibilidad y la mente lúcida del artista. Como tantas veces, la ironía es parte sustancial de la realidad y el director simplemente la deja salir. Al final, el tratamiento de lo real adquiere un tono de narrativa filmica, mientras los restos que todavía quedan de la ciudad son inmortalizados por un trabajo de cámara y edición que los ha convertido en auténticas pinturas abstractas. Bello y apocalíptico, como la cita de Cioran con la que cierra esta obra⁸⁷.

El último título de Ospina para la serie *Rostros y Rastros fue Cámara ardiente* (Colombia, 1990-1991), un documental experimental inspirado en Jean Rouch y que a modo de vídeo-encuesta utiliza la técnica de la cámara fija para realizar entrevistas callejeras que indagan en el ser caleño sobre diferentes temas (dinero, tiempo libre, amor, inocencia...). Pero la ciudad y su gente no se agotarían ahí. Una investigación más profunda sobre la cultura popular fue la emprendida con la «trilogía de oficios»: *Al pie* (hablan los limpiabotas, Colombia, 1991), *Al pelo* (hablan los peluqueros, Colombia, 1991) y *A la carrera* (hablan los taxistas, Colombia, 1991). Personajes todos ellos que suelen tener mucha información de la sociedad. El producto es una recopi-

⁸⁷ «Cuando hemos aniquilado el mundo y nos quedamos solos —orgullosos de nuestra hazaña— Dios, rival de la vida, aparece como una última tentación» (E. M. Cioran).



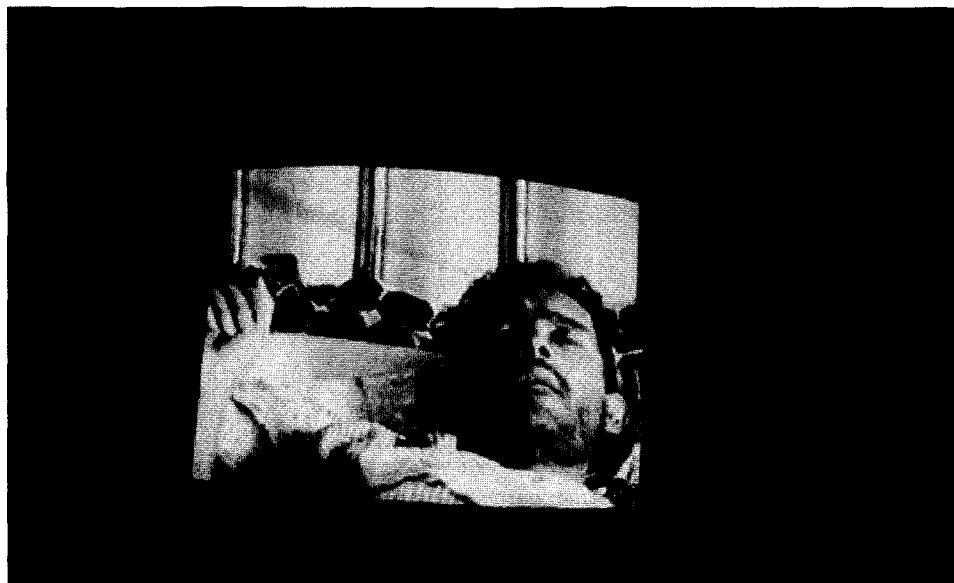
Nuestra película (Luis Ospina, Colombia, 1991-1993).

lación de vidas e historias a veces increíbles, que dicen mucho más sobre la violencia y la realidad que todos los medios de comunicación en conjunto.

El punto final de Luis Ospina con su ciudad y su gente lo marcó un poco más adelante la serie de diez capítulos monográficos titulada *Cali: ayer, hoy y mañana* (Colombia, 1994-1995), oportunidad en la que se combinaron todas las técnicas de trabajos anteriores y en la que el director se despidió de un gran capítulo que había logrado atrapar todos los rincones posibles de la memoria de una ciudad hoy «perdida», también, por los estragos del narcotráfico. Sin nada más que encontrar con su cámara, cambió de escenario y se dispuso a tratar otros temas, lejos de Cali. Pero es un hecho que todo su trabajo documental hasta aquí no sólo insta una escuela y una memoria personal y generacional, sino además un trayecto necesario precisamente para lo que vendría después y hasta hoy: una especie de ensayo documental como propuesta para profundizar en el estado de las cosas.

Antes de llegar a esta etapa, de 1991 a 1993, Luis Ospina hubo de registrar más de cerca que nunca uno de los temas que más han llamado su atención: la muerte. *Nuestra película* (Colombia, 1991-1993) fue un encargo del artista plástico Lorenzo Jaramillo cuando sabía que pronto iba a morir. El documental tomó como referencia *Nicks' Movie/Lightning over Water (Relámpago sobre agua, Wim Wenders, 1980)*⁸⁸ en el sentido de mostrar un proceso de realización donde es el protagonista quien dirige a su director. Ospina pone a prueba lo que mejor sabe hacer, y es el hecho de dejar que la realidad —en este caso, la muerte— trabaje ante la cámara y que el documental enseñe cómo él mismo va haciéndose. Temáticamente, el transcurso va configurando-

⁸⁸ Realizada por Wim Wenders cuando el cineasta Nicholas Ray le pidió que lo filmara antes de su muerte.



Nuestra película (Luis Ospina, Colombia, 1991-1993).

se de tal forma que los cinco sentidos emergen como eslabones que dan pie a multitud de insertos sobre referencias personales, geográficas, artísticas, cinematográficas y culturales, de suerte que *Nuestra película* sea uno de los *collages* más creativos del autor y que en sí represente un homenaje a las imágenes, a la historia del cine y a la versatilidad del vídeo.

Buscador incansable de nuevas fórmulas, Ospina planteó un ensayo documental sobre el gusto, idea que venía de un subtema tratado con Lorenzo Jaramillo y del «mal gusto» captado como una de las consecuencias de la «cultura del narcotráfico». *Mucho gusto* (Colombia, 1996) son veinte entrevistas que, desde distintas disciplinas, analizan un fenómeno universal vinculado a aspectos que pasan por la biología, la psicología y la socio-cultura. La reflexión también es producto de un montaje que «contrapuntea» los variados puntos de vista, confrontando, asociando, deduciendo y obligándonos a pensar sobre el origen de nuestros sentimientos y pensamientos. Ospina ha trascendido así la investigación sociológica directa, para entrar en el terreno de una observación abstracta idónea para entender las causas del estado de una sociedad y de un planeta abocados, en el siglo XXI, a enfrentar contradicciones y diferencias que han de negociarse con inteligencia si queremos sobrevivir.

El *making-of* de *La Vierge des tueurs/La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, Francia-Colombia, 2000), basada en una novela de Fernando Vallejo, dio lugar a *Fernando Vallejo: la desazón suprema* (Colombia, 2002), sobre el polémico escritor colombiano, exiliado en México por tres décadas y prácticamente desconocido en su país natal. Se vuelve aquí a la finalidad de preservar la memoria, en este caso de un creador polifacético que también ha incursionado en el cine, el teatro, la música, la biología y la gramática, por lo que Ospina —en codirección con Vallejo— ha tenido de nuevo la oportunidad de mezclar una cantidad heterogénea de materiales. El punto esen-

cial, sin embargo, son los pensamientos de un espíritu crítico implicado en la exposición de los principales problemas actuales y que llega a cuestionar y desenmascarar a Newton y a Einstein como farsantes históricos de la ciencia. Reafirmando el objetivo de trabajar con el protagonismo de las ideas, a través de Vallejo se enjuician vicios del pensamiento contemporáneo como posibilidad para comprender el origen de tantos errores universales. Universalizar y comprender. Porque comprender es empezar a solucionar. Y toda la obra de Luis Ospina, desde *Oiga, vea*, va por ese camino.

FILMOGRAFÍA

LUIS OSPINA (CALI, 1949)

Vía cerrada (1964), *Acto de fe* (1970), *Autorretrato (Dormido)* (1971), *El bombardeo de Washington* (1971), *Oiga, vea* (codirección de Carlos Mayolo, 1971), *Cali, de película* (codirección Carlos Mayolo, 1973), *Asunción* (codirección Carlos Mayolo, 1975), *Agarrando pueblo* (codirección Carlos Mayolo, 1978), *Pura sangre* (LM, 1982), *En busca de «María»* (codirección Jorge Nieto, 1985), *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986), *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), *Arte-Sano cuadra a cuadra* (1988), *Fotofijaciones* (1989), *Slapstick: la comedia muda norteamericana* (1989), *Adiós a Cali* (Parte I: *Cali plano x plano* - Parte II: *Adiós a Cali / Ah, Diosa Kali*, 1990), *Cámara ardiente* (1990-1991), *Al pie* (1991), *Al pelo* (1991), *A la carrera* (1991), *Nuestra película* (1991-1993), *Autorretrato póstumo de Lorenzo Jaramillo* (1993), *Capítulo 66* (codirección Raúl Ruiz, 1993), *Cali: ayer, hoy y mañana* (serie documental en diez capítulos, 1994-1995), *Mucho gusto* (1996), *Soplo de vida* (LM, 1999), *Making-of «La virgen de los sicarios»* (2000), *Fernando Vallejo: la desazón suprema* (codirección Fernando Vallejo, 2002).

João Moreira Salles

JOSÉ CARLOS AVELLAR

Linduarte Noronha cuenta que el periodismo vino antes que el documental. Desde niño, desde muy temprano, fue atraído por la magia de la sensación de realidad que provenía de los filmes. El deseo de hacer cine sobrevino cuando, siendo periodista, habituado a escribir y fotografiar, decidió filmar uno de sus reportajes para mostrar en imágenes vivas a las alfareras de Olho d'Água da Serra do Talhado. Así nació *Aruanda* (Linduarte Noronha, Brasil, 1960).

Jorge Bodanzky cuenta que la fotografía vino antes que todo y que, sin jamás abandonar la foto fija, se acercó al cine a través de la cámara —primero como fotógrafo, después como realizador— para, a través del documental, comunicar al espectador la escena que veía y la emoción que sentía mientras filmaba.

Geraldo Sarno cuenta que se decidió por el documental antes que por el cine: «Si hago cine, lo hago a causa del documental. En verdad, todo comenzó viendo *Aruanda*, siendo estudiante universitario en Bahía, en 1962...»

Eduardo Coutinho cuenta que el cine vino antes de que se decidiera por el documental; escribió guiones, dirigió películas de ficción y realizó programas periodísticos en televisión antes de descubrir, con la experiencia de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1964-1984), el documental como el instante de la conversación, del encuentro con el otro.

Vladimir Carvalho cuenta que el placer de ver cine viene de siempre, pero que el deseo de hacer cine vino de un documental: cuando vio *Man of Aran* (*Hombres de Aran*, Robert Flaherty, Gran Bretaña, 1934) se dijo a sí mismo: «esto es lo que quiero hacer».

João Moreira Salles cuenta, por el contrario, que, sin vocación, ni pasión, ni decisión, llegó al documental por azar.

A los veintidós años, «no tenía la menor idea de lo que quería hacer», recibió una invitación del hermano, Walter Salles, para escribir el guión del material que éste estaba filmando en Japón —«¡No sé! ¡Treinta! ¡Cuarenta horas!»— para una serie de televisión. Hizo el guión, escribió la narración para tres o cuatro de esos programas y, explica, «un poco en función de eso, acabé quedándome en el documental», descubriendo, «solo, la riqueza del cine de no-ficción» al punto de sentir, hoy en día, «un cierto orgullo al responder cada vez que me preguntan: soy un documentalista»⁸⁹.

⁸⁹ Las frases entre comillas fueron extraídas de «Conversa com João Moreira Salles: Como voltar para casa com um filme que você não concebeu», entrevista realizada por José Carlos Avellar, Geraldo Sarno y Miguel Pereira, para la revista *Cinemas* núm. 25, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 2000, págs. 7-44. Algunas frases no llegaron a ser editadas, pero fueron grabadas en la misma ocasión.

Muy probablemente, por haberse acercado de este modo al cine, él pasó a pensar (y hacer) el documental como un modo de planear no hacer planes, como un modo de trabajar que sólo comienza a poner las cosas verdaderamente en orden, después de que aparentemente casi todo está hecho, en el momento del montaje.

Llegó al documental por azar e hizo un recorrido distante: de *Japão, uma viagem no tempo* (Walter Salles, Brasil, 1986), de allí a *China, o império do centro* (João Moreira Salles, Brasil, 1987) («lejos del Brasil, casi es imposible imaginar una cultura más diferente, más misteriosa para el brasileño que la cultura china»), y después a *América* (João Moreira Salles, Brasil, 1989) («todavía no estamos en Brasil, pero por lo menos es más parecido»), antes de dedicarse a la geografía en la que vive. Define su trayectoria como análoga a la estructura de un caracol: «vengo de lejos y me aproximo cada vez más a mi centro». El país, después la ciudad, después «algunos fenómenos aislados de la ciudad, la iglesia evangélica, la violencia», al mismo tiempo que va perdiendo «una cosa que fue muy bueno haber perdido: una cierta ambición desmesurada de explicarlo todo».

Comenzó en la televisión, distante, por azar, pero no fue por azar que continuó realizando documentales para televisión⁹⁰. Casi todos los documentalistas surgidos a partir de la segunda mitad de los años noventa en el Brasil hicieron filmes para proyectar en salas de cine. Entre muchos otros: Ricardo Dias, *No rio das amazonas* (1995) y *Fé* (1999); Marcelo Luna y Paulo Caldas, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000); Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) y *Nem gravata nem honra* (2002); Lucas Bambozzi, *O fim do sem fim* (2000); Sérgio Bloch, *Burro sem rabo* (1997) y *O olho da rua* (2001); Estevão Ciavatta, *Nelson Sargento* (1998); Ludmila Ferolla, *Anésia, um voo no tempo* (2001); Toni Venturi, *O velho* (1997); Chico Teixeira, *Criaturas que nasciam em segredo* (1997) y *Carrego comigo* (2000); Joel Zito Araújo, *A negação do Brasil* (2000); Jorge Alfredo, *Samba Riachão* (2001); Evaldo Mocarzel, *A margem da imagem* (2001), Erik de Castro y Vinicius Reis, *Senta a pua* (1999) y *A cobra fumou* (2001); João Jardim y Walter Carvalho, *Janela da alma* (2002); Aurelio Michiles, *O cineasta da selva* (1997); Sérgio Machado, *Onde a terra acaba* (2001); Eryk Rocha, *Rocha que voa* (2002); José Padilha, *Ônibus 174* (2002).

Muchas de estas películas hechas para proyectar en salas de cine fueron filmadas en vídeo digital y transferidas después a película cinematográfica. En cambio, los documentales de João Moreira Salles suelen ser filmados en película cinematográfica de 16 mm y luego son transferidos a vídeo para pasar por televisión, y toman en cuenta en su misma construcción la diferencia que existe, «y muy grande, entre ha-

⁹⁰ João Moreira Salles comenzó en el cine haciendo el guión y el texto narrativo de la serie de televisión *Japão, uma viagem no tempo* (1986), de Walter Salles, una serie de seis documentales de sesenta minutos cada uno. Al año siguiente, hizo *China, o império do centro*. Enseguida, hizo dos filmes en Estados Unidos, *América* (1989) y *Blues* (1990). Después de un año en África, enseñando documental en Kenia (1991), vuelve al Brasil y realiza *Jorge Amado* en 1992. Enseguida realiza *Futebol* (1995), serie de tres documentales de ciento veinte minutos cada uno, el primero sobre tres niños que se inician en el fútbol, el segundo sobre el jugador Iranildo y el tercero sobre el ex jugador Paulo César, en codirección con Arthur Fontes. También hizo *Notícias de uma guerra particular* (1997-1999), en codirección con Katia Lund. En 1999-2000 produjo la serie *Seis histórias brasileiras: A família Braz*, de Arthur Fontes y Dorrit Harazim; *Ensaio geral*, de Arthur Fontes y Flávio Pinheiro; *Um dia qualquer*, de Isabel Jaguaribe y Zuenir Ventura; *Passageiros*, de Isabel Jaguaribe y Dorrit Harazim, y *Santa Cruz y O vale* que dirigió junto a Marcos Sá Correa. En 2002 concluyó un documental sobre el pianista Nelson Freire y filmó *Diário de campanha*, acompañando al candidato Luiz Inácio Lula da Silva durante las elecciones presidenciales.



Noticias de una guerra particular (João Moreira Salles y Katia Lund, Brasil, 1999).

cer un documental para cine y hacer un documental para televisión». Más rigor en la composición para el cine, porque las personas que van a una sala demostraron un deseo de ir hasta allí, «hay un empeño y una disposición mucho mayores de los que se tienen frente al televisor», donde, de cierto modo, el documental es descubierto casi por azar —donde el espectador descubre el film más o menos del mismo modo en que João Moreira Salles descubrió el cine.

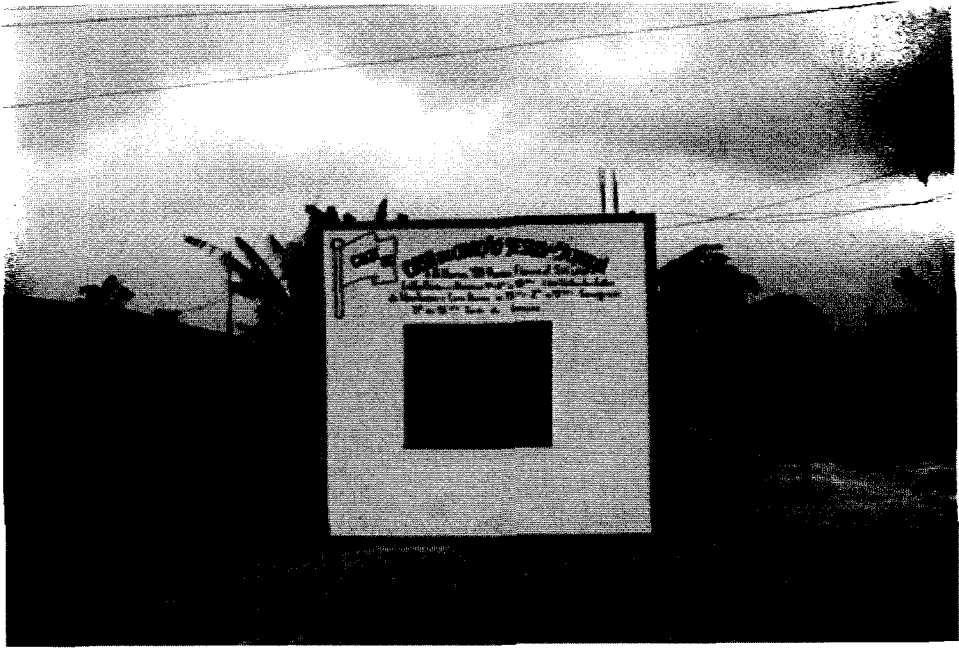
Pensar el documental como el cine que incorpora el azar. Como un proceso creativo idéntico al de una película de ficción —«la filmación es muy semejante, no creo que la gente logre establecer grandes diferencias. En cuanto al proceso de montaje, es más parecido todavía». El documental como film igual a cualquier otro pero que entrega parte de su autoría a la realidad. «La síntesis de este argumento mío está en la palabra azar. Hay en el documental una presencia mucho mayor del azar que en un film de ficción», incorporada «de una manera orgánica. Forma parte del proceso creativo no saber bien adónde se va a llegar». Mientras en la ficción un realizador adopta medidas para que eso no suceda, en una película documental el realizador «planea volver a casa con el film que no planificó». No sabe bien lo que va a tener al final del proceso y entrega el film, «la posibilidad de que el film tenga alguna fuerza, a personas sobre las que no se tiene control».

Hacer documental como cine que sale de una interrogación (menos que de un guión, de una duda, un presupuesto, una pregunta) formulada verbalmente. La imagen viene después. «El cuadro sólo se organiza después de la idea.» La intuición primera «es más intelectual, es más conceptual que estética», y ella es la que estructura

el documental. El asunto y la forma de una película surgen «de una indagación, de una pregunta» dirigida al tema escogido. Por ejemplo, en el film sobre los evangélicos, *Santa Cruz* (João Moreira Salles y Marcos Sá Correa, Brasil, 2000): «¿Cómo una doctrina que predica la abstinencia de tantas cosas logra prosperar exactamente allí donde las personas tienen tan poco?» Otro ejemplo, en el film sobre el ex jugador de fútbol Paulo César, el tercero de la serie *Futebol* (Arthur Fontes y João Moreira Salles, Brasil, 1995): «¿Qué sucede en la vida de alguien cuando lo mejor quedó atrás y pasas a ser referido en el pasado, dejas de ser conjugado en el presente?» O finalmente, en el film sobre el escritor *Jorge Amado* (João Moreira Salles, Brasil, 1992): «¿Cómo es posible que un novelista que no es forzosamente nuestro escritor más original, sea quizás nuestro escritor más importante?» Preguntas, las películas nacen de preguntas, e insiste: ninguna de ellas salió de una imagen: «No, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.»

Pero existe una película que surgió verdaderamente antes de que se formulara una pregunta: el documental sobre la violencia, *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles y Katia Lund, Brasil, 1999), film de urgencia, pregunta atravesada en la garganta, film de «dos personas que de una semana a la otra percibieron que Río se convertía en una ciudad conflagrada» y quisieron de algún modo dar testimonio de ello. «Ahí el documentalista actúa como testigo, como reportero: escoge sus personajes y va hacia ellos con una cámara, más para oír que para argüir.» Es un documental que se resuelve «en el momento en que se está filmando» y que depende poco del montaje y «poco o nada del momento que antecede a la filmación». No es éste el modo en que João acostumbra trabajar. Normalmente él busca «pensar mucho sobre el asunto que voy a filmar antes de salir con la cámara» y pensar nuevamente durante el montaje, «el momento crucial de la confección del documental», la etapa del trabajo «en la que no puedo dejar de estar presente» un solo instante. La filmación, para él, es el momento en que intenta «flagrar una respuesta». Formular la pregunta «es más importante que encontrar una posible respuesta» y, después, cuestionar todo de nuevo en el montaje: «sólo entonces el documental se realiza». De las tres etapas de realización de una película, «la filmación es sin duda importante», pero es aquella en la que, cree, la presencia del realizador es «menos útil, menos necesaria. Puede parecer absurdo, pero estoy seguro de ello.»

Formulada la pregunta, ella se complementa con una hipótesis de trabajo, con un intento de respuesta. *Jorge Amado*, por ejemplo: ¿el más importante de nuestros escritores? «Tal vez porque haya incorporado a Gilberto Freyre en su literatura», y construido «la imagen de un Brasil mestizo, donde las barreras raciales no son tan rígidas». Lo que resulta de esta pregunta y esta hipótesis «no es un programa académico sobre el escritor» y sí una «investigación de la cultura mestiza brasileña» apoyada en conversaciones con el escritor y «en una idea muy simple»: ir por Bahía con un mini-escenario y poner a todos los entrevistados en ese mini-escenario. Todos en un escenario igual «porque las personas son más importantes que el paisaje». Lo que interesaba era pedirles que hablaran de sus orígenes, de sus antepasados, «hasta las preguntas hechas a Jorge Amado giran casi todas en torno a ello». Pero la opción de usar el escenario, advierte, «no es estética, es una opción conceptual» que sólo enseguida se vuelve estética. La tela de fondo elimina todo lo que perturba la comprensión de lo que el film quiere mostrar, lección que aprendió con la pintura prerrenacentista. «Una imagen de Giotto: no hay nada en ella que no sea absolutamente esencial», ni un objeto de más, ningún adorno, nada que no sea fundamental para la historia con-



Santa Cruz (João Moreira Salles y Marcos Sá Correa, Brasil, 2000).

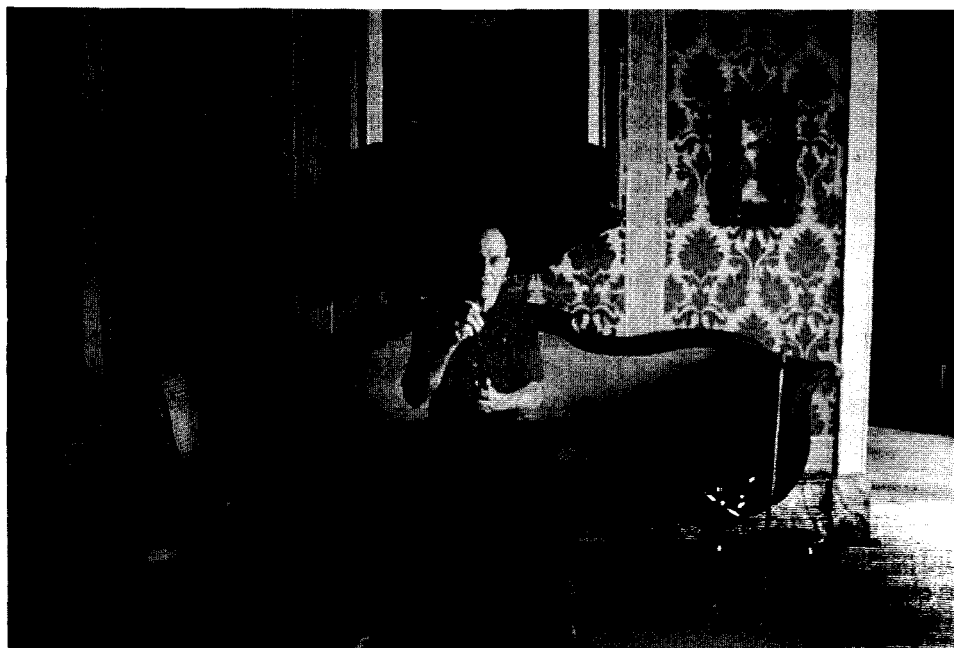
tada. Es el «antibarroco por esencia». Para desarrollar la idea de mestizaje, de un Brasil que cruzó la sangre, «necesitaba sólo de las personas», era importante eliminar lo superfluo, el paisaje. Nada de situar «al senador en la sala de su apartamento y al niño que vende maní en la calle». Uniformar —el senador tiene un tratamiento «absolutamente igual al del niño»— para poner a discutir «la idea de que todo el mundo viene de un origen común, que la mezcla recorre cualquier vena de cualquier bahiano, de cualquier brasileño».

Después de la pregunta, el rodaje. João Moreira Salles no maneja la cámara, pero todo el tiempo se comunica con ella: «tengo el monitor frente a mí», una pequeña radio, «el fotógrafo tiene un audífono en el oído, le digo a él cómo quiero el encuadre». Así es posible garantizar que la pregunta y la hipótesis de trabajo usadas como punto de partida dirijan en la filmación el punto de vista de la cámara. *América*, por ejemplo, nació del presupuesto de que América es un lugar sin el peso de la historia; de que tal vez todo el mundo venga a América para librarse del peso de su historia, «el peso de la historia europea, latina, asiática», para buscar una sensación de levedad, una sensación de poder recomenzar. «El documental no se llama Estados Unidos, sino América, es el mito de América y no el país en sí.» Por todo esto, después de un breve prólogo de imágenes fijas de México («el mexicano es contemporáneo de su pasado», dice la narración), un permanente movimiento, «la cámara moviéndose» («lo que cuenta es lo que todavía no sucedió», dice la narración), «la cámara siempre en movimiento». En *Jorge Amado*, la cámara no se mueve, retrata a las personas vistas delante de un paño pintado. En *Santa Cruz*, más retratos, las personas vistas a través de una lente angular grande. En *O vale* (João Moreira Salles y

Marcos Sá Correa, Brasil, 2000), movimientos nada suaves, la cámara en mano, trémula, avanzando paisaje adentro. Más que instantáneas o reproducciones de personas y paisajes, tenemos aquí acciones e intervenciones de la cámara. El documental interfiere en lo documentado. Las preguntas disparadoras de los filmes definen los límites del cuadro y reafirman una visión particular y subjetiva, una actitud de autor. El cine documental, como cualquier otro, defiende João, es un cine de autor: «si quiere tener alguna relevancia, debe ser de autor. Es imperativo. El *Jorge Amado* que os muestro evidentemente no es Jorge Amado, sino el Jorge Amado visto por mí, el Jorge Amado que habla de mestizaje». Del mismo modo, *Santa Cruz* «no es un retrato objetivo del fenómeno evangélico. Es mi visión, y la de Marcos Sá Correa, del fenómeno evangélico». El proceso de realización de documentales, en el fondo, consiste en la búsqueda de un lenguaje propio que, una vez definido, lleva al espectador a desear ver un film no necesariamente por lo que éste retrata, sino porque se interesa por lo que determinado realizador percibe de la realidad. «Lo que más interesa en los documentales es el documentalista y no lo que está siendo documentado. Si el documental no es de autor... no es nada».

De este modo João Moreira Salles traduce a su manera el sentimiento, común a varios otros realizadores brasileños, de que la subjetividad del autor no se anula en una objetiva descripción de lo real en el cine documental. Bien por el contrario, es allí mismo donde ella se afirma con más fuerza. Y con más fuerza, especialmente, en el estilo de composición en el que él se formó (leyendo libros, viendo películas, tomando nota de cada escena, en un curso intensivo de más de un año en el que era «el alumno y el profesor al mismo tiempo»), y que más admira: el del cine directo. Es «un cine extremadamente político pero muy sutil». Hecho con un equipo mínimo, cámaras portátiles, nada de luz artificial, filmando mucho y adoptando como principio «no hacer preguntas, no interferir en la filmación». La interferencia existe, pero viene después, en el montaje: «Claro, es ingenuo imaginar que no estamos alterando la realidad en el momento de filmarla, pero, de cualquier manera, se intenta evitarlo». Lo importante es seguir «la lección de Flaherty: contar el film a través de un personaje». El cine directo «reinventó el documental que se comporta como film de ficción», llevando al personaje de Flaherty a «una estructura típica de Hollywood, una estructura de crisis». El personaje comienza en un lugar y acaba en otro. Hacer una película es «elegir un momento de crisis. Necesariamente alguna cosa va a suceder con los personajes».

De algún modo, no sólo por su tema, ni porque la gente reaccionó en respuesta a las presiones del Estado que el realizador sufrió a causa del film, *Notícias de uma guerra particular* es, entre los documentales de João Moreira Salles, el que consiguió mayor notoriedad. Esta película se acerca a una tradición del documental brasileño creada en torno a los años sesenta, aquella que sigue un camino más cercano a la experiencia del *cinéma vérité*, donde el documentalista no va simplemente a «buscar la crisis» sino que «provoca la crisis», haciendo preguntas, presionando a las personas: «ellas tienen que definirse en función de la presencia de la cámara». Provocar la crisis o meterse dentro de ella, y no sólo observarla y comentarla. Es lo que hace ese documental sobre la violencia en la ciudad, aun sin desistir de los principios del cine directo, que «renuncia a recurrir a varios ingredientes que le dan al documentalista el poder de interferir en la historia». El interés despertado por la película viene menos de su particular organización cinematográfica (aunque el tono urgente y directo sea extremadamente eficaz) y más de su inserción (como información urgente e indigna-



O vale (João Moreira Salles y Marcos Sá Correa, Brasil, 2000).

da) en el espacio audiovisual: su mera realización es una forma de intervención en la realidad. Simplificando un poco, quizás pueda afirmarse que quien comenzó a hacer cine documental en Brasil en los años sesenta llegó más atraído por el deseo de actuar en el contexto social del país que por la práctica misma del cine documental. El impulso cinematográfico tal vez no haya sido el más fuerte. Existía, sí, un proyecto de reinención de la dramaturgia cinematográfica que pasaba por el documental. Pero el documental venía no tanto del deseo de hacer cine cuanto del deseo de interferir en la realidad para ponerla en orden, para volver a montarla como si ella fuese un film.

¿Cómo interferir no interfiriendo? Cuando se trata de «contar la historia de un lugar que está enteramente perdido», que está «a la deriva, sin rumbo», la imagen bascula «para expresar la inestabilidad psicológica de las personas que están allí y la inestabilidad histórica del lugar que se intenta recuperar en cada nuevo ciclo: café, después del café la cría de ganado, después de la cría de ganado la cultura de subsistencia, y hoy ni siquiera eso». Para mostrar *O vale*, «que perdió su vocación y no sabe más lo que es, imaginé que la imagen podría ser inestable, sin fijeza, sin tierra firme, sin los dos pies sobre el suelo». Como un bote a la deriva: «para arriba, para abajo, sin saber bien para dónde va». El documental fue, entonces, enteramente hecho con una *steadycam*, con «una imagen aturdida para reflejar una región esquivada, sin destino». Cuando se trata de investigar si a cambio de aquello que entregan a las iglesias evangélicas «las personas que están inmersas en la anarquía de la vida marginalizada brasileña» reciben «un ordenamiento de sus vidas», cuando se trata de investigar el orden y la estabilidad comenzando por instalarse en un barrio pobre y marginal, la imagen obtiene la definición y la profundidad de campo de una cámara fija sobre un trípode y que ve a través de un

gran angular: orden. Una historia «bella y conmovedora» como la de *Santa Cruz*, que ocurre en un lugar «sucio y feo», no podía ser contada con una cámara en mano, «en una imagen trémula y sucia como la de *Noticias de una guerra particular*», que no tiene la menor preocupación estética «porque es un film sucio, sobre un asunto sucio». *Santa Cruz* no. «No hay lugar más feo que aquél», pero la película quiere mostrar «la belleza de la historia. La modesta iglesia está encuadrada de forma equilibrada, el mismo peso para la izquierda y para la derecha». No fue una cosa pensada, sino el resultado de «una intuición que tienes en el momento».

El cuadro establece con el paisaje pobre y con las personas una relación afectiva que se percibe tanto en la duración como en el diseño de los planos, tanto en el silencio interesado por lo que las personas dicen como en el susurro delicado del violonchelo de Bach o el clarinete de Schubert que acompañan la construcción de la iglesia, las reuniones, las caminatas, el bautismo. Las imágenes son tomadas con gran angular para evitar lo que ocurre en los retratos con teleobjetivo, «el observador de un lado y el observado del otro», uno separado del otro por «una distancia mayor». Gran angular para «aproximarse a las personas», para poner a «todo el mundo participando de la misma geografía». En los diversos momentos en que las personas hablan a la cámara, el cuadro parece reproducir (conscientemente o no, intencionalmente o recibiendo sin saberlo el recuerdo de) la composición próxima y afectiva de cualquier pintura en la que el retratado mira hacia el pintor. O por lo menos se establece entonces entre la cámara y el entrevistado una relación tan especial como la de un pintor con su modelo. Como «había un afecto grande en relación con lo que sucedía», el encuadre, naturalmente, tradujo eso «trayendo a las personas cerca de mí, llevándome cerca de ellas» —racionalización hecha después de terminada la película, no en el momento de la filmación ni en aquel anterior en el que se formula la pregunta. Pero, concluye João Moreira Salles, «nadie se pasa la vida viendo pintura impunemente ni deja atrás todo lo que vio en el momento del rodaje. De alguna manera eso da forma a su manera de mirar. ¿Cómo aprendí a hacer documental? Por supuesto, aprendí viendo documentales, pero eso ocurrió más tarde. Antes de eso, aprendí con Giotto, con Vermeer, con Piero de la Francesca. Vermeer: ¿qué son aquellas escenas de interior? Es el descubrimiento de lo cotidiano, el descubrimiento de las pequeñas cosas que nos rodean. Vermeer hace documental. Giotto en determinados momentos también hace documental», y aprendemos a hacer documental no sólo viendo la filmografía clásica, aprendemos también «viendo pintura, viendo fotografía, conociendo, por ejemplo, a Walker Evans».

Y, finalmente, después de la pregunta, después de la búsqueda de respuestas, la construcción del documental propiamente dicho, el montaje. Para retratar cómo «del desorden se hizo algún tipo de orden», el periodo de rodaje de *Santa Cruz* se extendió por varios meses y el tiempo del montaje acentúa esta sensación de algo que se extiende: es suave, lento, un plano ligándose con otro sin conflictos visuales. En el tercer documental de la serie *Futebol*, el tiempo del montaje es rápido. Como se trataba de examinar lo que sucede en la vida de alguien a partir del momento en que lo mejor quedó atrás, en que una persona «pasa a ser referida en el pasado», lo que importaba era filmar un presente rápido, una semana cualquiera de diciembre de 1997, «una semana corrida de un mes banal en un año por entero sin importancia, para ver lo que hace un ex jugador de fútbol de lunes a domingo», y en el montaje agitar esta semana con movimientos pero sin casi ninguna acción de verdad. Es allí, en ese momento, en el montaje, cuando el documental se enfrenta a lo que verdaderamente importa: «la gran cuestión no es estética, es ética». El realizador «está lidiando con

vidas que continuarán después de que el film haya terminado», y, recuerda João Moreira Salles, «las personas se traicionan o se equivocan cuando hablan».

Futebol, por ejemplo, se enfrenta con una situación complicada: el semiostracismo en el que vive el ex jugador Paulo César. Algunos espectadores piensan que el film es «indefendible desde el punto de vista moral», porque traza un cuadro melancólico del ex jugador, «mostrándolo como alguien de quien sólo nos queda sentir pena» y otros piensan que el film retrata a Paulo César «como alguien que venció las adversidades y que triunfó». Ante el peligro del documental —de sus *impasses* éticos—, cuanto más polisémico es, cuanto más ambiguo es, mejor: «huir del panfleto como el diablo de la cruz. Huir de la lección». Ambigüedad como deseo de no ser didáctico, como «deseo de transferir al espectador la brújula de su programa». Sobre todo, huir de la tradición de las víctimas, «del documental que trata de víctimas», porque la «víctima no es un interlocutor. En relación con la víctima sólo puedes sentir pena» y la pena «es un sentimiento esencialmente conservador: siento pena de los desposeídos, luego soy una buena persona, un mecanismo narcisista, que se agota en la sensación de bienestar de aquel que lo siente». La víctima continuará siendo víctima, lo que «no es una cuestión de mala fe, es una cuestión de buenas intenciones que no son, y nunca serán, base alguna para un buen documental». Existen documentales soberbios «sobre personas que están del lado errado de la suerte» —éstos son los más difíciles de hacer «y, curiosamente, al mismo tiempo, los más fáciles». Un film sobre alguien muriendo de hambre genera imágenes de gran impacto, pero un documental sobre el hambre «que no inspire compasión o pena, sino reflexión, es mucho más difícil de hacer».

La verdadera cuestión del cine documental, por lo tanto, es más ética que estética. El resto es planificar el azar. ¿Cómo? Moreira Salles suele mostrar una escena de un programa de televisión sobre el fotógrafo André Kertész. Éste sale de su apartamento en Nueva York y dice lo siguiente: «Llevo un rollo de doce fotos y sólo saco estas doce fotos. Necesito saber cuáles son las doce fotos que voy a hacer. Podría llevar cuarenta rollos, pero entonces voy a estar apretando el disparador hacia todos lados; quien va a sacar la foto es en verdad el azar, no seré yo.» Hacer cine pasa por «un criterio de eliminación de lo que no interesa, lo que queda es lo esencial. ¡Esto es fundamental! Cada una de esas fotografías fue deseada, nació de una negación de todas las otras que no fueron sacadas para que ésa pudiera existir». Hablar de cine es hablar de elecciones. «¿Diez posibles elecciones? Vas a escoger una, la mejor, y deshacerte de las otras nueve.» Cuando «no es preciso deshacerte de nada, no escoges nada». Todo termina siendo absolutamente gratuito, y las imágenes «deben surgir de una necesidad. ¿No tienes fe? ¿No crees que fue ésa la que tuviste que hacer?... No hay documental».

(Traducción: Jung Ha Kang)

FILMOGRAFÍA

JOÃO MOREIRA SALLES (RÍO DE JANEIRO, 1963)

China, o império do centro (1987), *América* (1989), *Blues* (1990), *Jorge Amado* (1992), *Futebol* (codirección de Arthur Fontes, 1995), *Notícias de uma guerra particular* (codirección de Katia Lund, 1999), *Santa Cruz* (codirección de Marcos Sá Correa, 2000), *O vale* (codirección de Marcos Sá Correa, 2000), *Nelson Freire* (2002), *Diário de campanha* (2003).

Juan Carlos Rulfo

JORGE RUFFINELLI

El mexicano Juan Carlos Rulfo (Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Aparicio) probablemente decidió conjurar el grave legado de ser hijo de uno de los más grandes escritores del siglo xx, sumergiéndose en el mundo familiar, en lugar de evitarlo, extrayendo de él, en otro régimen del arte, excelentes productos como si se tratara de una mina de oro. Hasta los paralelos con *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo son notables en la carrera de su hijo cineasta. Cuando Juan Rulfo murió en 1986, la viuda le recomendó a Juan Carlos: «Tienes que ir al lugar donde están todos los parientes, porque como te darás cuenta, se van a morir todos.» Al año siguiente Juan Carlos se graduó en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, al siguiente inició la carrera de Dirección en el Centro de Capacitación Cinematográfica y en 1989 finalizó su primer cortometraje, *Hierba seca*. La obra de cine que continuó fue como en cumplimiento del ruego de su madre, cuyos ecos en *Pedro Páramo*, cuando Dolores envía a Juan Preciado a buscar a su padre, son evidentes.

El abuelo Cheno y otras historias (México-Cuba, 1995) puso en evidencia elementos biográficos de la obra de Juan Rulfo que habían estado presentes sin que lectores o críticos parecieran advertirlos. Por ejemplo, que el cuento de Juan Rulfo «¡Diles que no me maten!» tenía una estrecha relación con la muerte de su propio padre, aun cuando Rulfo había dejado pistas frescas (sus personajes se llaman Juvencio Nava y Guadalupe Terreros, y el del hombre que había matado a don Cheno era una combinación de los nombres: Guadalupe Nava) y el cuento era de una emocionalidad seca y terrible. Sin hacer referencia explícita a esa pieza literaria, Juan Carlos Rulfo viajó a la tierra del abuelo buscando recomponer aquella historia en las voces múltiples, individuales y colectivas de quienes lo sobrevivieron. El documental es fascinante en muchos sentidos, uno de los cuales resulta de comprobar cómo persiste la señal de la cruz mortuoria en el lugar en que presuntamente don Cheno cayó muerto después de haber sido baleado con una de aquellas famosas (por la revolución) carabinas 30-30. En lo que sin embargo los memorialistas a veces no coinciden es en los motivos que llevaron a aquel acto de violencia: una mujer dice que «lo mandaron matar», Cobián lo niega; otro señala que el asesino estaba ebrio y tenía ya enemistad con Cheno. Si el misterio permanece más allá del acto criminal, le permite a Juan Carlos Rulfo explorar, con su ejemplo, la fragilidad de la memoria. Y ése es su tema.

El abuelo Cheno y otras historias es un film sobre un lugar y sus hombres, tanto o más que sobre un asesinato y sobre la violencia histórica en una región famosa por



El abuelo Cheno y otras historias (Juan Carlos Rulfo, México, 1995).

los levantamientos «cristeros» de 1926-1929. El fanatismo de los campesinos que se levantaron en armas contra el gobierno central para defender las prerrogativas de la Iglesia católica, herida en esa época en sus intereses materiales, si bien resulta tema histórico, reaparece en fragmentos de la memoria. Como reaparece aún un periodo anterior, pre-revolucionario —la dictadura de Porfirio Díaz— entonada en una canción infantil que una mujer recuerda con portentosa memoria en la banda de sonido. Región profundamente conservadora y violenta, está cruzada por la agitada historia mexicana y en algunos casos mantiene aún vivos a algunos de sus más terribles protagonistas.

Es el caso, testimoniado por varios hombres y aceptado por él mismo, de Cirilo Gallardo, quien se «echó al plato a siete u ocho». En una escena magníficamente reconstruida a partir del mismo relato narrado al menos tres veces, don Cirilo cuenta cómo mató a otro hombre y luego le dijo al padre de la víctima: «Aquí tiene a su hijo. Lléveselo.» En el presente del film don Cirilo es un hombre apaciguado por sus casi cien años, una vejez quebradiza y frágil, ejemplificada incluso en sus dificultades físicas para montar su burro, y que no permite siquiera adivinar lo violento que fue.

Es probable que Juan Carlos Rulfo no hubiera podido hacer esta película de no haber encontrado a estos hombres casi centenarios, pero sin duda habría fracasado de no haber hallado a un «personaje» en la figura de su «guía», Jesús Ramírez. Apenas más joven que los demás, Jesús resultó único por la expresividad cansina y elocuente con que «filosofa» sobre la vida y la muerte. Como si fuera él mismo, inconscientemente, un *personaje* de la narrativa de Juan Rulfo, habla como esos personajes acostumbrados a hablar. «Todos vivimos de recuerdos, y el recordar es vivir. Para mí es

una tranquilidad, el recordar.» Analfabeto absoluto, añora la posibilidad de haber estudiado siquiera unos meses, al nivel del «kinder». Recuerda cómo las mujeres no se paraban a mirarlo por lo zarrapastroso de su vestimenta ya que era muy pobre. Jesús Ramírez es un filósofo natural, ya sea cuando elogia el hecho de que la muerte sea «pareja» («Es bueno que la muerte sea pareja»), como cuando parece haber aprendido lo que es recomendable vivir sin prisas: «Take it easy», dice con torpe pronunciación.

Juan Carlos Rulfo busca a su abuelo a partir del silencio del padre. Con su propia voz, aterciopelada, apagada, desde la banda sonora, le confía al espectador el hecho de que su padre jamás les hablaba a sus hijos del abuelo, y sin embargo les contaba historias que podían indirectamente evocarlo. En este caso, el hijo (Juan Carlos) continúa la tradición del padre (Juan) en el relato acongojado y triste, al borde del fatalismo. Sin embargo la película tiene una gran fuerza visual antes que literaria. Desde las primeras tomas se advierte una sensibilidad particularmente aguda para integrar partículas dispares de un mundo total. Así, por ejemplo, las tomas del desierto, de las lejanas colinas rocosas se emparejan con los primerísimos planos de manos endurecidas por el trabajo y de rostros agrietados por el tiempo y el clima. Y eso, a su vez, se relaciona con los cascos de hacienda ruinosos, destruidos por el tiempo. Así como en la narrativa de Juan Rulfo se habla de iglesias sin techo, en *El abuelo Cheno* hay iglesias y casas sin techo. La corrosión del tiempo es también, como la muerte, «pareja» para los hombres y sus obras.

Una banda de músicos lleva el relato a un presente ligeramente diferente: en primeros planos de pies que bailan, parece presentarse una realidad más joven, activa y feliz que la de los amigos ancianos que llevan la pauta del relato. Es un contraste fugaz, reiterado y casi marginal, que en todo caso da mayor fuerza, al grupo de hombres viejos. Con *El abuelo Cheno y otras historias* Juan Carlos Rulfo incursionó en una modalidad muy actual: la del documental subjetivo, aunque él niega a sus películas la calidad de documentales, llamándolos mejor «docudramas». Estas entrañables imágenes valen y se justifican, en su empujón inicial, por una presencia ausente a lo largo del relato: Juan Rulfo se fue muy joven de la región como para dejar alguna memoria viva. Pero él fue quien dio vida a estos hombres a través de su literatura. Los supervivientes en cambio recuerdan al padre del padre, a don Cheno. Y el nieto se lanza a la senda del cine, pertrechado por su sensibilidad y un espléndido uso de la cámara, y por la historia interna de la familia. El ejercicio de la memoria —frágil y todopoderosa a la vez— se continuaría en su segundo documental, igualmente hermoso pero más complejo y de mayor ambición: *Del olvido al no me acuerdo* (México, 1999).

Cuatro años más tarde, Juan Carlos Rulfo regresó al mundo familiar de manera más compleja y ambiciosa. Los 30 minutos de *El abuelo Cheno y otras historias* pasaron a ser 70 en *Del olvido al no me acuerdo*, y aunque la cámara regresa a la misma región de Jalisco, se suma de manera particularmente importante al testimonio la madre que había iniciado aquel movimiento de búsqueda con su recado.

Medio siglo atrás, veíamos e imaginábamos a México en gran medida a través de la fotografía de Gabriel Figueroa. El gran embajador nacional que es el cine proyectó un México rural de héroes populares con grandes sombreros y bravías mujeres que los seguían a pie —las soldaderas de *Enamorada* (Emilio Fernández, México, 1946)—, pero ante todo aquellos paisajes majestuosos de nubes pesadas en el horizonte y cactus perfilados en el contraste de luz del atardecer. Muy por el contrario, en la espléndida *Del olvido al no me acuerdo*, Juan Carlos Rulfo «habla» con su película de la tran-



Del olvido al no me acuerdo (Juan Carlos Rulfo, México, 1999).

sitoriedad, la fugacidad, la pérdida, así como Figueroa hablaba de la sólida consistencia de la realidad mexicana. De ahí esas nubes de gran angular, magníficas, que se desplazan por el cielo con velocidad innatural. Para Juan Carlos Rulfo el cielo parece haber tomado el lugar del río para Heráclito. El *leit-motiv* del cielo nublado de las más diversas formas pero siempre activo, moviéndose ligero y desapareciendo sin irse del todo es el símbolo central de su película, uno de los «documentales» más emotivos y una de las «ficciones» más «documentales» surgidas en el cine mexicano.

La película de Rulfo habla de la fugacidad a partir del dolor de una pérdida: la del padre. Así como la literatura de su padre partió de otra orfandad («Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta»), el hijo busca al padre en un ejercicio de convocación oblicuo, indirecto pero en última instancia personal. ¿Y cómo lo hace? En buena medida, a través de la madre, quien interviene en la película desandando su propia vida para ir al encuentro de un «Juan» juvenil, tímido, enamorado y, más tarde, en una de las emotivas secuencias finales, para hablarle a aquel Juan desaparecido y expresar el deseo (que es una afirmación de vida) de hacer el mismo recorrido, si uno (si ella) pudiera vivir otra vez. Aunque no hay antecedentes, en el cine, de esta Telemaquia realizada a través de la madre (Telémaco se apartó de ella para buscar a Ulises), y es un rasgo original a la vez que perturbador y difícil, lo cierto es que Juan Carlos Rulfo no emprende una búsqueda literal, o periodística, y de ahí que en todo el film no exista una sola fotografía de Juan Rulfo, o que el hermano del escritor se niegue explícitamente a hablar sobre él, o que Juan José Arreola sea tan poco «específico», o que los vecinos de Apulco (los más viejos) tengan del escritor una memoria imprecisa y acaso falsa, así como en *El abuelo Cheno* tenían del padre de Juan Rulfo un recuerdo vívido anclado en la



Del olvido al no me acuerdo (Juan Carlos Rulfo, México, 1999).

tragedia de su muerte violenta. (Juan Rulfo fue abundante y notable fotógrafo, lo que hace más conspicua la ausencia total de sus fotografías en las películas del hijo.)

No, la búsqueda que Juan Carlos emprende de su padre Juan no intenta ese tipo de precisiones: él lo vio, lo tocó, lo olió, creció a su lado. Más inteligentemente, la búsqueda es un restañamiento del dolor de la pérdida a través de la certeza del olvido. Del olvido humano, del olvido de todos. El gran tema de la literatura de Rulfo está en esa tensión creativa entre el recuerdo y el olvido. En todos sus textos los narradores y personajes recuerdan y olvidan. Acaso recuerdan lo que han olvidado, y olvidan (al recrear y deformar con la frágil memoria) los verdaderos recuerdos. Así, la película hila sobre la imprecisión, ya sea cuando Clara Aparicio de Rulfo se siente frustrada porque no recuerda una calle, y Arreola confiesa no recordar en cuál de dos construcciones (él está ante ellas) le había «confesado» Rulfo la fecha de su nacimiento.

«Tratándose de Juan, todo se convierte en leyenda», dice al inicio Arreola. El único otro momento en que esta leyenda reaparece en la película, es cuando Clara narra un sueño y el diálogo que sostuvo con una amiga. Ella había soñado que volvía a casarse con Juan, y estaban en la misma iglesia. Pero Juan no tenía zapatos, y ella tampoco podía verle la cara. Su amiga comenta: «Con el que te casaste... nunca existió. No te casaste con nadie» —lo cual a su vez recrea las imágenes de una Comala vacía en que aparecen fantasmas de mujeres y murmullos untados en las paredes. Sin embargo Juan Carlos no va detrás de la leyenda, ni busca en ningún momento el «documental» sobre su padre. Busca a Rulfo (y lo encuentra magistralmente) a través de la región, el paisaje, las gentes, el desierto, las nubes que corren en el cielo.

Por eso, la historia «de amor» de Clara y Juan (que en el ámbito escrito se recrea a través de las cartas de Juan Rulfo publicadas por su esposa, *Aire de las colinas* [Pla-



Del olvido al no me acuerdo (Juan Carlos Rulfo, México, 1999).

za & Janés, 2000]), en vez de ser «única», específica y documentable, aparece en esta película entrelazada con otras «historias de amor», las de las parejas de viejos y ancianos que han podido sobrevivir juntos y, de diversas maneras conmovedoras (incluyendo la del silencio), lo testimonian o lo expresan ante la cámara. Aunque es obvio que son convocados por ella (la cámara) y de alguna manera «actúan» su vida, resulta extraordinario contemplar y escuchar ese «amor de viejos» que antes de serlo, fue un amor de jóvenes. Notablemente, esas vidas conjuntas, que debieron ser difíciles por lo largas y difíciles por lo interminables, tienen chispazos vitales a través de canciones, versitos y hasta bailes de pareja, así como también situaciones insólitas (la de un marido que parece no hablarle a su mujer, presente a su lado, desde hace años).

Lo que hace Juan Carlos Rulfo con estos personajes (como lo había hecho en *El abuelo Cheno*) no es mostrar lo «exótico» de una región pobre, de vidas extenuadas, donde el desierto y las grietas del suelo parecen extenderse a los rostros curtidos de hombres y mujeres. Rulfo sabe o intuye que el cine es rostro, pero lejos del ademán realista no le tiene miedo a acercar esos rostros a la cámara (no la cámara a los rostros) y deformarlos ópticamente, de una manera estética y estilísticamente consistente. Nuevamente la comparación y la diferencia con el gran Figueroa: en el cine de Rulfo no se busca el hiperrealismo sino una realidad en que la imagen desempeña un papel central, como en el surrealismo. De ahí ese desierto interminable con dos islas. De ahí las nubes que huyen natural a la vez que artificialmente.

Que nadie se equivoque. La presencia de iglesias es comparable a la ausencia de sacerdotes. No hay aquí una mística, ni una religión. Hay en cambio la certeza de la muerte y del olvido. No por casualidad la película concluye con uno de esos increíbles personajes de Jalisco y de (Juan y Juan Carlos) Rulfo, un viejo que filosofa delante de su milpa, con sagacidad incuestionable, haciendo una síntesis de su vida: «Tan

bonito es este mundo porque de preciso yo creo que no hay otro igual a éste. No se cansa uno de vivir, aunque esté pobre, aunque esté enfermo, aunque esté como esté. (...) Yo fui pobre todo el tiempo, nomás que yo gasté centavos y fui parrandero (...). Pero todo se acaba, se acaba el humor, se acaba todo. Pero no hay otra vida que sea tan bonita como la primera, que es este mundo.» Este personaje expresa más el «mundo» literario de Juan Rulfo que mil artículos y libros sobre el escritor. Haberlo encontrado y articulado como imagen, así como a los muchos otros que habitan esta película, es el triunfo del cineasta.

La obra cinematográfica de Juan Carlos Rulfo se completa hasta hoy con *Luvina* y *Diminutos del Calvario*. El primero es un vídeo experimental en Hi 8 producido en 1996 con motivo de un homenaje que el Instituto Nacional de Bellas Artes, en México, le hizo a Juan Rulfo. Se estrenó en mayo de 1996 en el Palacio de Bellas Artes. Se trata de una recreación visual de una región semi-real y semi-fantástica, contando desde la banda sonora con la voz grabada del escritor leyendo su propio relato. Fue la primera vez que la presencia audible del padre se incluyó en la obra del hijo. *Diminutos del Calvario* (2000, 15 minutos) es una producción independiente y experimental, producida por Rulfo, Pedro Torres, Valentina Leduc y Mercedes Moncada, en que diez jóvenes directores filmaron un mini-film cada uno, con la misma cámara.

FILMOGRAFÍA

JUAN CARLOS RULFO (MÉXICO, 1964)

Hierba seca (1989), *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), *Luvina* (1996), *Del olvido al no me acuerdo* (1999), *Silverio* (*Diminutos del Calvario*, 2000).

Andrés Di Tella

CLARA KRIGER

Andrés Di Tella es un documentalista inusual dentro del campo cinematográfico argentino. Dice identificarse con una tradición que mezcla «insidiosamente» registros documentales y dramáticos. Opta por el cine documental porque piensa que ese terreno le proporciona una enorme libertad para dar rienda suelta a su «insaciable curiosidad por el mundo real de las personas y sus historias verdaderas». Posiblemente hayan influido en sus permanentes búsquedas una sólida formación en artes y letras en la Universidad de Oxford, o su desempeño como director de festivales de cine independiente, o quizá una tradición familiar que en la Argentina es sinónimo de vanguardia estética⁹¹. Lo cierto es que este realizador explora los procesos de expresión del documental para mostrar cada vez con más profundidad las múltiples cargas semánticas contenidas en las distintas realidades que registra.

Comenzó como videasta y después de realizar distintos trabajos para la televisión española, norteamericana (PBS) e inglesa (Carlton UK TV y BBC), accedió al universo del largometraje. Los temas que aborda en sus trabajos videográficos y televisivos son muy diversos (la inmigración, los medios, la literatura, los desaparecidos, entre otros), mientras que sus largometrajes giran en torno a la vida política local. En *Montoneros, una historia* (Argentina, 1995) propone dos relatos simultáneos. Uno es el que se refiere a algunos aspectos de la historia de Montoneros, el otro articula los recuerdos de una mujer que fue militante de esa organización armada peronista y luego víctima de la represión ejercida por los militares. El realizador acompaña a Ana Testa en un viaje que facilita los recuerdos ordenados cronológicamente. «Esto empieza cuando yo tenía dieciséis años...», dice Ana en las primeras imágenes de la película, como prólogo de un discurso que atravesará los sucesos políticos de la Argentina violenta, hasta el final de la dictadura. El film deja de lado el análisis político e ideológico tradicional, para profundizar en la experiencia de vida de los jóvenes Montoneros de aquella época. Como dice Ana en un intento por describir la época, los afectos, el amor y la política estaban mezclados. En ese mismo sentido el film desgrana anécdotas de militancia junto a testimonios de

⁹¹ El Instituto Di Tella, fundado en 1958, tuvo un papel central en el desarrollo científico y artístico argentino de los años sesenta. Desde el punto de vista estético, su objetivo fue superar la brecha abierta entre el arte local y el de los centros internacionales. Protagonista de las creaciones de vanguardia en distintos ámbitos artísticos (principalmente plástica, música, teatro y artes visuales), su impacto en la sociedad lo convirtió en una referencia insoslayable en la historia intelectual y artística argentina.



Montoneros, una historia (Andrés Di Tella, Argentina, 1995).

otros combatientes, relatos de familiares, referencias a amigos, a canciones, a la televisión, a los amores.

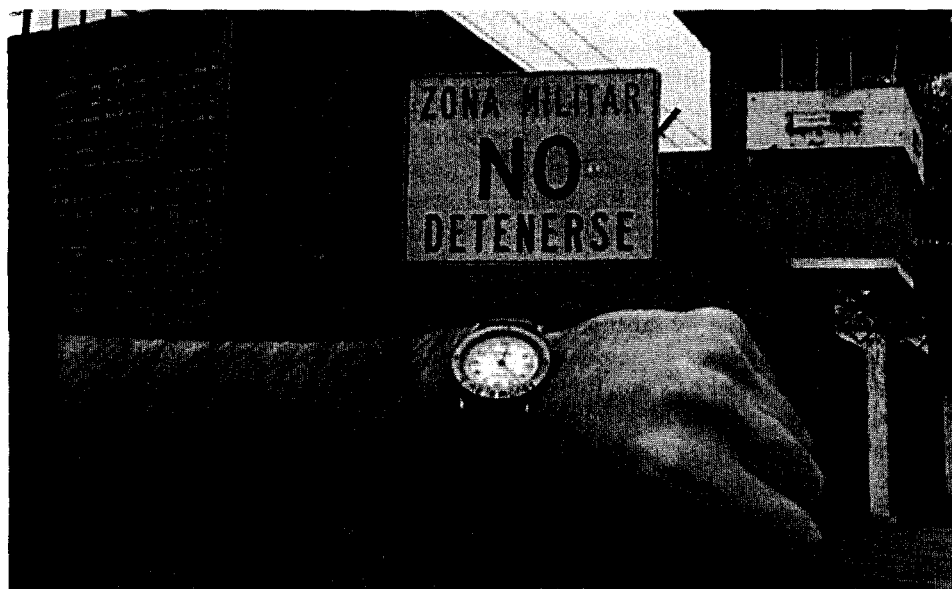
En *Prohibido* (Argentina, 1997), segundo largometraje, Di Tella aborda el periodo de la dictadura militar centrándose particularmente en los efectos que tuvo la represión dentro del campo cultural argentino. Este documental no privilegia la descripción de las aberraciones cometidas por los gobiernos militares sobre el arte, la educación y la cultura en general. El film informa acerca de la represión cultural en los años de plomo, pero prefiere reflexionar sobre algunos comportamientos que tuvo la sociedad civil frente al sistema de dominación que le tocaba vivir. Eso implica necesariamente hablar de temas que todavía no se han saldado en la sociedad argentina, como son la fuerza del silencio, de la autocensura, de ciertas prácticas cómplices. El relato manifiesta las posturas y justificaciones de quienes trabajaron en instituciones culturales estatales y quienes prefirieron no hacerlo. Así resultan paradigmáticos los casos del director teatral Alberto Ure y de Kive Staiff, a cargo de la dirección del Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires). Otros intelectuales reconocidos describen el efecto paralizante del miedo sobre la sociedad y algunas imágenes nos recuerdan que también hubo actitudes colaboracionistas, entre ellas las de un grupo de periodistas agasajando al General Massera, o las de un público que recibe calurosamente al General Videla cuando ingresa en la Feria del Libro y saluda a Jorge Luis Borges.

No hay espíritu de denuncia en el film, cada entrevistado se piensa y piensa el proceso que vivimos. Uno de ellos se reconoce como parte de una generación vio-

lenta por acción u omisión y se pregunta qué hicimos frente al golpe. Subraya su opinión, apelando a que el espectador asuma que las cosas que pasaron, de una u otra manera, en la década del setenta, «si no las hicimos, las permitimos». El documental también investiga las prácticas contraculturales efectuadas durante la dictadura, hallando tanto espectáculos que expresaron metafóricamente la asfixia social, como el relato de quienes entendían que publicar una revista o dar una clase de teatro se convertía en un triunfo contra el régimen.

En ambos largometrajes es posible observar las distintas estrategias narrativas que despliega Andrés Di Tella en función de problematizar la estricta diferenciación entre realidad y ficción. El director busca una verdad más profunda que la de los hechos y para eso sondea los límites de cada testimonio y sus contradicciones. Siempre fascinado por quienes cuentan historias, su cámara atrapa las anécdotas y experiencias de todo tipo de personajes entrevistados. Las registra pero también las convierte en figuras retóricas, imágenes que trascienden el tema de referencia y que intentan hechizar al público.

En *Prohibido* se advierte desde el inicio la tensión existente entre realidad y ficción, sus primeras imágenes nos muestran una puesta en escena teatral mientras el General Videla nos explica la estrecha relación que existe entre subversión y cultura. En otro tramo del film el artista plástico Douglas Vinci relata la historia de locura y misterio de Osvaldo Vanni, un fotógrafo que perdió la razón al enterarse de que su socio apareció acribillado dentro de un auto, en los bosques de Ezeiza. Vinci se pregunta constantemente si Vanni estará vivo o muerto y busca una respuesta en distintos lugares en los que puedan darle referencias del personaje desaparecido. Pero a medida que esta búsqueda se desarrolla, la historia parece cada vez más ficcional, más metafórica. Como en cajas chinas, los cuentos se multiplican y el interés respecto de la veracidad que encierran las anécdotas se desplaza hacia el relato que ellas dejan entrever, cargado de angustia, de locura, de silencio y de miedo desequilibrante.



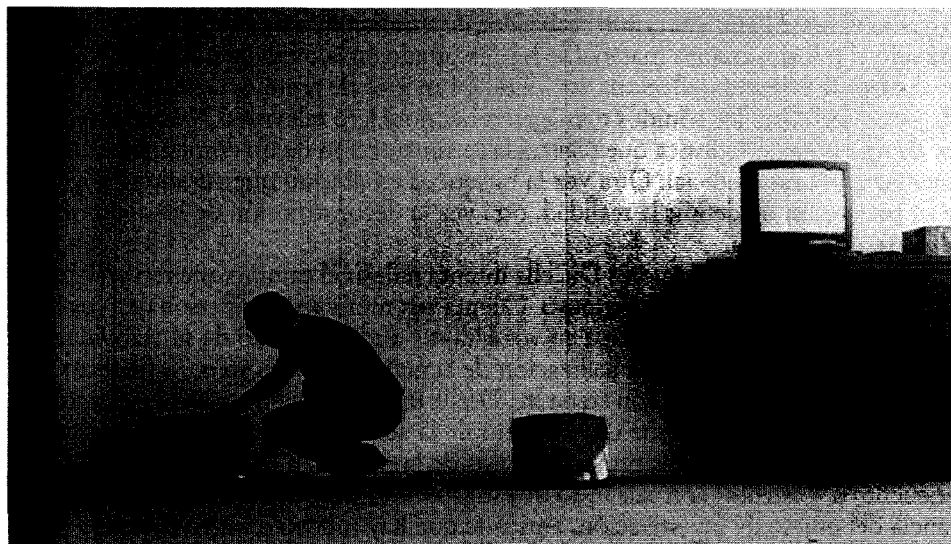
Prohibido (Andrés Di Tella, Argentina, 1997).

También en su corto *Macedonio Fernández* (Argentina, 1995) se reproduce este juego de cajas chinas, cuando el novelista Ricardo Piglia nos cuenta apasionadamente una historia que una florista le contó sobre el escritor de referencia. En este caso, como en los vídeos dedicados al poeta Arturo Carrera, se trata de un juego literario y visual en el que la verdad pasa a ser un instrumento para desenmascarar terceros escenarios. Otro elemento ficcional que utiliza Di Tella en algunos de sus trabajos es la inserción de un conjunto de planos que interrumpen la continuidad narrativa y suspenden al espectador en una dimensión diferente del relato. En *Reconstruyen crimen de la modelo* (Argentina, 1990) esos planos son negros y en *Prohibido* son imágenes grises con movimientos ralentizados que muestran relojes o siluetas cruzando la pantalla. Esa suspensión temporal parece empujarnos a una escena perdida, la escena vinculada a un texto inexistente que apela a la proyección del espectador. Todas estas operaciones narrativas ponen de relieve las huellas del enunciador. Es decir, su presencia y su parcialidad, su mirada que contamina todo lo que registra y su necesidad de hacer público un compromiso con la realidad.

Es interesante señalar que en *Montoneros, una historia* se transgreden dos características hegemónicas en los documentales argentinos que tratan temas relacionados con la memoria política o los movimientos sociales, como son las normas de una pretendida neutralidad y los objetivos de activismo, persuasión o denuncia. Di Tella no cuenta la historia de Montoneros a partir de las clásicas dos campanas, sino que elige la perspectiva de algunos militantes peronistas para expresar sus vivencias y reflexiones acerca de lo que pasó en esa década. Entre ellos, algunos creen que se equivocaron, otros dudan y otros hablan del pasado afirmando con convicción sus recuerdos. No hay lugar para la mirada dicotómica, ni para el imperativo moral. Esta perspectiva es muy evidente cuando observamos la elección de los testimonios que describen distintas reacciones frente a la tortura y al cautiverio, así como los vínculos que se tejieron entre víctimas y victimarios. Andrés Di Tella no juzga a sus personajes, ni los enaltece. Defiende la parcialidad de sus perspectivas. Su apuesta es la de articular los materiales, destacando la diversidad de sentidos que nos brindan en cada montaje. Entrevistas, imágenes de archivo, segmentos de películas, programas y publicidades difundidos por la televisión del momento, son sólo fragmentos que cobran significación en un ensamblado revelador de la postura crítica del cineasta.

Esta subjetividad se acentúa marcadamente en *La televisión y yo* (Argentina, 2002), un largometraje que explora los límites del género documental. Di Tella comienza esta película innovadora explicando al espectador el fracaso de su proyecto documental. Presentándose en primera persona, declara que su propósito era hacer una película sobre la televisión, sobre lo que significa la televisión en la vida de una persona, pero finalmente «le salió otra cosa». Esa otra cosa es un conjunto de historias signadas por situaciones de pérdida. En la primera, explica al espectador que por haber estado ausente del país durante su infancia, se perdió los programas emitidos por la televisión argentina en esos años. Mientras sus amigos recuerdan las series exitosas y recrean momentos íntimos vividos frente al artefacto luminoso, Andrés Di Tella reconoce la dificultad de proseguir con la tarea ya que le faltan «la mitad de los recuerdos colectivos como generación».

Luego aborda la historia de la televisión y más concretamente la de quien trajo el novedoso aparato al país. Entrevista a Sebastián, bisnieto de Jaime Yankelevich, quien trata de reconstruir la vida del brillante empresario mediático. Pero los escasos datos que recoge de su informador y la falta de archivos suficientes lo vuelcan a iniciar otra



La televisión y yo (Andrés Di Tella, Argentina, 2002).

búsqueda. Esta vez, tras fallidos intentos de abordar el tema de la televisión con su padre y su hijo, deriva la pesquisa sobre otro gran empresario argentino, su abuelo Torcuato Di Tella. Entonces, tuerce el rumbo de su película y decide transitar, igual que Sebastián, el camino de los recuerdos familiares como si fueran «dos náufragos de la historia, hechizados por el pasado». ¿Qué pasó con los imperios industriales que exhibían estos pioneros hace poco más de cincuenta años? La respuesta trasciende a los herederos, porque como dice el realizador «la historia de Yankelevich, como la historia de mi abuelo, también es la historia de un proyecto de país que se perdió».

Así, la película repasa la saga de estos hombres de negocios, explorando sus vínculos con la sociedad y la política, exhibiendo al mismo tiempo el sueño de un proyecto industrial que dio marco de posibilidad a estos personajes. Andrés Di Tella hurga en los recuerdos de su padre y en los restos de una planta industrial ahora abandonada. Asombrado, casi como un emergente social, se interroga acerca de cuándo y cómo se escurrió ese pasado reciente entre los dedos. En la última escena, padre e hijo esperan un tren en la estación, que pasa sin detenerse. Ellos lo siguen con la mirada, sin ansiedades, sin resentimientos. Miran cómo se aleja dejándolos abajo, fuera, solos. Confirman una verdad que no por obvia es menos importante: lo que se perdió, se perdió.

Otra operación que Di Tella profundiza en este film es el develamiento del proceso de producción de su trabajo. Ya en *Guía del inmigrante* (Argentina-España, 1993) podíamos observar algunas imágenes que muestran a los entrevistados fuera de la puesta en escena. Una señora que le pide un favor al camarógrafo, creyendo que ese material no se incluirá en la película, nos ofrece otro costado del personaje. El director quiere mostrar el efecto de la cámara sobre los personajes y los captura cuando creen estar a salvo de la lente. En *Simuladores de Carrera* (Argentina, 1989) otra entrevistada prepara su participación y pregunta: ¿Querés que cuente cuando hacía la hor-

miguita viajera? Pareciera que el realizador deja indicios para que imaginemos cómo ha sido el trabajo, cuánto material se ha descartado en la mesa de montaje. *Reconstruyen crimen de la modelo* reflexiona acerca de los modos de representación de la verdad. El vídeo reelabora los sonidos e imágenes del noticiero televisivo *Nuevedinario*, a partir de una nota periodística que registra la reconstrucción de un crimen, para cumplimentar una causa judicial. Otra vez la búsqueda en abismo que cuestiona al género y su pretensión de definir la realidad, otra vez la deconstrucción de los mecanismos de la representación.

En *La televisión y yo*, Andrés Di Tella intenta reflejar el camino que recorrió en torno a la investigación que se propuso. Cuenta sus motivaciones personales, los lazos que lo atan al proyecto y expresa en voz alta sus dudas respecto de su viabilidad. Incluso llega a preguntarse si la realización de la película no fue sólo un pretexto para poder entablar un diálogo con su padre. Desde una postura crítica a la epistemología positivista, Di Tella se asume como sujeto de la acción a la vez que como sujeto de búsqueda. No disimula los procedimientos de la puesta en escena, ni naturaliza los encuentros «casuales» con que todo investigador avanza en su trabajo. Sin tomar distancia del objeto de investigación, entiende que hay mucho de sí en el objeto y que por eso es necesario explicitar sus motivaciones. Decidido a indagar sobre su abuelo, especula sobre el valor de las respuestas del padre: ¿Puede un hijo conocer a su padre? ¿Puede una familia contar algo más que una leyenda familiar? En ese camino reflexivo descubre que «la verdad es una negociación entre intereses contrapuestos, que incluyen por supuesto los del propio cineasta».

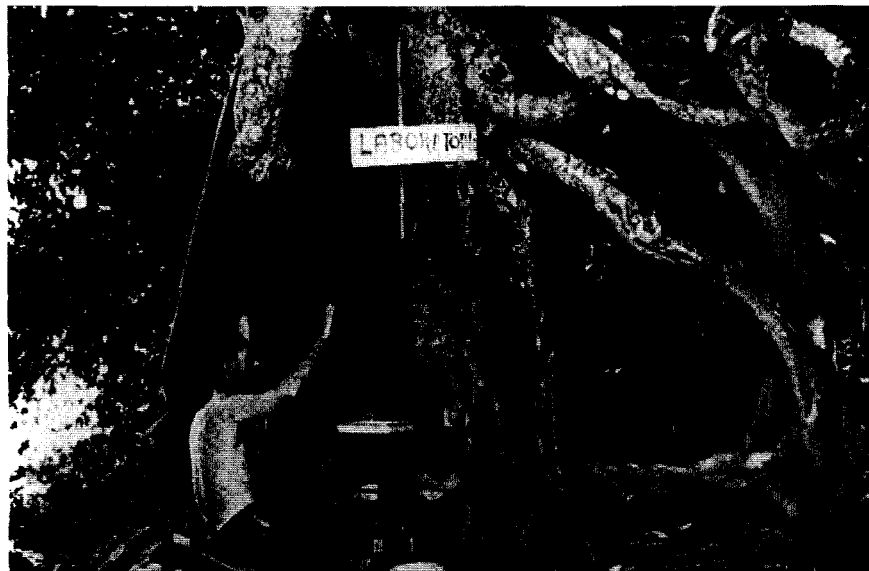
Di Tella se arriesga a penetrar los secretos del conocimiento, ya no como un ejercicio racional y metódico, por medio del cual podemos apropiarnos de un sistema simple, ordenado y constante. Prefiere construir mirando hacia dentro, enlazando los hechos con redes complejas y caóticas en las que intervienen razones personales, sociales, históricas y culturales. En definitiva, un documentalista cuyo pacto de honor con el espectador consiste en crear un relato que ponga en tensión el cúmulo de experiencias crudas que logra registrar.

FILMOGRAFÍA

ANDRÉS DI TELLA (SANTIAGO DE CHILE, 1958)

Director: *Desaparición forzada de personas* (Argentina, 1989), *Setenta metros* (Argentina, 1989), *Simuladores de Carrera* (1989), *Reconstruyen crimen de la modelo* (Argentina, 1990), *33 millones de financistas* (Francia-Argentina, 1991), *Guía del inmigrante* (Argentina-España, 1993), *Miss Paraguay* (Argentina, 1993), *El porno!* (Gran Bretaña, 1995), *Macedonio Fernández* (Argentina, 1995), *Montoneros, una historia* (Argentina, 1995), *Prohibido* (Argentina, 1997), *Carrera de toros* (Argentina, 1998), *La televisión y yo* (Argentina, 2002). Productor: *Builders of Images* (Estados Unidos, 1993), *The Garden of Forking Paths* (Estados Unidos, 1993), *Historias de Argentina en vivo* (Argentina, 2001).

PELÍCULAS



No paiz das amazonas

(Silvino Santos y Agésilau de Araújo, Brasil, 1921)

No paiz das amazonas es el principal largometraje de Silvino Santos (1886-1970), portugués radicado en el norte brasileño. Según el escritor amazonense Márcio Souza¹, Santos es «la expresión artística más apasionante del ciclo del caucho». Con escalas en los estudios Pathé-Frères y en los laboratorios Lumière, Silvino Santos pasó de ser fotógrafo diletante a figura central del documentalismo mudo brasileño. El encuentro en 1920 con el comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, magnate del caucho y del comercio en Manaus y Porto Velho, le brindó proveer el mecenas de su carrera. Su filmografía alcanzó la marca impresionante de casi cien títulos, compuestos por siete largometrajes, cinco medimetrajes y ochenta y tres cortos. Sólo una fracción de su obra, rodada fundamentalmente en el Amazonas y en Portugal, llegó hasta nuestros días —con *No paiz das amazonas* (Brasil, 1921) al frente.

El proyecto nació de un encargo de J. G. Araújo para hacer un film de propaganda sobre la pujanza económica del estado de Amazonas, con vistas a la exhibición en la Exposición del Centenario de la Independencia brasileña, realizada en 1922 en la entonces capital del país, Río de Janeiro. Para la realización del primer largometraje amazónico, Silvino Santos compartió los trabajos de dirección y montaje con Agésilau de Araújo, reservándose la responsabilidad exclusiva de la dirección de fotografía. Para las filmaciones en la selva, Santos llegó a investigar y desarrollar negativos cine-

¹ Márcio Souza, *Silvino Santos: O cineasta do ciclo da borracha*, Río de Janeiro, Funarte, 1999.

matográficos químicamente preparados para resistir los desafíos del clima tropical. Las filmaciones fueron realizadas en Manaus, Río Madeira, Río Purús, Apuíá y Maués, en el Amazonas; en Porto Velho y la línea de ferrocarril Madeira-Mamoré, en Rondônia, y en la ciudad de Río Branco, en el actual estado de Acre. La película terminó dividida en dos secciones, totalizando diez partes: No paiz das amazonas [En la tierra de las amazonas], Manaus, Borracha [caucho], Pescas [pesca], Castanhas [castañas], Índios, Madeiras [maderas], Río Branco, Gado [ganado] y Campeadas [campear: salir al campo a buscar el ganado]. El resultado es una auténtica enciclopedia audiovisual de la vida amazónica, aún no superada en su magnitud. *No paiz das amazonas*, como notó Márcio Souza, «era una exposición sistemática, minuciosa y precisa de todos los medios de producción del Estado. Cada secuencia estructuraba un tipo de explotación de la naturaleza». Es inevitable recordar a Robert Flaherty, pero hay que señalar que su película *Nanook of the North* (*Nanuk, el esquimal*, Estados Unidos, 1922) es exactamente contemporánea del documental de Silvino Santos. La narración fragmentada de *No paiz das amazonas* no alcanza la curva dramática que volvió célebre al cine de Flaherty, pero nada le debe a él en la majestuosidad de sus imágenes.

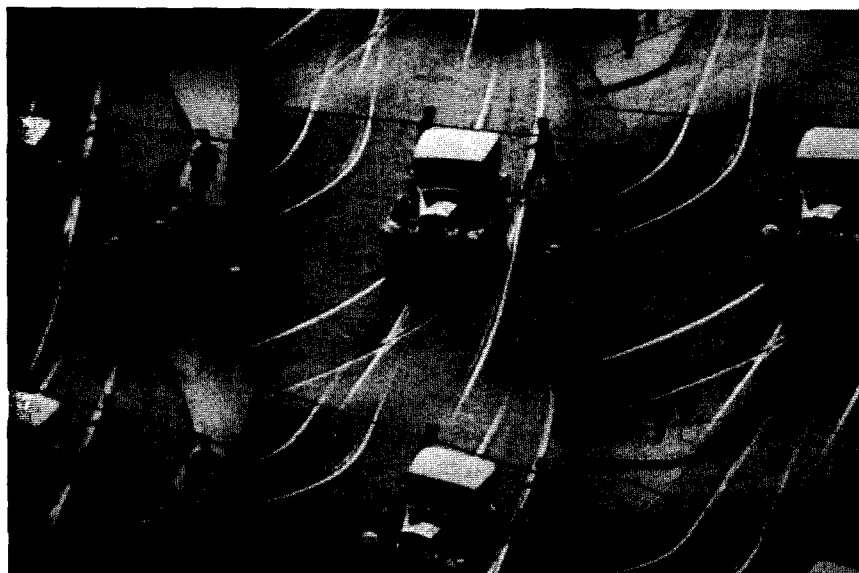
Exhibido para el entonces presidente de la república, Arthur Bernardes, y premiado con medalla de oro en la Exposición del Centenario, *No paiz das amazonas* alcanzó un raro éxito de público en el circuito comercial brasileño. Como recordó Silvino Santos en su diario: «la casa J. G. Araújo hizo diversas copias en francés, inglés y portugués». «En París —prosigue el documentalista—, el film estuvo un mes en cartel en el mayor cine de los Pathé, en el boulevard des Italiens.» Silvino Santos dedicó su película siguiente a Río de Janeiro (*Terra encantada*, Brasil, 1923) y volvería a la región del Norte del Brasil para rodar *No rastro do Eldorado* (Brasil, 1925), para el cual realizó las primeras filmaciones aéreas de la selva amazónica. Siempre acompañando a la familia Araújo, rodó en su país natal una serie de cortos y dos largometrajes (*Miss Portugal*, Portugal, 1927, y *Terra prometida, o Minho*, Portugal, 1934). Debido a restricciones económicas, Santos se dedicó, en las tres décadas finales de su vida, a hacer el registro diario audiovisual del clan Araújo, constituyendo éste un estupendo documento de la evolución de las costumbres en el Amazonas. En 1995, el documentalista amazonense Aurélio Michiles homenajeó a Silvino Santos con el largometraje *O cineasta da selva*. En el film, una reconstitución ficcional de la vida del cineasta se articula con las secuencias más sobresalientes de su filmografía. Es una justa recuperación de la grandeza de un pionero.

AMIR LABAKI

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección y montaje: Silvino Santos y Agesilau de Araújo. *Fotografía:* Silvino Santos (35 mm, blanco y negro, silente). *Producción:* J. G. Araújo & Cía. Ltda. (Manaos, 1921). *Duración:* 90 minutos.



São Paulo, a symphonia da metrópole

(Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929)

São Paulo, a symphonia da metrópole (1929) es el documental urbano más importante de la época silente en el Brasil. Junto al melodrama experimental *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931), representa la última cumbre del cine mudo en el país. La inspiración evidente, aunque negada por sus autores, es *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (*Berlín, sinfonía de la metrópolis*, Walther Ruttmann, Alemania, 1927). La versión paulistana [de la ciudad de São Paulo] se la debemos a dos cineastas inmigrantes de Europa, Adalberto Kemeny y Rodolpho Rex Lustig. Kemeny y Lustig se iniciaron en el cine en la filial húngara de Pathé, se convirtieron en camarógrafos y se establecieron provisionalmente en Berlín a comienzos de la década del veinte. Al mudarse a São Paulo, primero Kemeny (1922), después Lustig (1926), fundan la Rex Film, que produce, para distribución de la Paramount, el homenaje a la nueva ciudad. La «sinfonía de la metrópolis» retrata a la São Paulo de entonces, con su «1.059.000» almas, como un «taller del progreso». La metáfora musical del título, a diferencia de la película de Ruttmann, no encuentra plena realización en el estilo cinematográfico. Ambos forjan un panorama de veinticuatro horas en la vida de las metrópolis, pero mientras que el cineasta alemán estructura su film a partir de un montaje rítmico y asociativo, Kemeny y Lustig organizan su narración a partir de un esqueleto de intertítulos, escritos por Nivaldo Ambra y João Quadros Júnior.

Como escribió Rubens Machado, la película «combina la euforia del habitante de São Paulo por la modernización de la ciudad con cierta pedagogía austera y liberal empeñada en la exposición de una civilidad ejemplar, a la altura de los gran-

des centros desarrollados»². El lema de la bandera nacional brasileña, «Ordem e Progresso», celebrado en el plano final del film, podría servirle de epígrafe. El foco central es el trabajo —o antes, los trabajadores. Helos allí saliendo de sus casas, desafiando la neblina matinal, trabajando con ahínco en fábricas y tiendas, en obras en construcción y redacciones de periódicos, improvisando un almuerzo ligero en las calles de la ciudad, afrontando el tráfico creciente. Una visita a la principal penitenciaría de la ciudad muestra la apuesta disciplinadora de la reeducación de los detenidos a través del trabajo. Mientras Ruttman intenta extraer abstracciones del ritmo de Berlín, Kemeny y Lustig nos ofrecen una visión más particular de los puntos distintivos de la São Paulo de entonces. Con la cámara nos llevan a visitas veloces al valle central de Anhangabaú, la Estación Ferroviaria da Luz y a la sede de Correos, a la tradicional Facultad de Derecho de la Plaza de São Francisco y al elegante Jockey Club.

El registro fotográfico es en general sobrio. Kemeny y Lustig se permiten pocas osadías formales. La más sobresaliente es, al tratar sobre la ya evidente disparidad social, la inserción de una gran mano sobre la ciudad, convirtiendo los recursos de los ricos en limosnas para los pobres. Para elogiar la dinámica de la pujante industria periodística, una secuencia divide el cuadro en cinco partes, con las incesantes rotativas en el centro. La escenificación para la cámara se destaca sobre todo en tres momentos: en el primero, una alumna amonesta a su compañero de recreo porque arroja basura al suelo. Poco después, la exposición es interrumpida por una «instantánea de la vida cotidiana», en una conversación entre vecinas. Finalmente, forzando la nota patriótica, un grupo de actores rehace la versión mítica del episodio histórico en las márgenes del río Ipiranga, a fines de 1822, en que el príncipe regente portugués, futuro emperador Dom Pedro I, acelera la ruptura de los lazos coloniales con Portugal y proclama «Independencia o Muerte».

São Paulo, a symphonia da metrópole es un documento extraordinario tanto de un mundo concreto cuanto de un universo de ideas. Registra para la posteridad la pujanza de una por entonces ascendente ciudad destinada a volverse capital económica del Brasil y de América del Sur. Representa, en el campo de las ideas, una especie de manifiesto audiovisual *ufanista*³-futurista, en sintonía con ciertas tendencias del movimiento modernista desencadenado, en São Paulo, por la Semana del Arte Moderna de 1922. Los propios Kemeny y Lustig darían secuencia a la serie de sinfonías paulistanas que marcarían el primer siglo del cine en el Brasil. El cortometraje *A segunda sinfonia* (1930) reutiliza material de *São Paulo, a symphonia da metrópole*. El dúo realizó además *São Paulo, através de sua capital e seu interior* (1930) y *São Paulo em 24 horas* (1933). En 1954, las conmemoraciones del cuarto centenario de la ciudad dieron origen a *São Paulo em festa* de Lima Barreto. Cuarenta años después, con *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (1995), Jean-Claude Bernardet restableció el diálogo con Kemeny y Lustig, a través de una película-*collage* que revisita la ciudad en sus principales registros filmicos. El elogio a la ahora megalópolis caracteriza a un proyecto hermano, el medimetraje *São Paulo, cinemacidade* de Aloysio Raulino (1995). El final de los años noventa marca el redescubrimiento de *São Paulo, a*

² En Fernão Ramos (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art, 1987, pág. 121.

³ De ufanismo: en Brasil, actitud de los que se vanaglorian desmesuradamente por las potencialidades de las riquezas y bellezas naturales brasileñas. (*N. de la T.*)

symphonia da metrópole. Una versión restaurada por la Cinemateca Brasileira (São Paulo) agrega una banda musical especialmente compuesta por los vanguardistas Lívio Tragtenberg y Wilson Sukorski.

AMIR LABAKI

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección, producción y fotografía: Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny (35 mm, blanco y negro, silente). *Guión:* Adalberto Kemeny. *Textos:* João Quadros Jr. y Niraldo Ambra. *Producción:* Rex Filme (São Paulo, 1929). *Duración:* 70 minutos.



Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras

(Mayor Luiz Thomaz Reis, Brasil, 1932)

La figura señera del mayor del ejército brasileño Luiz Thomaz Reis (1879-1940) surge enseguida después de los créditos, al lado de su cámara. A lo largo de la película, un indicador señala los sucesivos desplazamientos en un mapa de Brasil (diseño blanco sobre fondo negro, como una pizarra). *Ao redor do Brasil* pretende revelar aspectos desconocidos del interior del país y sus regiones fronterizas, como lo indica el subtítulo. Los dos grandes atractivos son la exuberante naturaleza de la Amazonia y sus poblaciones indígenas. Sin embargo, el verdadero tema del documental son las expediciones militares destinadas a explorar vías fluviales o inspeccionar fronteras.

Los abundantes letreros narrativos y didácticos valorizan desde el principio la primera expedición, a pesar de que la imagen muestra una hilera de asnos cargados, desprovista de cualquier dimensión épica. El texto recuerda una y otra vez el éxito de las misiones documentadas respecto al desaparecido coronel inglés Perry Harrison Fawcett (1867-1925), tragado por la selva amazónica. Las secuencias iniciales rastrean los orígenes del Xingu, el río Ronuro⁴: la fabricación de las canoas a la manera indígena,

⁴ Según la filmografía establecida por Nelie Sá Pereira, *Ao redor do Brasil* incluye parcial o totalmente el documental *Ronuro, selvas do Xingu*, filmado entre junio y noviembre de 1924, proyectado en un congreso de geografía en Vitória, Espírito Santo, en 1926. La misma fuente menciona 1930 como año de filmación de las demás partes. La única fecha citada en *Ao redor do Brasil* es la de los créditos, 1932, correspondiente sin duda a la finalización. La película se estrenó en São Paulo en enero de 1933 y recorrió ocho salas hasta el mes de marzo. Cfr. João Carlos Rodrigues (ed.), *Major Luiz Thomaz Reis, o cinegrafista de Ron-don*, Río de Janeiro, Embrafilme, 1982, 12 págs., il.

el esfuerzo desplegado para franquear los obstáculos (los troncos atravesados en el lecho del río, los rápidos), la caza y la persecución de una anta. Sobreviene el primer encuentro con indios, la visita a una aldea Awetí. Los primeros planos no se limitan a captar los rasgos faciales: dos tomas sucesivas de una cabeza, de frente y desde atrás, pretenden describir el cráneo y detectan las concepciones etnográficas vigentes en la época.

Poco antes, la toma de los expedicionarios comiendo era un descanso, un toque de cotidianidad en la descripción del viaje. Frente a los indígenas, la cámara ya no se limita a una función descriptiva y narrativa, sino que adquiere ínfulas de instrumento de conocimiento científico. Imperceptiblemente, la óptica se desdobra, hay distintos enfoques para los blancos y los indios, para los civilizadores y los salvajes. En el borde del encuadre, vemos cómo los expedicionarios acomodan a los indígenas frente a la cámara o les dan vuelta a la cabeza. Paradoja: la naturalidad y la naturaleza son el privilegio del hombre blanco, mientras los habitantes de la Amazonia deben plejarse... ¡al artificio y a las convenciones del cine! Aunque los letreros los consideren pacificados, las imágenes los muestran reservados. Posan como si estuvieran en el estudio de un fotógrafo. Las miradas nerviosas o recelosas buscan conformarse a las indicaciones de quien maneja la cámara.

Después de una breve secuencia de pesca con explosivos, justificada por la escasez de comida, *Ao redor do Brasil* contiene una irrupción explícita de la vieja antropología física: el oficial procede a tomar las medidas antropométricas del sujeto, o mejor dicho, del objeto de estudio de la ciencia positivista. Si hoy la escena llama la atención, entonces fue considerada suficientemente edificante como para ser incluida en la película. Los militares pretenden probar así el carácter científico, humanista y altruista de su misión, independientemente de sus objetivos geoestratégicos. El superior de Luiz Thomaz Reis, el futuro mariscal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), acumula la jefatura de la Comisión para la implantación de líneas telegráficas y estratégicas, del Servicio de protección al indio (SPI, fundado en 1910) y de la Inspección de fronteras⁵.

Una escena de descanso en las hamacas introduce la secuencia más reveladora de la relación entre los indígenas y los uniformados. Al final de la jornada, éstos distribuyen regalos, facones y ropas, en retribución al trabajo. Una fila de indios desnudos espera el turno para enfundarse un uniforme compuesto por largos pantalones y camisas de mangas igualmente largas. El oficial sonríe satisfecho mientras se activa. El infaltable letrado anuncia que las mujeres también fueron vestidas con las ropas masculinas: el uniforme resulta unisex *avant la lettre*... Aunque el texto asegure que ellas quedaron muy contentas, la imagen está lejos de confirmar semejante optimismo. La secuencia tiene un progresivo desarrollo interno, con la candidez que sólo confiere la absoluta confianza en las propias ideas. El letrado se encarga de sacar la moraleja: pronto estos «trabajadores» se sumarán al «convivio de nuestra sociedad». La palabra clave es *trabajadores*, puesto que revela la ideología subyacente de regeneración e integración mediante el trabajo. Los misioneros religiosos pretenden «salvar almas» a través de la conversión, procediendo así a una desintegración de la personalidad individual y de la identidad colectiva de las comunidades indígenas. En cambio, los militares se conforman con salvar cuerpos, mediante la higiene, el decoro y

⁵ Cfr. Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon*, Campinas, Papirus, 2001, 136 págs., il.

la ciencia (cuando no se dedican a «salvar la patria» en peligro). En menos de tres minutos, esta secuencia antológica resume perfectamente el reiterado malentendido del encuentro entre dos mundos.

La etapa siguiente nos conduce al Araguaia, con el hermoso salto de agua de Santa Rita y los *garimpeiros* en busca de diamantes. Los indios Carajás, acostumbrados al contacto con los blancos, tienen otra actitud: colaboran, incluso representan para la cámara. En lugar de poses estáticas, observamos entonces ceremonias y danzas, máscaras e instrumentos de música. No obstante, la acción registrada es una representación, que relativiza la autenticidad o por lo menos la espontaneidad de los rituales filmados (uno de los enmascarados encara y se acerca a la lente). En el puesto del SPI de la isla de Bananal, la diferencia es aún mayor, ya que todos están vestidos a la paí-sana, sin el burdo uniforme del primer contacto. Sin embargo, los primeros planos revelan cierta tristeza en las miradas. En la escuela, alumnos y docentes forman filas como en el cuartel.

El viaje prosigue por el río Tocantins, con alguna que otra distracción: el mayor Reis no es un naturalista y dedica escasa atención a la flora o la fauna. En cambio, al llegar a la ciudad de Cametá (estado de Pará), enumera los recursos locales, cacao, caucho y castaña, como lo haría cualquier noticiero promocional de la época. Cuando Reis enfoca la sociedad urbana, la diferencia entre el noticiero y el documental desaparece completamente, si no fuera por la extensión de *Ao redor do Brasil*. Al margen del Tapajós, la minuciosa descripción de las instalaciones de la Ford y su plantación cauchera de veinte leguas cuadradas recuerda que ni la globalización, ni la internacionalización de la Amazonia son un fenómeno reciente. Admirativo, el comentario menciona la suma invertida (superior al millón de dólares), mientras la cámara capta los tractores alineados, las flamantes construcciones, la usina eléctrica. Un oficial estrecha la mano del gerente o empresario. En la frontera con Venezuela, la tropa del estado de Acre desfila. La población mestiza también fue convocada para posar. La expedición recibe como regalo un perezoso. Todos forman para recibir solemnemente al Inspector de fronteras. En Río Branco, cámara y letreros destacan el «bello» cuartel, la escuela, el Banco de Brasil y el nuevo mercado, pero las mayúsculas están reservadas al palacio de gobierno...

Brasília no era entonces una capital futurista, sino el nombre de una modesta localidad fronteriza: eso prueban los marcos de Brasil y Bolivia. En Paraguassú otro marco señala el Perú. En Porto Velho empieza el ferrocarril Madeira-Mamoré. La visita de las últimas localidades y de Guajará-Mirim la hacemos en compañía de un general. La Guaporé Rubber Company, otra concesionaria de tierras, confirma la presencia de las multinacionales. A su vez, el fuerte del Príncipe da Beira, construido 147 años antes, comprueba que la colonización portuguesa no se detuvo en el meridiano de Tordesillas. *Ao redor do Brasil* se demora en las intactas fortificaciones de «tipo Vauban» y en el interior en ruinas, mientras los militares demuestran el perfecto estado de los cañones... Unas casuchas de paja y unos palafitos sirven de transición a otras ruinas, la ex capital del Mato Grosso, Vila Bela, de donde salió mucho oro para Portugal: «Sic Transit Gloria Mundi», reza el letrero. Allí está el antiguo Palacio de los Gobernadores, construido por el entonces mayor Cândido Rondon para abrigar la estación telegráfica. Ésa es la única mención explícita al nombre del patrocinador del documental, aludido apenas por su título de Inspector de fronteras. Éste encuentra a los Ñambikwaras, «pacificados pero de espíritu guerrero», aunque la imagen de mujeres no lo corrobore.

Otro puesto del SPI muestra indios «localizados», que han dejado el nomadismo, «recibiendo la influencia de la civilización». Las tomas que ilustran este progreso enfocan mujeres esforzadas junto al pilón y hombres curvados sobre el arado (el primer plano de uno de ellos acerca su mirada a los espectadores). Como si fuera la culminación natural del proceso desarrollado a lo largo de toda la película, *Ao redor do Brasil* presenta a una india «civilizada», casada con un joven funcionario público con nombre y apellido, digna representación de la felicidad, la estabilidad y la integración del país. Las imágenes finales muestran el convoy de carretas de bueyes de los expedicionarios, que echan al río Jaurú sus barcazas. Después de haberse detenido brevemente sobre una llama andina, los militares disparan a los yacarés que pueblan las orillas. Las nubes reemplazan a las aves.

Este largometraje transpone incesantemente las fronteras entre el noticiero y el documental, la fascinación por las tierras desconocidas y la exaltación de las instituciones patrias, la fraternidad hacia los pueblos indígenas y la fe ciega en el crisol de la sociedad en formación. La ambivalencia encarnada por los militares positivistas encuentra una candorosa representación pacificadora, justo en el momento en que las fuerzas armadas volvían a dirimir los conflictos políticos del país. Aunque la filmación es contemporánea de la Revolución de 1930, *Ao redor do Brasil* propone una imagen distinta a la de otras películas, documentales o de ficción, patrocinadas o apoyadas entonces por el ejército, empeñadas en exaltar la misión de los militares en términos épicos⁶. A pesar de haber sido producida por organismos estatales, *Ao redor do Brasil* llega a las pantallas sin sonorización, durante la difícil y prolongada transición entre el cine mudo y el sonoro. Su exitosa distribución en las salas muestra la imbricación entre la producción oficial, la iniciativa privada y el comercio cinematográfico, así como el espacio existente para esta clase de documentales.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

FICHA TÉCNICA

Dirección, cámara y montaje: Mayor Luiz Thomaz Reis (35 mm, blanco y negro, silente). *Producción:* Comissão Rondon (Comissão de linhas telegráficas e estratégicas) y Serviço de Proteção ao Índio (Río de Janeiro, 1932). *Restauración y derechos:* Cinemateca Brasileira (São Paulo). *Distribución:* Funarte. *Duración:* 79 minutos.

⁶ Independientemente de los noticieros sobre la revolución de 1930, nos referimos a los documentales *Pátria redimida* (João Baptista Groff, Brasil, 1930) y *Pelo Brasil redimido* (Eduardo Abelim, Brasil, 1930), y a la epopeya de la Retirada de Laguna, episodio de la guerra del Paraguay, reconstituido en *Alma do Brasil* (Liberio Luxardo, Brasil, 1932), todos ellos con la activa colaboración de las fuerzas armadas.



Memorias de un mexicano

(Carmen Toscano, México, 1950)

«1897: el año en que yo nací...» Así empieza la narración de *Memorias de un mexicano*. Su tema son los antecedentes y el desarrollo de la Revolución mexicana, profusamente cubierta «en vivo y en directo» por los noticieros filmicos. La principal originalidad de este largometraje basado en un montaje de material de archivo es estar narrado en la primera persona. Aparentemente, se trata de una contradicción absoluta entre la objetividad de las imágenes, transformadas con el paso del tiempo en documentos históricos, y la subjetividad del relato, asimilado a la autobiografía de un personaje ficticio, que jamás aparece en pantalla.

Medio siglo después, la opción narrativa de *Memorias de un mexicano* parece un anacronismo, un artificio obsoleto. No obstante, todo comentario en voz en *off*, toda narración omnisciente e indeterminada, la famosa «voz de Dios», tiene como principal característica la pretensión de ocultar el punto de vista subyacente, la necesaria subjetividad de cualquier ordenación de un material previamente existente. La Segunda Guerra Mundial y la posguerra —mejor dicho, la guerra fría—, provocaron el auge del film de montaje, la utilización de los archivos cinematográficos en aras de la propaganda política y la lucha ideológica. México disponía de abundante material, de indudable valor testimonial y patrimonial, justamente por haberse visto sumergido en prolongados conflictos civiles a principios de siglo. Si el corto siglo xx empezó en Europa con la Primera Guerra Mundial, en América Latina el estallido inicial fue la Revolución mexicana. La utilización del cine en gran escala durante el conflicto europeo tuvo un antecedente en la guerra de los Bóers. En las Américas, la eferescencia revolucionaria al sur del Río Grande fue un auténtico laboratorio para el

uso del cine como arma de propaganda. Los acontecimientos interesaron a las compañías norteamericanas incluso antes de la intervención de las tropas de Estados Unidos en Veracruz. Pancho Villa estuvo bajo contrato con la Mutual Film Corporation. Y el cine de ficción también fue movilizado para tratar de conjurar el espectro revolucionario⁷.

El archivo del pionero del cine Salvador Toscano Barragán (1872-1947) es apenas el punto de partida de *Memorias de un mexicano*. No condiciona ninguna de las opciones adoptadas en cuanto a tratamiento de las imágenes, montaje, sonorización y narración. Por supuesto, resulta difícil, para no decir imposible, valorar el trabajo de Toscano Barragán a partir de la presentación disponible. Una de las características discutibles de casi toda película de montaje es que no explicita el origen de las imágenes, su naturaleza, sus condiciones de producción y reproducción, muchas veces ni siquiera identifica correctamente o tergiversa lo que nos presenta. Sin embargo, la amplitud y variedad de las imágenes muestra una filmación sistemática a lo largo de muchos años (aunque no todas las imágenes puedan ser atribuidas a Toscano, el material cubre unos veinticinco años). Los créditos dicen que se trata de «un documental realizado utilizando el guión y el material del archivo cinematográfico del Ingeniero Salvador Toscano». En realidad, su hija Carmen Toscano elaboró el guión después de la muerte del padre siguiendo sus instrucciones y los programas impresos de las primeras exhibiciones. La estructuración cronológica reproduce en puntos álgidos los temas de ciertas películas atribuidas a Toscano Barragán y sus asociados Antonio F. Ocañas y Enrique Echániz Brust: *Fiestas del Centenario de la Independencia* (1910), *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución D. Francisco I. Madero* (1911), *La Decena Trágica en México* (1913), *La invasión americana* (1914), *Las fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia* (1921)⁸. Y lo que es más significativo, aun antes de la pacificación de México, el interés despertado por los sucesos lo llevó a confeccionar compilaciones de largometraje: en 1915 estrena una *Historia completa de la Revolución*, seguida por otras versiones debidamente actualizadas, con exhibición hasta 1935.

En la actuación de Toscano Barragán hay un paralelismo evidente con su contemporáneo, el fotógrafo Agustín Víctor Casasola (1874-1938), con su agencia fundada en 1914 y su estrategia para valorizar el patrimonio iconográfico: la creación del Archivo Casasola y la publicación del *Album histórico-biográfico* (1921), primero de una serie, destinada a inscribir la Revolución en la memoria gráfica de México. Tal vez, a título de hipótesis, pueda apuntarse la mayor diversidad del archivo fotográfico, producto del número superior de reporteros gráficos y el peso menor de los cos-

⁷ Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México: Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM, 1985; Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, México, Era/Universidad de Guadalajara, 6 vols., 1987-1990; Margarita de Orellana, *La mirada circular: El cine norteamericano de la Revolución mexicana, 1911-1917*, México, Joaquín Mortiz, 1991 (nueva edición, Artes de México, s. f.).

⁸ Imágenes de *La entrevista Díaz-Taft* (Hermanos Alva, 1909) comprueban la utilización de material de distinta procedencia. Salvador Toscano Barragán era un empresario, productor y exhibidor. Carmen Toscano le atribuye la calidad de «coleccionista con preocupaciones de historiador» (*Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1996, pág. 69). Aunque hubiera pleitos por la propiedad y la explotación, la paternidad de las imágenes, para no hablar de su «autoría», era una cuestión muy relativa a principios de siglo, sobre todo en el ámbito de los noticieros y además en época de turbulencia bélica. Los hermanos Alva eran la competencia...

tos y condicionantes de producción en su actividad. Los camarógrafos dependían mucho de sus promotores y beneficiarios, de ahí la mayor concentración en ceremonias oficiales (aparte de la previsibilidad de éstas, favorable a su registro en buenas condiciones técnicas). No obstante, esta especulación está a su vez condicionada por la forma en que ha llegado hasta nosotros el material, así como el mayor o menor acceso existente. Ni la selección «natural» provocada por los daños del tiempo, ni la selección patrimonial propuesta por conservadores y curadores resultan neutrales. Especulamos sobre vestigios, sin disponer de los instrumentos de la paleontología. Con la salvedad y la prudencia necesarias, observemos que la historia filmada se resume a muchedumbres y grandes hombres. Solamente las personalidades tienen derecho a la individuación y al primer plano de la cámara. Aunque los acontecimientos de México brindaran posibilidades que se apartan de los parámetros entonces codificados por el *Pathé Journal*, el documental de la Revolución no parece alejarse demasiado de los cánones ideológicos de los noticieros, obsecuentes con los poderes fácticos y los dueños del país. Si bien el oficialismo caracterizará también a Casasola, antes y después de 1910.

Aunque el orden cronológico, los momentos y las figuras enfocados reproduzcan anteriores películas de Toscano Barragán, la narración lleva el sello de Carmen Toscano. La formación y la vocación literaria son exclusividad de la hija. La fabulación consistente en crear personajes propios al relato en voz en *off* y a narrar la película desde una primera persona imaginaria tienen distintas ventajas, aparte del menor compromiso con la exactitud histórica invocado por la autora. Al nacer en 1897, el narrador no sólo tiene la misma edad que el cine en México, sino que su mirada se identifica con la lente de la cámara. La ficción y la subjetividad resultan por lo tanto bastante relativas, puesto que remiten al mismo cine. La ambivalencia del recurso literario termina por confundirse con la intrínseca ambigüedad cinematográfica, a menudo subestimada en el documental.

El comentario confiere un papel importante a otros dos personajes: el padre del narrador y el tío Luis, amén de alguna mención a la madre y a los abuelos. El desdoblamiento tiene un par de funciones importantes y explícitas. La primera es encarnar las divergencias de opinión suscitadas por la política mexicana durante una época turbulenta. La segunda es identificar los mencionados conflictos con diferencias normales en el seno de cualquier núcleo familiar, en este caso la familia patria como expresión de la nación. El padre sigue a Porfirio Díaz al exilio, mientras el tío Luis acompaña a Madero y luego a Villa. En cambio el narrador apoya a Venustiano Carranza, lo que provoca un altercado con el tío : «las ideas nos habían dividido y como nosotros todo el país en 1915». La segunda operación transforma la sangrienta turbulencia en un acto de fundación del país moderno. La superposición final de imágenes sugiere una analogía entre los desfiles de uniformados y revolucionarios vistos anteriormente con las caravanas de automóviles por las calles contemporáneas de la capital de México. Después de la rendición de Villa, el narrador y el tío Luis se reconcilian, pero éste muere al poco tiempo. A su vez, la consagración de Plutarco Elías Calles como Jefe Máximo lleva al narrador al destierro. La crónica de los acontecimientos es reemplazada entonces por la vertiginosa enumeración de nombres y retratos de siete presidentes de la república. El personaje en *off* confiesa su añoranza y deseo de volver. La narración y el desenlace proponen por lo tanto la reconciliación de México y de los mexicanos consigo mismos, la conciliación entre los ideales del pasado y la ciudad moderna. La convergencia releva a la divergencia.

Dicho sea de paso, la superposición mitológica de pasado y presente en la Ciudad de México caracteriza la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958), que bien hubiera podido tener como título o subtítulo *Memorias de un mexicano*, teniendo en cuenta su estructura narrativa. El cinéfilo Fuentes conocía seguramente el documental de Carmen Toscano. Pero a diferencia del ideario nacionalista, en el escritor la coexistencia temporal y espacial resulta conflictiva.

Quizás parezca hoy demasiado transparente la asimilación de la Revolución propugnada por *Memorias de un mexicano*, excesivamente *naïf* o *kitsch*. Tal vez fuera mejor preocuparse con la aparente sofisticación de comentarios menos literarios y supeuestamente más objetivos. A pesar del artificio de los personajes ficticios y sus peripecias, la voz en *off* termina siendo más explicativa y descriptiva que narrativa. Sin ninguna interferencia de textos, letreros o subtítulos, la narración se encarga de señalar el transcurrir de los años, identificar a los acontecimientos y protagonistas. Al fin y al cabo, otros artificios resultan repetitivos y menos felices: por ejemplo, los falsos sonidos de ambiente grabados en estudio, con la muchedumbre que vitorea a los sucesivos caudillos. La música integra melodías populares de la época, pero no la letra de los corridos citados en los créditos. Desde luego, el comentario no aspira a ofrecer una interpretación histórica compleja, pero eso no quiere decir que la película carezca de punto de vista. *Memorias de un mexicano* expone la misma concepción tradicional de la historia, la vieja historia *événementielle*, predominante en los manuales escolares destinados a cultivar el patriotismo.

En los créditos, el nombre de Carmen Toscano se superpone a una inmensa cabeza precolombina, anunciando así la temporalidad mitológica del nacionalismo. Las primeras imágenes revelan cúpulas de iglesias que aún no estaban recubiertas por los rascacielos⁹. El invento del cine irrumpe en una sociedad donde todavía pervive «el espíritu de la colonia». México es una ciudad sin problemas, según asegura una somera descripción costumbrista, donde alternan monumentos y corridas de toros, cómicos y bailes, viejos y nuevos medios de transporte, desfiles militares y carnavales, danzas indígenas y folclóricas. Don Porfirio Díaz inaugura una presa, el ferrocarril y el manicomio. La incipiente aviación sucede a un intermedio amable: el naufragio provocado por el zapateado en una canoa, sin mayores consecuencias. Pronto la Revolución reduce las digresiones. Al tío Luis, simpatizante del general Bernardo Reyes, lo deportan a Quintana Roo, donde se ve obligado a trabajar en la explotación del chicle. La tendencia celebrativa de los viejos noticieros encuentra su expresión cabal en los desfiles del Centenario de la Independencia, presentados como síntoma de inconsciencia antes de la explosión revolucionaria. Los desfiles parecen el ideal del camarógrafo de los primeros tiempos. La inserción de un extracto de *El grito de Dolores* (Felipe de Jesús Haro, México, 1907), típica reconstitución de la proclamación de independencia a la manera del *Film d'Art* europeo, tiene la virtud de mostrar que había más analogías que diferencias entre las puestas en escena de ficción y la filmación de noticieros. En la medida en que los camarógrafos privilegiaban ceremonias oficiales, las representaciones para la edificación del público caracterizan a uno y otro género en ciernes.

⁹ Para una enumeración meticulosa de la sucesión de imágenes, véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1972, tomo 4, págs. 255-260 (México, Universidad de Guadalajara/Imcine, 1993, tomo 5, págs. 351-356).

Memorias de un mexicano demuestra también la dificultad que tuvieron los camarógrafos para cubrir realmente los acontecimientos. Las escenas captadas parecen casi siempre filmadas antes o después, nunca durante los hechos. La cámara viaja con el operador, pero ¿quién dijo que el movimiento, el viaje, refleja lo acaecido? Retratar a Villa, Orozco, Zapata o Madero en posición estática es una cosa. Filmar las batallas supera manifiestamente los recursos técnicos y humanos de la *belle époque*. La cámara enfoca Ciudad Juárez después de la caída, registra las ruinas y no los combates. Antes de la batalla de Bachimba, los camarógrafos intentan mostrar ambos bandos, pero los combates no convencen (ni siquiera con los efectos sonoros). En cambio, la llegada o la salida de un tren atiborrado de tropas se vuelve un emblema de México con el cual jamás soñaron los Lumière al transformar la *Arrivée d'un train en gare* (Francia, 1896) en el primer éxito del cinematógrafo, destinado a la reproducción en serie. Una de las primeras tomas ferroviarias incluidas revela un grupo de soldaderas, cuya vivacidad no autoriza ninguna clase de idealización. Mientras los fotógrafos de la agencia Casasola captan abundantes instantáneas similares, en *Memorias de un mexicano* tales escenas equivalen a raras digresiones o distracciones.

La Decena Trágica está dramatizada por la sonorización y el montaje, como si de compensar las calles desiertas de México y el silencio se tratara. Sin excesivo morbo, la película se detiene sobre los cadáveres, única alusión visual al elevado precio en vidas humanas y al auténtico colapso demográfico representado por la Revolución. La voz en *off* habla alguna vez de miseria y muerte, es cierto, pero de paso, igual que todo lo demás. La ley de fuga aplicada a Madero y a su vicepresidente también sufre la elipsis, rellena con llegadas y salidas de escena, desfiles y trenes. La entrada de Villa y Zapata a la capital merece un banquete, con José Vasconcelos en el papel del convidado de piedra para el sobrino del tío Luis, que no lo menciona. Uno de los nuevos rituales era la visita a la tumba de Madero, iniciada con Obregón. Cuando le toca el turno a Pancho Villa, el Centauro del Norte llora: por algo lo habían contratado en Hollywood. Pero *Memorias de un mexicano* también derrama su lagrimita por el fallecimiento de Porfirio Díaz, visto en uno de sus postreros paseos por el Bois de Boulogne, durante el exilio *doré*. Así como se muestra comprensivo hacia el padre desterrado, el narrador intenta convencer al espectador de que Venustiano Carranza era un hombre sencillo y bonachón, como lo comprueban las imágenes domésticas del ingeniero Toscano.

El modesto entierro de Emiliano Zapata contrasta con el monumental homenaje póstumo brindado al poeta Amado Nervo. En definitiva, algo quedaba de la *belle époque*, no todo estaba perdido. Los carros alegóricos del centenario festejado en 1921 rivalizan con los de 1910. Las imágenes de la India Bonita (elegida en un concurso de belleza), una faena del diestro Rodolfo Gaona, los barcos y flores de Xochimilco, sumadas a la añoranza del comentario, forman un cóctel que podría entrar en una película de ficción, género que hasta entonces vegetaba en México. El cine sonoro mexicano no olvidaría la iconografía documental popularizada durante el periodo silente. En cambio, la manifestación sindical citada de pasada no tendría mayor presencia en ninguna clase de cine: no hay que confundir murales y pantallas...

Memorias de un mexicano nació con vocación de monumento, a sabiendas de que el mármol está destinado a los panteones.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

FICHA TÉCNICA

Dirección, producción, guión y narración: Carmen Toscano. *Imágenes de archivo:* Salvador Toscano Barragán (35 mm, blanco y negro). *Montaje y efectos sonoros:* Teóduo Bustos Jr. *Sonido:* José de Pérez. *Locutor:* Manuel Bernal. *Música:* Jorge Pérez, con los corridos de Madero, Zapata, Villa, Carranza y Obregón. *Recuperación y adaptación del material silente a la cadencia del cine sonoro:* Javier Sierra, con la asistencia de Carlos Salgado y Ricardo Saiz. *Técnicos de laboratorio:* Pancho Vélez y Carmen Salcedo. *Laboratorio:* Clasa Films Mundiales. *Traducción inglesa:* Charles Hale e Irene Nicholson. *Traducción francesa:* Ernestina de Champourcin y Annie Meyer. *Traducción italiana:* Maria Adriana Prolo. *Locutor de las versiones inglesa y francesa:* Claudio Brooks. *Producción:* Fundación Carmen Toscano, Archivo Histórico Cinematográfico, Archivo Toscano (México D.F., 1950), con el apoyo del Banco Nacional Cinematográfico y de Clasa Films Mundiales. *Duración:* 102 minutos¹⁰.

¹⁰ Carmen Toscano menciona una duración original de 109 minutos (*op. cit.*, pág. 151). La versión comercializada en el citado librovídeo no corresponde a tal dato, a pesar del prólogo en color añadido después de 1967, cuando la película fue declarada «monumento histórico» por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



¡Torero!

(Carlos Velo, México, 1956)

En una entrevista realizada en 1986, el director gallego Carlos Velo, radicado en México desde el final de la guerra civil española, declaró que el film que más le gustó de su larga carrera como documentalista fue *¡Torero!*, su primer largometraje, al que describe como «la historia del miedo de un torero». Efectivamente, el tema central de esta cinta queda marcado de entrada con la declaración del protagonista de que tiene mucho miedo. Se trata de Luis Procuna, que interpreta su propia vida y sus problemas existenciales.

La película se inicia con los preámbulos de una corrida, la comida ligera, los rituales del vestido y el traslado en auto, y oímos la voz en *off*, supuestamente de Procuna, aunque fue doblada, que nos informa de sus preocupaciones con sinceridad: escuchamos sus ansiosas preguntas: «¿Qué estoy haciendo aquí? ¿Por qué voy a la plaza a enfrentarme otra vez con el toro y con el público? ¿Por qué?» Inicia entonces un *flash back* que da cuenta de una infancia de privaciones y trabajos, en la noche ayudando a la madre a vender tacos y quesadillas y en el día cargando mercancía en un mercado, y una primera acepción del miedo: «los toros son peligrosos, pero más cornadas da el hambre». Escuchamos la reflexión ante un futuro de sórdida pobreza en la ciudad de México y vemos al joven buscar la alternativa de otra vida, con bienestar y con prestigio. Ante el primer miedo se apunta la primera ambición: evitar la pobreza y, también, la primera vanidad, la de ser aclamado por el público. Vemos uno a uno los éxitos y fracasos de su carrera y el diagnóstico lúcido que realiza con desprecio una espectadora: «tiene miedo». La cámara se regodea en filmar las escenas de este otro enemigo con el que el torero lucha, el público, que le grita que se arrime, que lo obliga a arriesgarse: lo presenta expectante, morbosos, gozoso, disgustado, exigente. Presenciamos sus éxitos, pero también las cogidas y su recuperación en el hos-

pital. Además entramos a su vida privada: su matrimonio con Chelito, la cotidianidad hogareña, el nacimiento de su hijo, la devoción por la madre muerta. Estas escenas alternan con los altibajos de su vida profesional y la muerte en el ruedo de sus amigos Joselillo y Manolete, en faenas ilustradas con escenas de archivo.

Un segundo momento del film da una vuelta de tuerca en su propia vida: después de una cogida muy grave, Procuna se aleja de los toros para disfrutar de descanso y de distracciones, hasta que la prensa lo ataca y ante las palabras «cobarde» y «miedoso», que él piensa contrarias al «honor», decide volver al ruedo. Ahí acaba el *flash back* para llevarnos a la escena inicial y de ahí al fracaso absoluto de su faena, hasta que decide donar un toro para recuperar su «honor», y lo hace con tal entusiasmo que el locutor, Paco Malgesto, declara enfático: «¡México ha recuperado a su ídolo!» La última escena nos presenta el placer de la gloria, el abrazo de su esposa pero, en ese preciso momento, la mordida del miedo: «... el próximo domingo...».

La trama del film es una biografía real, no ficticia, que participa de las convenciones del cine documental (preeminencia de la voz en *off*, escenas de archivo, escenarios auténticos, actores naturales), pero desde un carácter original que hace honor a la definición clásica del documental como «tratamiento creativo de la realidad» y que lo emparenta con el cine de ficción, por ejemplo, al reconstruir situaciones. Se trata de un docudrama, pues Velo dramatiza la vida de un individuo con elementos del cine de ficción, pero en este caso se estructura alrededor de una reflexión que atañe a la condición de las emociones humanas.

En otra entrevista en 1985, Velo comentó que, para concebir su historia, aprovechó un escrito de Ángel Esparza aparecido en el *Cancionero Picot* y un argumento de Ernest Hemingway para un documental sobre la fiesta taurina. El tema central se convierte en un monstruo de varias cabezas: la primera es el miedo al hambre, que pasa pronto con el éxito, pero quedan la del miedo que se tiene al toro, al público, y la peor de todas, al propio miedo. El protagonista sufre de la parálisis del miedo a tener miedo y ésta resulta ser una emoción siempre renovada. El temor aparece en tensión con el deseo de gloria, el orgullo del éxito, el placer del reconocimiento del público.

El espectáculo taurino se ha visto como una representación de la lucha del hombre contra el instinto, simbolizado en el toro, y está asociado al valor. La película cuestiona, entonces, la imagen del torero que derrota al instinto, pues uno primordial es el miedo. Es por eso que este film resulta notable: en un país aquejado por una estricta caracterización de lo masculino, en que el valor es uno de sus elementos primordiales, mostrar temeroso a Procuna y ver al torero llorar por la muerte de Manolete es un serio cuestionamiento a un rígido sistema de valores, pero además modifica el argumento clásico de la crueldad del espectáculo por el hecho de ser sangriento, para considerar que lo es también por el morbo del público y por la presión psicológica que sufre el matador. Velo rechazaba la fiesta brava por razones ideológicas, pero logra un film de reflexión que aborda un conflicto humano: el de la lucha contra su propio instinto¹¹.

JULIA TUÑÓN

¹¹ El film tuvo mucho éxito y mereció comentarios positivos de François Truffaut y Georges Sadoul, entre otros, así como reconocimientos en el XVII Festival de Venecia en 1956 y en el International Film Festival de Strafford (Canadá) y la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood en 1957. Carlos Velo recibió además un premio especial del City College-Robert J. Flaherty de Nueva York en 1957.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Carlos Velo. *Guión:* Hugo Mozo [Hugo Butler] y Carlos Velo. *Fotografía:* Ramón Muñoz (35 mm, blanco y negro). *Montaje:* Miguel Campos. *Sonido:* Adolfo de la Riva. *Música:* Rodolfo Halffter (Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Rosalío Ramírez). *Canciones:* «El coleadero» (Pepe Guízar), «El arreo» (Lorenzo Barcelata, interpretada por Los Tres Caballeros en *off*), «Las mañanitas» (anónimo, interpretadas por el Mariachi Pulido). *Guitarra flamenca:* David Moreno. *Bailarines:* Guillermo Arriaga y Rocío Sagaón. *Edición de diálogos:* Luis Sobreyra. *Efectos sonoros:* Giovanni Korporaal. *Títulos:* Vicente Rojo. *Asistentes de dirección:* Alejandro Velázquez, Emilio González, Leonardo Santos y Giovanni Korporaal. *Asesores taurinos:* Rafael Solana y Arturo Fregoso. *Intérpretes:* Luis Procuna, su hermano Ángel Procuna, su esposa Consuelo de Procuna, sus hijos Luis, Carmen, Aurora, Flor y Ángel; Antonio Fayat, Paco Malgesto [Francisco Rubiales], Antonio Sevilla, Ponciano Díaz, Carlos Robles Gil, Manuel Rodríguez *Manolete*, Alfonso Ramírez *Calesero*, Lorenzo Garza, Carlos Arruza, Luis Castro *El Soldado*, Manolo dos Santos, Luis Briones, Jose lillo, Javier Maseira II, Dolores del Río, Miroslava, Lorraine Chanel. *Gerente de producción:* Jorge Barbachano Ponce. *Jefe de producción:* Evaristo Mares. *Productor asociado:* George Werker. *Producción:* Producciones Barbachano Ponce, Manuel Barbachano Ponce (México D.F., 1956). *Duración:* 80 minutos.

Mimbre

(Sergio Bravo, Chile, 1957)

Producido con recursos mínimos, y concebido inicialmente como un ejercicio filmico, este primer documental de Sergio Bravo es una exploración de las posibilidades de crear significados estrictamente a partir de elementos plásticos. El tema es la artesanía, y el protagonista es el tejedor de mimbre Alfredo Manzano, conocido por todos como «Manzanito», que trabaja en el barrio Quinta Normal de Santiago. La cámara se concentra en la labor del artesano para crear una serie de impresiones visuales sobre el trabajo manual y el entorno doméstico donde se efectúa.

Acompañadas por música interpretada por la folclorista Violeta Parra y un texto de Sergio Ampuero, las imágenes plantean una relación contemplativa ante la realidad filmada. Bravo usa los elementos del cine, el encuadre, la iluminación y el montaje, para transformar el mimbre y los gestos del tejedor en objetos estéticos. Sin embargo, esta valoración de las cualidades plásticas del cine no es gratuita. El director se sirve de todos los medios a su disposición para darle un sentido poético a la realidad. Por eso su cámara se vale de una variedad de ángulos a través de los cuales se percibe la destreza de los dedos toscos de «Manzanito». La composición a contraluz resalta la textura de los objetos filmados en *close up* y crea efectos líricos que le dan a las cintas de mimbre la apariencia de cuerdas de lira o de una telaraña. Bravo usa el fundido encadenado como puente entre el tiempo filmico y el tiempo real para organizar en forma dinámica el significado de las imágenes. Así *Mimbre* nos ofrece una visión poética del trabajo del mimbrero que, sin más herramientas que sus manos, convierte las cintas de mimbre en abigarradas figuras de animales.

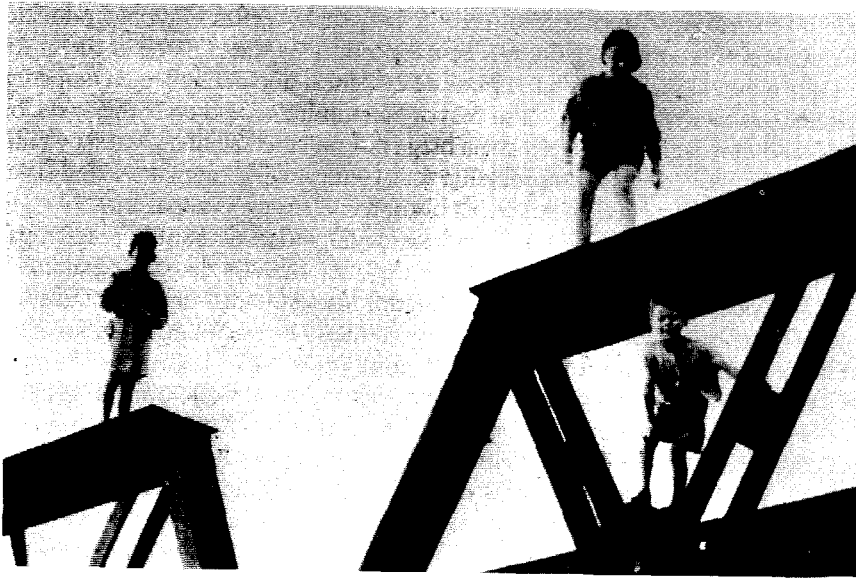
Aunque las tomas que registran el proceso de elaboración del mimbre son las más memorables de la película, otras nos invitan a observar la realidad íntima de «Manzanito». Las tomas que abren y cierran el documental nos muestran respectivamente el taller y el patio, y resaltan la pobreza del mundo en que el artesano trabaja. La cámara capta el ritmo de la vida cotidiana: se detiene en los objetos y los habitantes de la casa, filma el ir y venir de las mujeres y de los animales domésticos, se deleita con la curiosidad de los niños que observan las alegres figuras de caballos, palomas, gallinas y peces que crea el artesano.

Mimbre se vale de elementos formales para traducir la realidad en términos visuales. La intención de darle un sentido artístico y creativo al trabajo manual del artesano corresponde a un impulso de valorización del arte popular. Esta identificación del documental con la propuesta modernista que busca rescatar una tradición cultural es, desde un punto de vista estético, su mayor logro.

ZUZANA M. PICK

FICHA TÉCNICA

Dirección, fotografía y montaje: Sergio Bravo (16 mm, blanco y negro). *Narración:* Sergio Ampuero. *Música:* Violeta Parra. *Intérprete:* Alfredo Manzano. *Producción:* Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (Santiago, 1957). *Duración:* 10 minutos.



Tire dié

(Fernando Birri, Argentina, 1958-1960)

Terminada la Segunda Guerra Mundial, se producen importantes innovaciones tecnológicas y de lenguaje en el universo del cine documental. En América Latina, esas novedades se conjugarán con el crecimiento acelerado de la movilización política de la sociedad, para dar como resultado una reformulación en los modelos y propósitos hegemónicos de las realizaciones que se encuadraban en el género. Fernando Birri será uno de los cineastas del continente que intentará promover la idea de un nuevo cine documental, plasmando sus primeras inquietudes en el mediometraje *Tire dié*. Influidor por su experiencia como alumno del Centro Experimental de Cinematografía de Roma, entre los años 1950 y 1953 (escuela a la que también acudieron en esos años colegas como Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, entre otros), decide volver a la Argentina en 1955, una vez terminado el periodo peronista, con el propósito de poner en práctica las ideas recogidas. Estas nuevas ideas se referencian con las desarrolladas por el neorrealismo italiano, pero también con la necesidad de pensar un cine distinto para los pueblos subdesarrollados de América Latina.

Las producciones que imaginaba Birri necesitaban ser gestionadas por una cinematografía independiente, alternativa a la cinematografía industrial. Con ese objetivo, a partir de diciembre de 1956 crea y dirige el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (institución que luego se conocerá como Escuela de Cine Documental de Santa Fe), con la convicción de «utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular, ya entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy

y aquí». *Tire dié* fue el primer producto filmico de la Escuela, realizado y posproducido por más de ochenta alumnos, dirigidos por Fernando Birri. Se trata de una encuesta social filmica que presenta imágenes en términos de evidencia documental, para despertar a «una colectividad local y nacional, en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada». La estrategia brega por un cine nacional, realista y crítico, basado en la investigación de un problema social, en tomar la cámara y salir a la calle para que quienes sufren cuenten su propia historia con sus propias palabras.

El relato comienza presentando vistas aéreas de la ciudad de Santa Fe, acompañadas por la voz de un relator que después de exponer algunos datos geográficos e históricos básicos de la ciudad, brinda al espectador los resultados de una estadística aparentemente incoherente. A la cantidad de habitantes y de nacimientos se suceden sin orden de continuidad cifras que describen, entre otras cosas, la producción portuaria, las casas construidas, la suma de tinta, papeles y secantes que utilizan los empleados de la Casa de Gobierno. También el número de iglesias, cuarteles, universidades, escuelas, orquestas sinfónicas, peluquerías, joyerías y sindicatos que podemos encontrar en Santa Fe, así como los kilos de panes que se comen y los litros de cerveza que se toman periódicamente. La manera irónica que se elige para la presentación del film, como un remedo de la forma «objetiva» en que los documentales tradicionales presentarían a esta ciudad, nos está señalando la existencia de otra realidad, ubicada en las orillas de la ciudad, en donde las estadísticas se hacen inciertas. Una barriada muy precaria, extendida a ambos lados de la vía del tren que une Santa Fe con Rosario y Buenos Aires, atravesando los bajos del Río Salado.

A modo de un etnógrafo, el narrador da cuenta de las muestras de campo que fueron tomadas «entre las cuatro y las cinco de una tarde de primavera, verano, otoño e invierno de 1956, 1957, 1958» y de la investigación que se centrará en una actividad infantil a la que los lugareños llaman «ir al tire dié» y consiste en ir al encuentro del tren que avanza a paso de hombre por un puente de dos kilómetros de largo, para pedirles a los pasajeros que arrojen por las ventanillas monedas de diez centavos. Veremos pequeñas escenas dedicadas a algunas de las familias que expone el film, donde adultos y niños nos cuentan características de sus vidas, tales como el tipo de trabajo al que se dedican, el destino que dan al dinero ganado por los niños en el «tire dié», los motivos que provocan el abandono de la escolaridad y diferentes apreciaciones sobre la realidad que les toca vivir.

Los niños que hemos visto, sumados a muchos otros, confluirán en las últimas escenas del film, sin duda las más hirientes. Todos corren por una pasarela insegura extendiendo sus manos hacia los pasajeros. La enunciación ubica al espectador en el interior del tren, convirtiéndolo en un pasajero privilegiado, que ve a los niños a partir de un conjunto de planos cortos en movimiento, tomados desde las ventanillas. De esta manera el film no se limita a mostrar, sino que escoge una puesta en escena útil para acentuar la situación social que intenta poner en evidencia. Delimitando un espacio interior para su público (reparado tras una ventanilla o una pantalla), que no da cabida a los excluidos, obliga al espectador a ver en primer plano la cara de cada niño que pide y a detenerse frente a sus gritos agudos e insistentes. Lo insta a reconocerse a través de las imágenes que retratan el interior de los vagones, poblados tanto de pasajeros indiferentes como de asombrados, de los que tiran monedas, de los que se lamentan exclamando «pobrecitos» y de los que pontifican «esta gente vive así porque no quiere trabajar». En este sentido, la película responde a la concepción de Birri acerca de la función del cine, que en algún momento «deja de ser sólo cine para ser historia, para ser sociedad, para ser política, para ser militancia». Poniéndose al

servicio de los problemas sociales y profundizando la apelación al público, se constituye en el primer paso hacia el cine político que se desarrollará en el país.

El 27 de septiembre de 1958 se estrena una versión de 59 minutos en el Paraninfo de la Universidad Nacional del Litoral, ante un público muy variado, en el que se contaban tanto autoridades como el Vicegobernador de la Provincia, el Rector de la Universidad y el Director Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, así como vecinos, docentes, artistas, estudiantes y en especial los niños protagonistas. En 1960, se presenta la versión definitiva de 33 minutos (se pasa de 16 a 35 mm) adosando las voces de los actores Francisco Petrone y María Rosa Gallo sobreimpresas a las voces de los protagonistas, repitiendo sus palabras. Si bien la inclusión de este artificio estuvo en función de hacer más comprensibles las declaraciones de los personajes, imprime huellas simbólicas definidas. El film intenta dar voz a los marginados sociales, pero para hacerlo necesita de voces porteñas que de alguna manera traduzcan aquello que nos quieren comunicar. Esas voces hablan en primera persona (comenzando unos segundos después del discurso original, para permitir que lleguen al espectador el sonido de ambas dicciones) y también preguntan o aseveran en tercera persona. Funcionan como una voz interior al relato, unificando en el mismo plano sonoro a los distintos sectores implicados en el conflicto, hablando por una variedad de actores sociales: las familias pobres santafecinas, los encuestadores y los pasajeros del tren.

Esta operación integra en el relato un elemento ficcional que hace más compleja la construcción de la realidad denunciada por el documental, ya que el público deberá considerar una verdad que se expresa en dos niveles narrativos. El final del film llega sin preparativos previos. La cámara reclama nuestra atención sosteniendo la imagen de un niño demasiado pequeño para ir al «tire dié». Birri nos apunta con la imagen porque cree que la función del documental social en Latinoamérica es la de no escamotear al pueblo, sino denunciar, enjuiciar, criticar y desmontar la realidad que documenta. Es uno de los primeros cineastas en proponer un cine que fortalezca la identidad de los pueblos del continente, «un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria...».

Esta experiencia filmica colectiva fue el motor de muchas producciones independientes y se convirtió, con el paso de los años, en una iniciativa legendaria. Entre 1963 y 1964, presionado por conflictos desatados en el interior de la Escuela de Cine y por las restricciones que imponían las políticas autoritarias en el país, Birri decidió abandonar su cargo y emprender su segundo exilio. Años más tarde dirige la escuela cubana de San Antonio de los Baños, donde intenta continuar su línea de trabajo incorporando nuevos géneros y estéticas. Según sus palabras, las dos escuelas se vinculan a través de un flujo de memoria y futuro.

CLARA KRIGER

FICHA TÉCNICA

Guión y dirección colectiva: Alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral dirigidos por Fernando Birri (entre otros: Hugo Abad, Blanca C. de Brasco, Edgardo Ates, Elena de Azcuénaga, César Caprio, Manuel Horacio Giménez, Rodolfo Neder, Juan Oliva, Carlos Pais, Ninfa Pajón, Edgardo Pallerro, José M. Paolantonio, Jorge Planas, Viader y Enrique Urteaga) (35 mm, blanco y negro). *Asistente de dirección:* Manuel Horacio Giménez. *Sonido:* Mario Frezia. *Locución:* Francisco Petrone, María Rosa Gallo, Guillermo Cervantes Luro. *Producción:* Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, 1960). *Duración:* 33 minutos.



Araya

(Margot Benacerraf, Venezuela, 1959)

Al tratar de mostrar las condiciones de vida y trabajo de los habitantes de la península de Araya, una inmensa salina ubicada en el oriente venezolano, Margot Benacerraf dibuja, con una mirada poética, un día en la vida de esos hombres y mujeres que viven del mar, en medio de una naturaleza hostil que determina el carácter y las actividades de sus pobladores. Y lo hace utilizando unas poderosas imágenes, exquisitamente seleccionadas y registradas con una estilización tal que hacen del mar y sus paisajes los protagonistas del film frente a un grupo de trabajadores y trabajadoras que parecen estar y vivir supeditados a esa agreste e insólita belleza.

El carácter poético de *Araya* arropa toda la estructura del film. Desde su inicio, con múltiples planos del cielo, del mar, de la tierra y las áridas montañas, de la escasa vegetación y la inmensa llanura del paisaje, acompañados por la voz en *off* del comentarista-narrador que hace énfasis en esas mismas condiciones de la naturaleza, donde nada crece y todo es desolación, viento y sal, se establece la estructura y el discurso que se irán reiterando a lo largo de todo el film. Es decir, por una parte se destaca la importancia del mar, única fuente de vida y, por otro lado, como consecuencia directa de esas condiciones, de nuevo la reiteración, la circularidad de las vidas y los destinos de todos los que han pasado por Araya.

Estas aseveraciones dramáticas, conseguidas a través de la imagen y el sonido, se irán demostrando y justificando con el desarrollo de ese día en la salina. Como afirma el comentarista, desde el año 1500, cuando los conquistadores llegaron a la península para cargar sus barcos con sal para enviarla a España, retornar a Araya y volver a cargar los barcos para volver a partir, todos los días son iguales. Esa «ronda de

la sal», cuatrocientos cincuenta años después del descubrimiento, sigue siendo la misma y determina las actividades registradas por la cámara y el tono reiterativo, fatal, circular del film. De esta manera, los términos visuales y la concepción de la vida en la salina que propone *Araya* se van componiendo en torno a esos presupuestos que, para destacar el tono poético del film, irán determinando la historia del lugar, el carácter originario de sus habitantes y la manera como trabajan.

Por ello, inmediatamente después del prólogo que intenta contextualizar con esa retórica de la poesía el origen histórico de la salina, se muestra el amanecer en Araya y el inicio de la actividad de los salineros. Serán entonces veinticuatro horas en ese lugar: el comienzo de un día, su final, y el inicio de otro que no será distinto del anterior. Comienzan así las mismas tareas de siempre y los diversos trabajos que pueden realizarse, siempre igual, en la salina.

A partir de este momento la película va a fijar su mirada en varios personajes para garantizar la coherencia de la narración y sustentar un mecanismo de persuasión y verosimilitud que podría verse menguado por lo estilizado de las imágenes. Así, *Araya* va alternando las actividades de tres familias de pescadores y salineros que día a día repiten la ronda natural que el paisaje ha predestinado para sus vidas. Los Pereda y los Salazar trabajan en la salina. Por la noche, en sus botes sin motor, recogen la sal; al amanecer, la lavan y la cortan en una especie de ceremoniosa coreografía y finalmente la amontonan en una de las múltiples e inmensas pirámides blancas que se construyen durante el día y desaparecen al atardecer, cuando la sal parte hacia otros lugares del país. Los Vásquez son pescadores. Ellos, como todos los habitantes de Araya, también viven del mar. Aún de noche, salen en sus embarcaciones a pescar, y sólo bien entrado el día regresan a la playa, donde los esperan sus mujeres para vender en otros pueblos lo que la naturaleza les ha permitido recoger. Así, nuevamente, prosigue la ronda y con el dinero producido por la sal la gente compra su sustento que también viene del mar.

Desde el punto de vista autoral, en la salina todo es ritual, sino fatal, inevitable repetición. Y es que la naturaleza, ese mar y esa tierra prehistóricos dejan en claro la esencia «originaria» de Araya de tal manera que la condición de esa tierra y de sus pobladores se hunde en lo inmemorial de un magma mítico, perdido en el tiempo y por ello determinado, producto de la fuerza de la naturaleza y de lo previo a la historia. La vida en la salina proviene del mar y esa esencia, por un lado, da lugar al carácter primitivo y aparentemente anclado en la etapa preindustrial que determina las actividades productivas de la zona mientras que, por otra parte, esa misma esencia hace que el transcurso del tiempo sea siempre idéntico e interminable. Por eso la eterna circularidad de las acciones ejecutadas por los habitantes de la salina y sus alrededores. Por eso «la ronda de la sal», «la ronda de los gestos», «la ronda del tren de pesca», «la vida que viene del mar» son frases que se repiten a lo largo de toda la narración y a través de las imágenes en un gesto también circular. Por todo esto, además, la abrupta y casi milagrosa —¿mítica?, ¿poética?— irrupción de la maquinaria y el desarrollo industrial hacia el final de la película.

Por haber recibido varios reconocimientos internacionales, entre ellos dos premios en el festival de Cannes de 1959, y debido al retraso con que fue estrenada en Venezuela, casi veinte años después de haber sido producida, *Araya* no sólo es un caso bastante atípico dentro de la cinematografía nacional y una experiencia artística sumamente peculiar en el ámbito de cualquier institución cinematográfica, sino que continúa despertando polémicas entre los círculos artísticos e intelectuales del país,

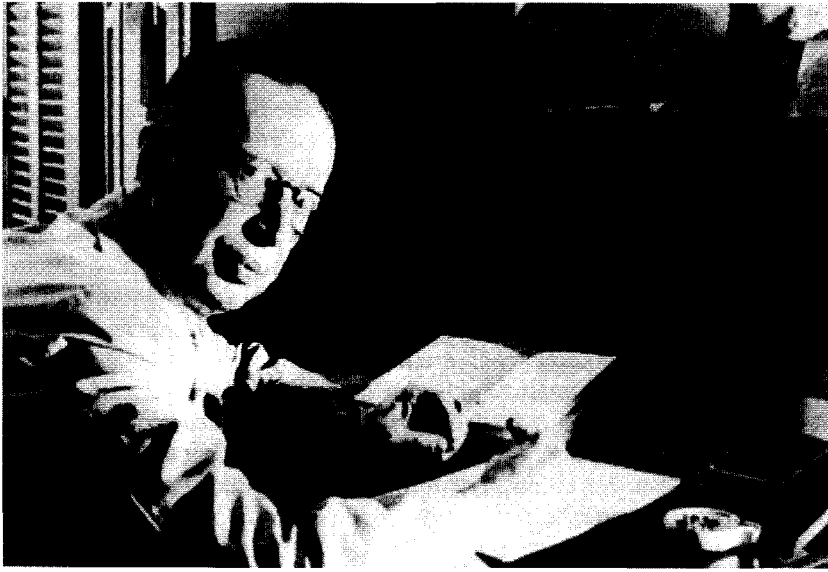
y tal vez a causa de ese retraso, aún hoy resulta difícil reconocer los efectos que el film pudo haber producido entre el público para el momento de su estreno. De hecho, para muchos de los que estaban relacionados con el mundo del cine en Venezuela, *Araya* parecía ser un producto lejano, la obra de una especie de autoexiliada a la que pocas veces se le reconocieron vínculos reales con el país. Pero al mismo tiempo, en las pocas referencias internacionales que existen acerca del cine venezolano, la película de Benacerraf siempre se considera como el producto más representativo de nuestra cinematografía. En otros casos, la crítica no consideró su estreno más que como la llegada de una pieza rara a un museo para las elites o si no, se ha detenido en la extemporaneidad del filme, ya sea en el momento de su producción, cuando documentales anteriores ya habrían superado el punto de vista de la autora, o en los ingratos efectos causados por el retraso del estreno.

Lo cierto es que, no importa cuál sea el punto de vista desde el que se parte, tal como ocurre con muchas obras realizadas con la seriedad y el esfuerzo que representa una producción como ésta, *Araya* es una película que sigue invitando a la discusión y a la polémica. Por eso, ya va siendo tiempo de que los estudiosos y críticos del cine venezolano le presten la atención que en verdad reclama para tratar de aclarar, luego de un estudio más o menos sistemático, el lugar que un film como éste merece ocupar dentro de la ya significativa cinematografía nacional.

RICARDO AZUAGA

FICHA TÉCNICA

Dirección, guión y montaje: Margot Benacerraf. *Fotografía:* Giuseppe Nisoli (35 mm, blanco y negro). *Narración:* Pierre Seghers y Margot Benacerraf. *Voz en la versión francesa:* Laurent Terzieff. *Voz en la versión venezolana:* José Ignacio Cabrujas. *Música:* Guy Bernard, con temas folclóricos venezolanos. *Producción:* Caroní Films (Caracas, 1959). *Duración:* 80 minutos.



Manuel Bandeira.

O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo

(Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1959)

En diciembre de 1959 se estrenaba *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*, primer cortometraje dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, dedicado a la vida cotidiana de dos consagrados escritores del Brasil: el sociólogo Gilberto Freyre y el poeta Manuel Bandeira. En el mes siguiente, el film entraba en el circuito comercial como complemento en las sesiones del cine Riviera, en Río de Janeiro. Pero no era la versión íntegra la que se exhibía, sino sólo la segunda parte, dedicada a Bandeira. Se produce desde los comienzos, por lo tanto, el desmembramiento del corto, que de ahí en adelante se proyectará innumerables veces en partes separadas, aunque se tratara de una obra originalmente concebida como una sola.

Aunque las dos partes tengan la autonomía suficiente para sostenerse como dos cortos distintos, separarlas significa debilitar el discurso del cineasta, construido para presentar dos caras de la intelectualidad brasileña —y presentarlas en franca oposición. El punto de partida es el mismo: mostrar a los escritores en sus actividades cotidianas y más rutinarias. Sin embargo, son muy diferentes el abordaje y el tratamiento cinematográfico dado a cada uno de los autores.

Para estructurar el guión, Joaquim Pedro les pidió a Freyre y Bandeira que le mandaran por escrito una descripción de su rutina diaria. La petición fue atendida por los dos, pero el cineasta sólo aprovecha en el film el texto de Freyre, leído por él. A Bandeira no le va hablar sobre sus hábitos, sino recitar algunos de sus versos (de los poemas «Belo belo», «Testamento» y «Vou-me embora pra Pasárgada»). Tal elección es de las más significativas y ya porta el inconfundible rasgo de diferenciación entre los dos personajes construidos a lo largo del film. Mientras Freyre es visto y oído como al-

güien estrechamente vinculado al mundo que lo rodea, al momento inmediato, Bandeira actúa en dos planos que se interpenetran: el de lo cotidiano (las acciones) y el de la trascendencia (la poesía).

La planificación de los encuadres se empeña en reforzar ese antagonismo. En relación con la parte dedicada a Freyre, se trata realmente de una elaboración que viene desde los guiones, rigurosamente contruidos en términos de encadenamiento de planos. Aunque esté realizando un documental, lo que en principio podría proporcionarle una mayor libertad en la filmación, Joaquim Pedro hace hincapié en planificar todo ese trecho ya en el guión, y lo hace con asombrosa minucia. Freyre recorre diversos espacios, del jardín a la biblioteca, del salón del café a la playa y de vuelta a la casa, en el barrio de Apipucos. Y cada cambio de espacio se da por medio de algún evidente elemento de conexión (gestos, miradas, intenciones), siguiendo con rigor el abecé del encuadre clásico. El resultado, en la película, es un Freyre dominante y dominador, a quien se le subordinan no sólo los espacios sino también las personas con las que convive (la esposa, los empleados). Esto por un lado. Por el otro, el cineasta le da un inequívoco tono ridículo a la actitud dominadora de Freyre, sacando provecho incluso de su proverbial vanidad, al ponerlo en situaciones que exigen de él una actuación marcada por gestos y miradas que no desentonarían en ninguna comedia del cine mudo.

Los planos de Bandeira, a su vez, se suceden en una continuidad igualmente rigurosa, pero con encadenamientos menos marcados, más suaves, que siguen en general el flujo de los movimientos del poeta. Bandeira no domina el espacio —se integra en él. Es una integración tan armónica que en determinado momento el propio corte es suprimido, como sucede en la toma en que la cámara, apostada del lado de fuera de la casa, muestra por el marco de la ventana al poeta tomando su desayuno, para después desplazarse hasta la ventana de al lado, que enseguida es abierta por el propio Bandeira. Hay una elipsis temporal que prescinde del corte, pues es trabajada en la propia duración del plano. En un documental que exhibe tamaño rigor en la composición y el encuadre, la supresión del corte tiene la función de volver todavía más evidente la singularidad del poeta y el poder transformador que la creación poética le confiere. Bandeira trasciende su cotidianidad, o mejor, en ella instala la poesía. Confunde la frontera entre real e imaginario, procedimiento que se refleja en el propio título del film, ya que Castelo es tanto el barrio habitado por el poeta como puede ser una referencia a su modo recluso de vivir¹² o, quién sabe, a la figura del «amigo del rey», del poema «Vou-me embora pra Pasárgada».

El ascetismo casi santo de Bandeira viene a establecer un evidente contrapunto a la acumulación material ostentada por Freyre, que no se inhibe en demostrar su inmensa satisfacción con los bienes, las comodidades y los placeres que la vida patriarcal le proporciona (del bello jardín a la grandiosa biblioteca, del paseo en la plaza al deleite de saborear un pescado y la bebida preparada por él). Ya se encuentran aquí, en potencia, el antagonismo y la complementariedad entre lo sagrado y lo profano, que recorre toda la filmografía de Joaquim Pedro de Andrade: desde el primer largometraje de ficción, *O padre e a moça* (Brasil, 1966) —inspirado en el poema de Carlos Drummond de Andrade, poeta que, al igual que Bandeira, está ligado al modernismo brasileño—, hasta uno de los últimos pro-

¹² Castelo en portugués significa castillo. (N. de la T.)

yectos, el guión de *O imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, que no llegó a ser filmado¹³.

Realizado en 1959, el corto está entre las primeras realizaciones del *Cinema Novo*, en una época en la que todavía esta última denominación no se había establecido. Junto a *Arraial do Cabo* (Brasil, 1959), dirigido por Paulo César Saraceni y Mário Carneiro, *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* contribuye a lanzar las bases de una nueva concepción del género documental y del formato de cortometraje en el país. Ambos encuentran en el patrocinio de órganos públicos —el Museo Nacional y el Instituto Nacional del Libro, respectivamente— la oportunidad de valerse del mecanismo oficial de producción para desarrollar proyectos marcadamente personales y avanzar en las propuestas de un moderno cine brasileño.

En vez de adoptar el enfoque oficial y reverente de buena parte de los documentales realizados hasta entonces sobre las «grandes figuras» de la cultura brasileña, el film de estreno de Joaquim Pedro, por el contrario, se proyecta ambiciosamente como ensayo crítico, por medio de imágenes y palabras, sobre la obra y la personalidad de los dos escritores. En *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*, es admirable la adecuación entre la propuesta del film y las características de los autores escogidos. La estrategia de desplazar el foco de atención de la imagen pública a la rutina doméstica de figuras tan conocidas y celebradas de la cultura brasileña se muestra en plena sintonía con la obra de Bandeira y de Freyre, transformándose en un poderoso instrumento en la traducción de esos dos universos al cine.

En este ensayo audiovisual, Joaquim Pedro discute sobre la sociología tropical de Gilberto Freyre, y, del mismo modo que el maestro, conjuga la evaluación de la gran historia (el patriarcado, el conservadurismo de la elite) con las minucias del trato cotidiano, realizando un pequeño inventario de hábitos domésticos (el trabajo, el ocio, la cocina) que dicen tanto cuanto los grandes acontecimientos. El cineasta presenta a Bandeira y su poesía «menor», hecha de pequeños gestos, de momentos casi prosaicos, inmediatamente reconocidos en su familiaridad, y que sin embargo señalan en todo momento lo que no está allí, la ausencia y la falta que los versos leídos por Bandeira tematizan («Lo que no tengo es deseo / Es lo que mejor me enriquece», del poema «Testamento»).

Dentro de su sobriedad, se trata de un ensayo apasionado y, como no podría dejar de serlo, enteramente parcial en sus pasiones. Bandeira y Freyre constituyen en el film no sólo dos caras de la intelectualidad brasileña, sino también dos conductas morales y políticas ante el mundo, presentadas en términos antagónicos y realmente excluyentes. En la construcción de esta estructura de contrarios, tiene una importancia considerable el fuerte rechazo de la figura de Freyre por parte de la intelectualidad de izquierdas de la época. La mirada severa lanzada por Joaquim Pedro se muestra en plena concordancia con las críticas hechas entonces a la postura conservadora de Freyre, en una condena ideológica que se extendía también a su obra. Más de dos décadas después, a mediados de los años 1980, en una época en que el pensamiento y las contribuciones de Freyre ya venían siendo objeto de renovado interés, Joaquim Pedro volvería al universo del maestro de Apipucos, esta vez para adaptar su obra

¹³ Joaquim Pedro de Andrade, *O imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, São Paulo, Marco Zero/Cinemateca Brasileira, 1990.

más conocida, *Casa-Grande & Senzala*, en un guión (jamás filmado) donde transforma el ensayo sociológico en narración ficcional¹⁴.

La construcción ficcional ya se hace presente en *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*, que delinea con claridad sus personajes. Bandeira es el escritor comprometido únicamente con la creación, con la poesía, que se despega del medio y literalmente asciende a los cielos en el plano final de la película, cuando la cámara en un movimiento que combina panorámica con travelling va subiendo de la acera (por donde camina el poeta) hasta encuadrar el cielo. En los planos de Freyre, todo parece construido para comprometerlo, para poner en evidencia no el poder de su creación, sino el estrecho y condenable vínculo de su creación con el poder dominante. Al destacar, en la figura del sociólogo, las actitudes patriarcales y dominadoras, Joaquim Pedro establece un ejemplo acabado del intelectual que, a pesar del carácter moderno de su trabajo, es al mismo tiempo un legítimo representante de la elite conservadora que toma como objeto de análisis.

En este corto inaugural los trazos están bien definidos: todo el afecto y la admiración a Bandeira, todo el rencor y la condena a Freyre. En filmes posteriores, como en el documental *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Brasil, 1967) y en el largometraje histórico *Os inconfidentes/La Congiura* (Brasil-Italia, 1972), el discurso en torno a la conducta del intelectual irá a adquirir contornos más complejos, a partir del momento en que el cineasta ofrece una mirada distanciada, incorpora la autocrítica y se sitúa él mismo y a su obra en el terreno de las contradicciones y los atolladeros.

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Joaquim Pedro de Andrade. *Fotografía:* Afrodísio de Castro (35 mm, blanco y negro). *Cámara:* Jorge G. Veras. *Asistente de dirección:* Domingos de Oliveira. *Montaje:* Carla Civelli y Giuseppe Baldaconi. *Selección de la música:* Zito Batista y Carlos Sussekind. *Letreros:* Bianco. *Narración:* Gilberto Freyre (*O mestre de Apipucos*) y Manuel Bandeira (*O poeta do Castelo*). *Productor:* Sérgio Montagna. *Producción:* Saga Filmes e Instituto Nacional do Livro (Río de Janeiro, 1959). *Duración:* 18 minutos.

¹⁴ Joaquim Pedro de Andrade, *Casa-Grande, Senzala & Cia: Roteiro e diário*, Ana Maria Galano (org.), Río de Janeiro, Aeroplano, 2001.



Aruanda

(Linduarte Noronha, Brasil, 1960)

Una vez le escuché decir a Glauber Rocha que todo cineasta realiza un único film en su vida.

No estoy seguro de si quiso decir que alcanzada la realización de esa película todas las otras son sencillas variaciones en torno a lo que ya fue conseguido en un determinado momento, o si quiso decir que ese único film está en todo el conjunto de películas que uno llegue a realizar. Como si de por vida ese imaginario cineasta buscara la realización de un único e inalcanzable film y todos los que llegara a hacer no fueran más que intentos poco o menos logrados, que no lo dejaran satisfecho y por eso siguiera en la búsqueda engañosa de realizarlo en el próximo. Y así, de alguna manera, esa única película a la que se refiere Glauber solo la encontramos fragmentada, dispersa en el conjunto de la obra realizada.

Uno siente en Linduarte Noronha la nostalgia de los filmes que no hizo. El golpe de estado de 1964 y el provincianismo político y cultural de su Paraíba natal, con su carga de celos y envidias, le quitaron la cámara cinematográfica soviética comprada por el organismo universitario que dirigía. Así le arrebataron la misma fuente de creación con la que le había ungido el maestro Humberto Mauro cuando le prestó la cámara con la que hizo *Aruanda*. Al entregársela Mauro le dio la facultad de expresarse, el poder de crear imágenes.

Aruanda es la historia de la creación de un *quilombo* [un palenque de esclavos cimarrones o libertos], el de Talhado, en Santa Lucía del Sabugí, Paraíba, «que surgió a mediados del siglo pasado (siglo XIX) cuando el ex esclavo y maderero Zé Bento salió con la familia en busca de la tierra de nadie». Zé Bento «huye de la servidumbre, de la antigua esclavitud», con la mujer, dos hijos y un asno, cargado curiosa o signifi-

ficativamente con dos vasijas de barro iguales a las fabricadas en la segunda mitad del film y un banquito para sentarse. Parte en busca de un sitio, el *sertão* con agua y condiciones que le permitan instalar a la familia y vivir del trabajo de la tierra. Levanta una casa de barro, trabaja la tierra reseca y pedregosa, siembra algodón. Con el paso de los años, se crea una comunidad que hará de la fabricación artesanal de cerámica utilitaria y de su venta en la feria semanal de la cercana ciudad su principal medio de subsistencia. Esto es lo que los planos nos hacen ver y que la narración confirma.

Aruanda es un documental. La mayor parte de sus planos resultan seguramente de un registro documental de la cámara: el paisaje, las personas y las cosas están allá y el realizador con el fotógrafo no tienen más que situar la cámara, con la lente elegida, con el ángulo deseado, con una determinada incidencia de luz, para captar el plano documental. Así ocurre por ejemplo cuando las mujeres de Talhado cavan y recogen la tierra apropiada, sacan agua del pozo, preparan el barro y hacen la cerámica que será cocida en los hornos y vendida en la feria. Ocurre probablemente lo mismo con la preparación de la tierra para la siembra del algodón, con la misma siembra que Zé Bento y su mujer realizan en la primera mitad de la película, con la preparación del barro y con la construcción de la casa.

No obstante, *Aruanda* empieza con una narración que identifica a Zé Bento: «Aquel día, a mediados del siglo pasado, Zé Bento decidió partir con su familia en busca de la tierra donde pudiera vivir. Huía de la servidumbre, de la antigua esclavitud.» Por lo tanto, desde el inicio, con rigor en el sexto plano del film, somos informados de que Zé Bento no es exactamente el nombre de la persona que vemos en la pantalla. Está allí representando a un personaje: un negro esclavo de nombre Zé Bento que a mediados del siglo XIX, huyendo con su familia de la esclavitud, sale en busca de una tierra lejana en el *sertão* profundo, lejos de la civilización, donde pudiera encontrar agua y fundar un *quilombo*, un nuevo tipo de vida con trabajo y libertad. Se trata por lo tanto de una ficción. Narra probablemente una historia preservada en la memoria de sucesivas generaciones y transmitida por medio de narrativas orales.

En verdad, *Aruanda* narra un mito: el mito de la fundación de un *quilombo*, lejos de la civilización costeña y de la esclavitud, lejos del «Nordeste de los cañaverales». De un *quilombo* como tantos otros que todavía resisten dispersos por el territorio del país. Éstas son las escenas iniciales en el film: Zé Bento, mujer e hijos arreglan sus cosas sobre el asno, parten hacia la prolongada jornada *sertão* adentro, encuentran la tierra con agua que buscan, construyen su casa de barro, plantan algodón y se instalan. Como personajes que son, las figuras que vemos en la pantalla actúan, representan el mito, la historia. La posición de la cámara, los encuadres, el desplazamiento de los «actores» son seguramente estudiados y ensayados —y repetidos hasta que el realizador se dé por satisfecho, de acuerdo con el resultado deseado. Desde todos los puntos de vista, se trata de una ficción. Una ficción que busca reconstruir hechos conservados por la memoria colectiva en una frontera ambigua entre historia y mito. Por supuesto, todo ello siguiendo la buena tradición de los fundadores del cine documental como Flaherty, que reconstituyó costumbres ya abandonadas por los pescadores de Aran y puso en escena la vida cotidiana de Nanook.

En *Aruanda*, la música marca la ruptura/enlace entre la reconstitución ficcional y el registro documental. *Oh mana deixa eu ir* (*Oh hermana déjame ir*) es el canto de la ficción, del mito. Marca la búsqueda de Zé Bento *sertão* adentro. Su fuga/desplazamiento desde la servidumbre/esclavitud hacia la tierra del trabajo y la libertad. Cuando vuelve en la se-

gunda mitad del filme durante el transporte de la cerámica hacia la feria a lomo de asno o durante el regreso de la feria a Talhado que concluye la película, ya no oiremos el canto sino únicamente el solo de la guitarra. De cierta manera, las escenas del desplazamiento semanal de los habitantes del *quilombo* a la ciudad y de la ciudad al *quilombo*, aun tratándose de registros documentales actuales repiten el caminar/desplazamiento de Zé Bento del Nordeste azucarero al *sertão*, de la tierra de la esclavitud a la tierra del trabajo en libertad. Y son asnos parecidos los que cargan parecidas vasijas. El solo de guitarra de *Oh mana deixa eu ir* nos dice que el mito está presente en el cotidiano de Talhado. La melodía representa una reafirmación poética del mito en la realidad actual. El montaje del solo de guitarra sobre las escenas del desplazamiento Talhado/ciudad y ciudad/Talhado que sus habitantes realizan una vez por semana repite el caminar del héroe fundador en el mito y amarra la ficción al documental, el mito a la realidad.

La orquesta de pífanos cubre todo el registro documental, especialmente el trabajo de las mujeres con la cerámica, así como el trabajo de Zé Bento al construir su casa y plantar el algodón con la mujer. No obstante, las acciones de Zé Bento están situadas en una frontera donde mito y realidad actual se confunden: con barro y madera debe haber construido su casa el héroe mítico, así como el «actor» —habitante de Talhado tal vez descendiente del héroe fundador como toda su «familia»— construyó su misma casa y otros tantos habitantes siguen construyendo las suyas; asimismo, la plantación de algodón se hace hoy como se hacía probablemente en la época del mito.

La música de los pífanos marca la ambigüedad de esas escenas. Su presencia en escenas que pertenecen en rigor a la ficción nos dice que son registros documentales o que debemos considerarlas como tales. Son escenas que pertenecen a los dos universos: la imagen narra el mito, el sonido nos indica que se trata de un registro documental actual. Y así, por el montaje de imagen y sonido pertenecientes a universos opuestos el film nos habla una vez más de la realidad del mito, reafirmando su presencia en el cotidiano de la comunidad, hoy.

A la feria de la vecina ciudad —territorio del mercado, del cambio de productos de cerámica por dinero, único contacto de la comunidad con el resto del país y con la civilización, por lo tanto territorio fuera de la comunidad y del mito— no cabe ninguno de los dos tratamientos sonoros. El tratamiento correspondiente a la feria es el ruido ambiente.

El enlace entre la primera parte del film —la historia mítica de Zé Bento— y la segunda —la vida actual de la comunidad fundada por él— también ocurre gracias a la presencia de las dos improbables vasijas como carga principal y casi única del asno de Zé Bento. Las vasijas que vemos son utilizadas por el hombre del *sertão* para guardar agua en casa. Por su fragilidad jamás son utilizadas para transportarla. Además están casi revueltas y abiertas, por lo tanto vacías. Junto a las vasijas un típico banquito que encontramos en cualquier casa del *sertão*. Otro objeto improbable en una representación realista de quien se prepara para una larga y desconocida jornada, que además es una fuga. Esos objetos están en las primeras imágenes del film como elementos simbólicos y representan los objetivos del desplazamiento de Zé Bento: encontrar en el *sertão* la fuente de agua, la tierra que tenga el agua indispensable para la construcción de su casa y para dar comienzo al *quilombo* que va a sobrevivir de la artesanía de cerámicas iguales a las que estamos viendo.

Es más, los seis primeros planos que dan inicio al film —(1) Zé Bento está montado en el asno que se desplaza de izquierda a derecha en un paisaje de *sertão*; (2) Zé Bento conduce el asno hacia una casa cuyo techo se ve por detrás de un monte y un niño

corre en su dirección; (3) Zé Bento amarra el asno a la madera de la pared y entra por la puerta con su mujer e hijos; (4) con la pared de barro de la casa a la derecha del cuadro, Zé Bento amarra la primera vasija en la montura del asno y la niña trae el banqueto del interior de la casa; (5) el niño acaricia la frente del asno y Zé Bento amarra la segunda vasija ayudado por la mujer; (6) la cámara está en el interior de la casa y por la puerta se ve a Zé Bento que parte con la familia y el asno cargado, mientras al fondo se ve otra casa en la línea del horizonte—, esos seis planos iniciales también tienen un carácter simbólico en la estructura filmica. Vemos en esos planos el mismo paisaje del *sertão* hacia el cual Zé Bento se estaría desplazando y no lo que deberían ser probablemente, o sea las tierras húmedas costeñas de los cañaverales, desde donde se supone que estaría huyendo «de la servidumbre, de la antigua esclavitud».

Así pues, huyendo del *sertão* hacia el *sertão* como nos muestran las imágenes y cargando objetos de valor puramente simbólico, *Aruanda* no admite una lectura estricta y exclusivamente realista. Las imágenes se contraponen a la narración y al texto escrito que presenta el film. Mientras éstos apuntan un camino rectilíneo («partió con la familia en busca de la tierra de nadie», una fuga de la servidumbre y de la esclavitud hacia «la tierra adonde podría vivir»), las imágenes por el contrario nos dicen que Zé Bento no salió del lugar de donde partió: al término de su desplazamiento llegó adonde ya se encontraba, pues el film se desarrolla y termina con un paisaje igual a aquel desde donde Zé Bento inició su caminar. El desplazamiento lo llevó al mismo sitio de donde salió. Se trata pues de un viaje simbólico que sucede totalmente en el plano del mito.

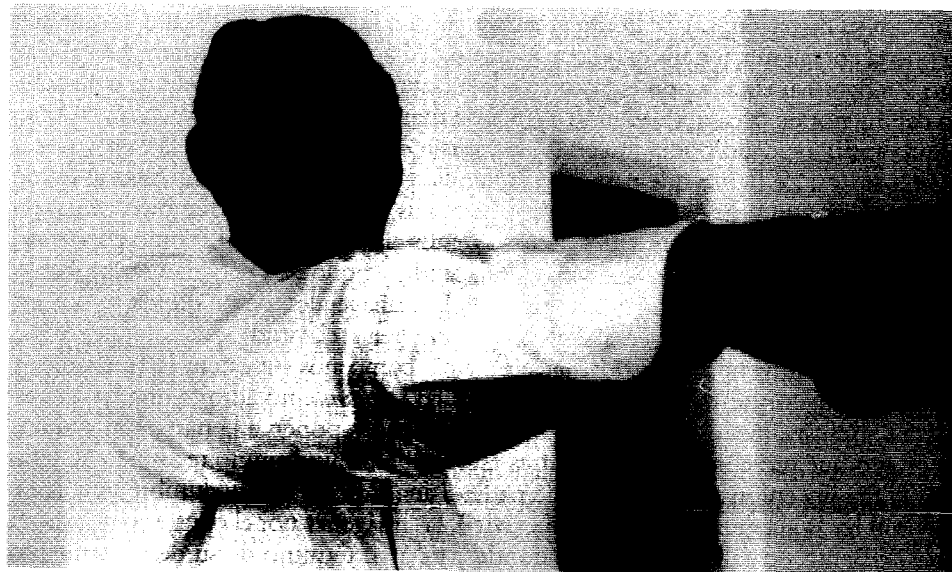
Aruanda es un cinepoema épico. De la reconstitución ficcional al registro documental, de la historia mítica de Zé Bento y su familia a los planos documentales de la constitución de Talhado y del trabajo de las mujeres en la cerámica, el film pasa de la memoria al hecho, del pasado al presente, del mito a lo propiamente histórico, de la ficción a lo propiamente documental. Es uno de esos raros filmes que generan otros filmes y cineastas como decía Dziga Vertov de los suyos. Con *Aruanda*, Linduarte Noronha realizó aquel único y definitivo film, ambición profunda de todo realizador a la que se refería Glauber Rocha.

GERALDO SARNO

(Traducción: Paulo Antonio Paranaguá)

FICHA TÉCNICA

Dirección: Linduarte Noronha. *Fotografía y montaje:* Rucker Vieira (35 mm, blanco y negro). *Asistentes de dirección:* Vladimir Carvalho y João Ramiro Melo. *Sonido:* M. Cardoso. *Ilustración:* Ivan Freitas. *Música folclórica:* «O mana, deixa eu ir» (coco paraibano), «Piauí», ceremonias de la Fiesta del Rosario de Santa Luzia do Sabugi realizada por la Confraria dos Negros. *Cante:* Othamar Ribeiro. *Guitarra:* Naldo Tobías. *Pí-fano:* Manoel Pombal. *Producción:* Estado de Paraíba (João Pessoa, 1960). *Productores asociados:* Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Recife), Instituto Nacional do Cinema Educativo (Río de Janeiro), Secretaría de Educación y DER de Paraíba, Asociación de Críticos Cinematográficos de Paraíba. *Laboratorio:* Líder Cinematográfica (Río). *Duración:* 22 minutos.



Memória do cangaço (Paulo Gil Soares, Brasil, 1965).

A condição brasileira

(producción de Thomaz Farkas, Brasil, 1964-1970)

En dos diferentes y superpuestos niveles, la serie de filmes producidos (a veces también realizados o fotografiados) por Thomaz Farkas documenta lo que enuncia el título general del proyecto, *A condição brasileira* [La condición brasileña]. Realizados en los primeros años de la dictadura (los militares toman el poder en abril de 1964) y luego en el periodo de mayor represión (a partir del Acto Institucional núm. 5, en diciembre de 1968), estos más de veinte documentales sobre el fútbol, el *cangaço* [bandolerismo del Nordeste brasileño], la iglesia, el migrante del Nordeste en São Paulo, las escuelas de samba de los *favelados* [habitantes de las *favelas*, conjunto de chabolas] de Río, los cantores y los artesanos del cuero del *sertão* [región agreste del interior del Brasil], revelan nuestra condición. Primero de modo directo, mostrando Juazeiro, São Paulo, la hacienda, la fábrica, la misa de fray Damião, la sala de milagros del Padre Cícero, el trance en la plaza del pastor Josias o en las gradas del estadio Pacaembu o de Vila Belmiro, y, sobre todo, mostrando todo lo que —allá, tanto en el lugar seco y sin nada, *sertão*, desierto grande, como en la *favela* de mucha gente sin nada— hace la mano (y, en el caso del trabajador de fútbol, los pies) del hombre, que fertiliza la tierra, hila las cuerdas, sigue el rastro del agua, trabaja el cuero, cose el disfraz, golpea el mortero, toma con las puntas de los dedos los pequeños bocados de harina del recipiente de calabaza.

La condición brasileña es inventar allí donde no existe condición para nada, allí donde fueron retiradas las posibilidades de hacer cosa alguna —eso es lo que muestran las situaciones filmadas.

La condición es exactamente ésa —reitera el modo de narración de estos filmes, «una interpretación y no una descripción real», como dijo Farkas en un testimonio dado al crítico Alex Viány en 1971. Exactamente ésa —reitera aún más el modo de producción. Los filmes son resultado de la voluntad de los realizadores y de la pasión de Thomaz Farkas por el cine y no de un interés del mercado cinematográfico o televisivo o de la existencia de organismos oficiales o instituciones privadas para apoyar la producción de películas documentales. Entonces propietario de una tienda de cámaras fotográficas, la Fotoptica, Thomaz produjo los filmes («con dinero ahorrado, lo que en la época era posible», contó alguna vez) para un mercado inexistente. Y más, y sobre todo: ni siquiera se contaba entonces con la existencia de una libertad de expresión que indicara, sugiriera, propiciara la realización de tal proyecto. ¿Documental? Al contrario. Todo iba en contra. Lo que existía era en verdad una censura rigurosa a la circulación de toda y cualquier información y opinión.

Son dos series de filmes. La primera: cuatro documentales, en blanco y negro, de entre treinta y cuarenta minutos de duración, realizados en 1964-1965, con Thomaz Farkas como productor (*Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares), y como productor y uno de los fotógrafos (*Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Nossa escola de samba*, de Manuel Horacio Giménez, y *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla).

La segunda: dieciséis documentales, realizados por Eduardo Escorel, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares y Sérgio Muniz, en color, filmados todos al mismo tiempo, entre 1969 y 1970, a partir del proyecto común de trazar un mapa de la cultura del Nordeste brasileño. Los más breves duran diez minutos (*O engenho* y *Padre Cícero*, de Sarno; *A morte do boi* y *A vaquejada*, de Paulo Gil Soares). Los más largos, entre veinte y treinta minutos (*Viva Cariri!*, de Sarno; *Frei Damião, trombeta dos aflitos e martelo dos hereges* y *O homem de couro*, de Paulo Gil Soares; *Visão de Juazeiro*, de Escorel). Farkas es productor de todos ellos y se incorpora al equipo de fotografía de algunos (*A cantoria*, de Sarno; *Beste*, de Muniz)¹⁵.

Además de los veinte títulos de estas dos series, en los años siguientes Farkas produjo (coprodujo y realizó la fotografía de) películas dirigidas por Geraldo Sarno, *Os imaginários* (1970), *Jornal do sertão* (1971), *Vitalino/Lampião* (1971) y *Coronel Delmiro Gouveia* (largometraje de ficción, 1978); por Sérgio Muniz, *Um a um* (1976), *O berimbau* (1977) y *Andiamo in'merica* (1978); por Maurício Berú, *Certas palavras com Chico Buarque* (LM, 1979); por Guido Araújo, *Feira da banana* (1973), y por Luiz Alberto Pereira, *Jânio a 24 quadros* (LM, 1981). Y realizó él mismo tres documentales: *Paraíso, Juarez* (1971), *Todomundo* (1980) y *Hermeto campeão* (1981).

¹⁵ El equipo estaba integrado por Edgardo Pallero como productor ejecutivo, Sérgio Muniz como director de producción, Afonso Beato, Thomaz Farkas y Lauro Escorel como fotógrafos, Sidnei Paiva Lopes como encargado del sonido. Eduardo Escorel y el fotógrafo Jorge Bodanzky se unieron al grupo para las filmaciones complementarias de *Visão de Juazeiro*. Eduardo Escorel participó como responsable de montaje en otras películas de la serie. Paulo Gil Soares realizó *Erva bruxa* (1969), *O homem de couro* (1969), *A mão do homem* (1969), *Jaramantaia* (1970), *Vaquejada* (1970), *A morte do boi* (1970) y *Frei Damião, trombeta dos aflitos e martelo dos hereges* (1970). Geraldo Sarno realizó *A cantoria* (1969), *Casa de farinha* (1969), *O engenho* (1970), *Padre Cícero* (1970), *Região Cariri* (1970) y *Viva Cariri!* (1970). Sérgio Muniz realizó *Rastejador, s.m.* (1970) y *Beste* (1977), finalizado bastante después. Eduardo Escorel realizó *Visão de Juazeiro* (1970).

Los cuatro filmes de la primera serie fueron posteriormente reunidos (y ligeramente reducidos) para componer un largometraje en 1968, *Brasil verdade*. Cinco títulos de la segunda serie (*Casa de farinha* y *Padre Cícero*, de Sarno; *Jaramantaia* y *Erva bruxa*, de Paulo Gil Soares, y *Rastejador s.m.*, de Muniz) fueron igualmente reunidos para componer un largometraje en 1972, *Herança do Nordeste*. Estas dos películas tuvieron exhibición comercial, con una pequeña divulgación y un pequeño público, a través de la distribuidora creada por el *Cinema Novo*, la Difilm.

En el citado testimonio de 1971 (una larga carta al crítico Alex Viany, de cuatro páginas dactilografiadas a espacio simple, conservada en el archivo de la Cinemateca del Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro), Farkas cuenta:

que «nació en una familia en la que la fotografía y la óptica garantizaban el pan»; en Budapest el abuelo era comerciante de lentes y el padre, al llegar a São Paulo, alrededor de 1920, abrió una tienda de lentes y cámaras fotográficas;

que fotografía desde los tiempos en que iba a la escuela, desde los once años; más tarde, en el texto que abre el libro *Thomaz Farkas, fotógrafo* (São Paulo, DBA y Melhoramentos Editores, 1997), agregaría: «siempre que podía, llevaba la cámara conmigo: excursiones, compañeros en clase, profesores, el grupo en la graduación»; y «¿con quién aprendí a fotografiar? Creo que aprendí solo, o, como se decía, *se errar por mí mismo*». Sin jamás haberse profesionalizado como fotógrafo, Thomaz en realidad jamás abandonó la fotografía, aun después de que surgiera el interés por el cine, que —cuenta en el testimonio de 1971—;

apareció ya en la escuela, «un creciente interés por el personal documentalista, la escuela inglesa, Paul Rotha, etc., filmes educativos, de enseñanza, culturales y así sucesivamente». Como no podía estudiar cine fuera del Brasil, cuenta en la introducción de su libro de fotografías: «frecuenté la [productora] Vera Cruz, viendo a los ingleses filmar: Chick Fowle, sus asistentes y el gran [Ugo] Lombardi»;

y, finalmente, un día, alrededor de 1960, surgió la idea de una película sobre la reforma agraria en encuentros con otros jóvenes como él, Vladimir Herzog, Maurice Capovilla, y con Edgardo Pallero y Fernando Birri («recién llegados de la Argentina, de la Escuela de Santa Fe»). Se trataba de «documentar el movimiento de Julião en el Nordeste», idea que no se concretó, porque «ahí vino todo el festival», o, como diría más tarde en la introducción de su libro de fotografías, «la cosa se puso negra»: el golpe de 1964;

surgió entonces la idea de *A condição brasileira*, inspirada por la tradicional serie de libros *Brasiliana*, para mostrar «cómo era y de qué manera vivía el hombre del Brasil, Norte, Sur, Centro, Amazonia», y destinada principalmente a las escuelas y a la televisión educativa; el proyecto nació de conversaciones con profesores de la Universidad de São Paulo y con Geraldo Sarno («recomendado por Glauber [Rocha], lo busqué y comenzamos las primeras investigaciones»), Paulo Gil Soares («él tenía un material casi listo y decidí entrar en su proyecto») y Leon Hirszman («después de ver *Maioria absoluta*, quedé preparado para la larga»);

cuenta además que al realizar los primeros cuatro filmes sabía poco de la tradición del documental brasileño, las películas de Humberto Mauro, y prácticamente nada del *cinéma vérité* («conocíamos apenas la idea»);

que la segunda serie de películas se concentró en el Nordeste «para levantar la máxima cantidad de cosas de una región antes de pasar a otra, el Sur, o incluso aquí, São Paulo, Río, la zona industrial»; que las filmaciones en la segunda serie, como en la primera, partieron de una previa recolección de información («antes, la región fue recorrida para recoger material, hacer contactos personales, hacer una primera verificación de los hechos investigados en libros»);

y que todo fue filmado en 16 mm, con equipos mínimos («un director, un hombre para el sonido, un fotógrafo, un asistente y un productor») y que algunos trabajos (cita el ejemplo de *Visão de Juazeiro*) tuvieron realmente un equipo de apenas tres personas;

y que como el proyecto original era el de montar un panorama completo del hombre brasileño, las imágenes originales deberían servir de base para el montaje de diferentes películas («así como ahora tienes al vaquero de Paraíba, tendrías al *gaúcho* [natural de Río Grande do Sul], al *matogrossense* [natural de Mato Grosso], tanto solos, como comparados con otros»).

El testimonio termina con Farkas prometiendo «hacer esto y lo otro para vender este material» y «crear un mercado sensacional para el documental brasileño». Tal sueño no se realizó. Los filmes tuvieron una circulación restringida en festivales, sesiones en cinematecas y en algunas universidades, «como temas de trabajos y de discusión. Pero lamentablemente los resultados financieros fueron muy malos», comentaría Farkas más adelante, agregando que no tuvo «el poder de convicción para vencer al bando de la televisión». *La televisión, dice, tiene «otra estructura y otra mentalidad»*, se mantiene interesada en transmitir sólo un material muy diferente de aquellos «filmes de mucha miseria», de acuerdo con la explicación dada entonces para justificar el rechazo de la serie. Las películas tendrían que «guardar otra oportunidad».

Otra oportunidad que no llegó. Una efectiva circulación de los filmes no se realizó. Éstos siguieron más o menos confinados a aquel mismo espacio entre los festivales y las universidades¹⁶ —espacios tampoco tan abiertos, pues la censura golpeaba fuerte. Pero sí se realizó el proyecto de cine allí iniciado: un documental (Farkas cita las películas de Sarno como ejemplo) en que «las cosas son dichas no por las personas entrevistadas sino por la construcción dramática del film». Éste era el camino que debía seguirse —continúa—, «embarcar mucho más en lo visual dramático que en lo dicho y lo hablado, en la conquista del tema por su naturaleza y esencia y no por lo que se habla de él. La diferencia es sutil pero básica y lleva al espectador a vibrar con la dramaticidad de la película desde el punto de vista filmico y no de lo hablado». Este proyecto sí se concretó a partir de estas dos series. Son raros los modelos de filmes documentales en el Brasil que no dialoguen con las preocupaciones de estos documentales: construir una dramaturgia cinematográfica capaz de montar una imagen crítica de la realidad; mostrar la realidad tal como es sentida y pensada por la subjetividad del realizador en el momento concreto de la filmación; no reducir el documento al simple registro objetivo de la cámara; usar la parte, aquel particular pedazo del país filmado, para revelar el todo, la condición brasileña; ordenar los documentos con el fin de estimular una participación del espectador a través de la razón y del sentimiento.

De este modo, no como modelo (de producción o de composición) que debe ser imitado, sino como un disparador de proyectos de un cine documental, estas películas pueden ser vistas hoy: por un lado, la parte, el corte, el pedazo, el instante, el retrato subjetivo-objetivo de la gente común del país de la segunda mitad de los años

¹⁶ Acompañados por textos introductorios de la profesora Maria Isaura Pereira de Queiroz. Hasta 2002, apenas dos títulos estaban disponibles en vídeo, *Viramundo* y *Memoria do cangaço* (Funarte/Riofilme).

sesenta; por el otro, el sueño, el proyecto, el deseo, lo concreto, el todo que reafirma la parte, el ejemplo de una producción que en la pantalla documenta la condición brasileña y aquella otra indispensable para que un documental se haga: no sujetarse a condición alguna.

JOSÉ CARLOS AVELLAR

(Traducción: Jung Ha Kang)



Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo

(Mario Handler, Uruguay, 1965)

Durante diez meses, entre 1964 y 1965, Mario Handler (Montevideo, 1935)¹⁷ acompañó con su cámara, y por las calles de su ciudad natal, a Carlos, un «caminante», según la acepción que él mismo se da en el film, un «bichicome», en la terminología habitual de la sociedad montevideana de la época. Quiere la leyenda popular que el término sea una adaptación de la expresión inglesa *beach comers*, «los que vienen de la playa», con la que eran designados, por los ciudadanos británicos que entonces, finales del XIX y primeros años del XX, mantenían florecientes negocios en Uruguay (frigoríficos, transportes, gas), ciertos vagabundos que dormían, cuando el tiempo lo permitía, en la llamada Playa de los Ingleses, no muy lejana del centro de la ciudad.

Un bichicome, y Carlos lo es, sin duda, es algo así como el final de la cadena social, el producto sobrante de un sistema económico incapaz de integrarlo. A veces, podía encontrar un trabajo eventual y mal remunerado, otras podía incluso mendigar algo de dinero (aunque Carlos no aparece en esa actitud a lo largo del film) o, más comúnmente, hurgar entre los restos de basura en busca de los desechos reciclables que le permitían una mísera supervivencia.

Cuando realiza *Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo*, Mario Handler no había debutado aún profesionalmente y el cine uruguayo, industrialmente inexistente en cuanto a producción (los filmes realizados hasta entonces nacen siempre de

¹⁷ Hay abundantes datos biográficos sobre Mario Handler en la página web www.imágenes.org/aparte.

agotadores esfuerzos de raigambre pionerística o son simples aportaciones, en actores, temas o decorados, para producciones argentinas)¹⁸, apunta empero algunos trabajos interesantes, debidos sobre todo a la tarea solitaria de Ugo Olive, autor, hasta ese momento, de un par de películas justamente valoradas entonces como una auténtica renovación en el cine uruguayo (*Un vintén p'al Judas*, Ugo Olive, Uruguay, 1959, y el documental *Como el Uruguay no hay*, Ugo Olive, Uruguay, 1960), con quien, posteriormente, trabajará también Handler (en la ejemplar *Elecciones*, Ugo Olive y Mario Handler, Uruguay, 1966). Handler, que además de la carrera de ingeniería había cursado puntualmente estudios de cine en el extranjero (Gotinga, Utrecht y Praga), sólo había rodado hasta entonces cortos de formación (como *En Praga*, Checoslovaquia, 1964, realizado en la célebre escuela checa FAMU).

Rodada con las técnicas premiosas del cine directo, identificando en ocasiones el punto de vista de la narración documental con la propia mirada del retratado, ocultando siempre al narrador, que huye de cualquier protagonismo; y con una banda sonora constituida principalmente por las confesiones del propio protagonista, más una columna de música inspirada en el tango, *Carlos* supuso, en el momento de su aparición y en el conflictivo país en que nació, un auténtico aldabonazo. Es preciso referir, siquiera brevemente, las condiciones socioeconómicas del Uruguay de entonces para entender, en un sentido amplio, la efectividad del film ante su audiencia.

País esencialmente burgués, regido por un modelo económico basado en las exportaciones agropecuarias (cueros, lanas y, sobre todo, carne), los impuestos que generaban éstas crearon un extraño país de burócratas con una amplia clase media activa, culta y con un buen nivel de vida (la población, reducida, no llegaba, entonces, a los tres millones de habitantes). Pero también un censo campesino progresivamente depauperado y un éxodo del campo a la ciudad que literalmente vació el interior del país, hasta llegar a la absurda situación de la mitad de la población viviendo en el departamento más pequeño (tan sólo 543 kilómetros cuadrados, de los 176.215 que totaliza el país)¹⁹ pero al tiempo, albergue de la capital, Montevideo.

Ese modelo agroexportador, gestado tras las guerras civiles partidarias (blancos contra colorados, en la terminología de los dos partidos tradicionales, conservador y ruralista el primero, socialdemócrata y urbano, el segundo) del siglo XIX, que vivió su periodo dorado a raíz de las grandes conflagraciones mundiales del XX (las dos guerras planetarias, más el conflicto de Corea), gracias a la desaparición de competidores en el mercado internacional, entró en crisis ya en la década de los cincuenta, pero se agudizó abruptamente en los sesenta, hasta llegar al golpe de estado de 1973, que acabó con una de las democracias más consolidadas de América Latina. La capacidad exportadora uruguaya resultó entonces incapaz de afrontar los nuevos retos, y sobre todo la tecnificación del campo, que otros países emergentes (Australia, Nueva Zelanda, pero también Europa occidental y Estados Unidos) terminaron imponiendo,

¹⁸ En un informe sobre la situación del cine uruguayo a mediados de los sesenta, presentado en el V Festival de Viña del Mar (Chile) por el productor Walter Achugar, el realizador Mario Jacob, el crítico José Wainer y por Walter Dassori, se resumía el asunto de esta forma tan categórica: «Ni el gobierno, ni los creadores, ni la crítica, ni los cine-clubs, ni los comerciantes han sentido la necesidad imperativa de establecer un cine nacional.» Reproducido por Manuel Pérez Estremera y Augusto Martínez Torres, *Nuevo Cine Latinoamericano*, Barcelona, Anagrama, 1973, pág. 201.

¹⁹ Datos de la *Nueva Enciclopedia Larousse*. El problema de los límites del país hace que éstos se hayan visto reducidos a esta cifra, cuando en los años sesenta aún se estudiaba en las escuelas que la superficie real era de 187.000 kilómetros cuadrados...

lo que precipitó una honda crisis económica, social e institucional en la que el país sigue, aún hoy, instalado.

Es en ese contexto de crisis en el que Handler decide buscar a ese eslabón último del sistema (pero también un ser humano: la cámara se muestra, en este sentido, siempre respetuosa con la persona, de quien traza un retrato puntillosamente sincero), de forma que Carlos resume, en sí mismo, varias contradicciones mayores: es un ciudadano pero no puede gozar de las ventajas de serlo; dice ser, a pesar de las incoherencias con que se expresa, una persona letrada, pero de nada le sirve para desempeñarse en sociedad (resulta en este sentido ejemplarmente esclarecedor que el propio Carlos recuerde con cariño, y es el único recuerdo positivo que parece atesorar, a la escuela y a sus maestras, o dicho de otra manera, a las concreciones del sistema educativo, uno de los pocos legítimos motivos de orgullo que el país podía exhibir todavía entonces); dice estar disponible para trabajar, pero trabajo es justamente lo único que no encuentra, en un país que había sido, hasta una generación antes, una de las Mecas de promisión para la emigración europea.

Como todo documental biográfico, y éste, a su peculiar manera, lo es, *Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo* sitúa a un hombre, bien es cierto que desconocido para el público en su tiempo histórico. Hay una fecha de estremecedor impacto en el film: su protagonista confiesa, casi al comienzo, que empezó a caminar (es decir, que salió de su ciudad natal, Colonia) el 3 de diciembre de 1953; o sea, que la edad del infortunio de Carlos es la misma del declive económico uruguayo; y sus casi doce años de vivir en condiciones misérrimas aparecen como el perfecto correlato, casi la pequeña sinécdoque, de la crisis del país mismo.

Es la biografía de nuestro hombre, si hemos de prestar crédito a sus palabras, una biografía de la decadencia. En lo más directamente personal, no ha conocido un hogar propiamente dicho, ha probado la infidelidad de su amante, vive durmiendo donde la noche lo atrape. Ha sido, como tantos otros uruguayos pobres en un país rico y sin servicio militar obligatorio, soldado («milico», según el despectivo término de la jerga común), pero esa vida no le ha convencido: «Estuve catorce años (...) es una vida muy esclava, muy esclava porque usted vive allí, está encerrado y no es dueño de nada ni hasta de su misma persona», afirma).

Y en lo que tiene de posicionamiento personal hacia la esfera social, exhibe Carlos una desconfianza acérrima hacia los partidos políticos tradicionales, a los que ha votado alternativamente («unas promesas, puros halagos...»), no menos aguda que la que experimenta ante los jueces y la «autoridad», término con el que designa a la policía. Dice de los magistrados: «Ah! Son buena gente, gente muy buena... pero cuando duermen, ¡eh!»

Pero más allá de sus convicciones, más allá del respetuoso, incluso tierno, retrato que Handler hace de él y sus peripecias, la efectividad de *Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo* reposa en un hallazgo fundamental: el haber trazado, en un país con poca, o casi ninguna, memoria cinematográfica, el retrato de una ciudad, de unos rituales sociales (el fútbol, el bar, el tango, el carnaval) no a partir de lo habitual, sino desde la mirada de un excluido. La mimesis entre mirada y punto de vista se hace, así, ejemplar: esa imagen tomada como al sesgo de una sociedad que se pretende burguesa, pero que está en vísperas de ruina; esa capital de rincones deteriorados, tomada en ocasiones en amplios planos generales vacíos; ese espacio sin belleza, pero no menos auténtica que la otra ciudad, la de las postales, la de las playas, la del dinámico centro comercial, es el atroz espejo que Handler pone delante de los espíritus bienpensantes.

Y el deterioro, que confirmará en sus declaraciones, curiosamente y nada menos, toda una política profesional del Partido Colorado, Amanda Huertas, en la posterior *Elecciones*, rodada con ocasión de los comicios presidenciales de 1966 (Huertas es uno de los ejes sobre el que se construye el irónico, denunciador discurso del film), ya quedaba plenamente en evidencia en *Carlos*. Era el fin de tanto eslogan propagandístico autosatisfactorio acuñado desde el poder, «Como el Uruguay no hay»; era el despertar del sueño de la «Suiza del Plata» en medio de la pesadilla tercermundista. *Carlos*, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo, como todo documental que se precie, confirmaba, de manera casi cruel, una epifanía: la de una realidad discola y ocultada, materializada por fin en toda su crudeza. De ahí su capacidad de agudo diagnóstico social; de ahí, en fin, su pervivencia en la Historia.

MIRITO TORREIRO

FICHA TÉCNICA

Dirección y fotografía: Mario Handler (16 mm, blanco y negro). *Música:* Ariel Martínez. *Sonido:* Enrique Almada. *Producción:* Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (Montevideo, 1965). *Duración:* 31 minutos.



Por primera vez

(Octavio Cortázar, Cuba, 1967)

Podría parecer que *Por primera vez* —galardonado documental de Octavio Cortázar de diez minutos de duración— es tan sólo una cinta promocional de las actividades del «cine móvil» cubano en las comunidades rurales de dicho país. Sin embargo, bajo esta superficie aparentemente laudatoria, subyace una poderosa estrategia de interrogación sobre la naturaleza y el emplazamiento de la cinematografía en el marco de la marginalización social y cultural de Latinoamérica. Y son precisamente estos pilares filosóficos los que han permitido que esta película haya resistido el paso del tiempo mejor que muchas de las obras de marcado tinte político que emergieron del rico movimiento documental cubano de la década de los sesenta.

La fortaleza del cortometraje no proviene de su poder visual, a pesar de que no cabe duda de que la cámara de Octavio Cortázar ofrece, con sus primeros planos, un vívido testimonio de la vida rural cubana en un momento decisivo de su desarrollo sociopolítico. Por el contrario, su riqueza conceptual y sugerente ambigüedad se deben a que aborda la idea del cine como fenómeno enraizado en la imaginación de gentes que aún no han visto su primera película. En el momento de su realización, tal ambigüedad debió de resultar evidente ya que la propuesta ganó premios en festivales internacionales tan distintos como Phnom Penh (1967) —como mejor documental socialista— y Valladolid (1968) en un festival de «cine religioso y de valores humanos».

Por primera vez encaja sin estridencias en el momento político de su época, cuando una optimista generación de revolucionarios cubanos creía que el cine podía transformar a las masas en una nueva ciudadanía. Con el devenir de los años, un am-

plio abanico de tecnologías audiovisuales (televisión, transmisiones vía satélite, vídeo, internet) han desplazado la presunta centralidad del celuloide y erosionaron gran parte de ese optimismo. Por tanto, en el retrato que realiza Cortázar a miembros de una comunidad marginal que ven por vez primera una película, vislumbramos toda una serie de significados ambiguos sobre la naturaleza de la tecnología, la modernidad, la historia y el individuo en Latinoamérica. En el fervor revolucionario que caracterizó los sesenta, el discurso político del film ensombrecía estos temas.

Aparentemente, *Por primera vez* presenta un proyecto sencillo: el equipo de cine móvil del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) llega a la población rural de Los Mulos (en la provincia oriental de Baracoa) para llevar películas a una comunidad en la que pocos han tenido la oportunidad de ver cine. La estructura tripartita del corto reproduce el transcurrir cronológico de un solo día en el que el equipo del cine móvil llega al pueblo, entrevista a los niños de la escuela local y a las mujeres del entorno, y, finalmente, conforme se acerca la noche, exhibe una película a los vecinos del pueblo en un espacio improvisado al aire libre. La sencilla continuidad de acción, tiempo y espacio proporciona una unidad clásica a la obra que se contrapone al carácter documental de las imágenes y de las entrevistas testimoniales con los lugareños.

En la escena que antecede a los títulos de crédito de la apertura, los miembros del cine móvil explican sus objetivos: llevar el celuloide a comunidades periféricas de la isla caribeña, donde nunca antes han existido ni la distribución ni la exhibición convencionales. Las primeras secuencias, tras los títulos de crédito, consisten en entrevistas primero con niños de cinco y seis años de edad y después con mujeres del pueblo. Todos ellos comentan lo que consideran que debe ser el cine. Esta parte, que es la más elaborada de todo el documental, enumera una amplia gama de ingenuas respuestas para la pregunta —planteada por una voz en *off*— «¿Qué puede ser una película?», transformación irónica de la famosa interrogación de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (¿Qué es el cine?, 1959), sobre la naturaleza de la institución cinematográfica. En la última parte del documental se utiliza una serie de primeros planos para reflejar la alegría y sorpresa de los entrevistados mientras éstos viven su primera experiencia filmica. El montaje de los rostros iluminados de estos espectadores noveles se interrumpe, brevemente, con instantáneas que reproducen el objeto de su asombro: la famosa escena de *Modern Times* (*Tiempos modernos*, Charles Chaplin, Estados Unidos, 1936), en la que a Chaplin, un trabajador industrial, le está obligando a comer una máquina automática. En claro contraste con las dos partes anteriores, esta última escena carece por completo de diálogo y evoca, de este modo, la fuerza de las películas mudas, en las que la imagen y la música eran los únicos componentes del entramado cinematográfico.

La característica más destacable del documental de Cortázar es su autorreferencialidad cinematográfica. Sin embargo, más que un film dentro de otro film, ésta es una cinta sobre la ambigua identidad que crea el cine en los espectadores y que se plasma de formas muy diversas, concediendo a la película una riqueza conceptual que supera sus objetivos políticos. La pregunta baziniana planteada al público novel de una comunidad rural de Latinoamérica —¿Qué es el cine?— parece evocar las reacciones de asombro y sorpresa de las audiencias parisinas que habían sido testigo de las primeras producciones de los hermanos Lumière unos setenta años antes. No obstante, dadas las profundas diferencias de geografía social y cultural, el significado de la pregunta cambia ahora por completo. Las palabras de Bazin pretendían situar el medio cinematográfico en el marco de la historia de las ideologías de la representación visual europea. Cortázar suscita la misma pregunta, que ahora se dirige a los

miembros de la comunidad rural de Los Mulos, pero lo hace desde una perspectiva política radical más que desde un prisma estético. El corto parece inquirir: ¿Qué es el cine en estos momentos para las comunidades tradicionales latinoamericanas, marginadas socialmente? La yuxtaposición tiene como finalidad que el público de *Por primera vez* vea el cine como arma política capaz de transformar al pueblo.

Sin embargo, el transcurso de más de tres décadas ha diluido, en gran medida, el mensaje político del film, según el cual el gobierno ayudaría al pueblo a modernizarse y mejorar, de este modo, su calidad de vida. Cortázar nos muestra que el cine va configurándose a partir de la larga historia de su público y, para ello, introduce en su documental sutiles alusiones a una serie de hitos históricos: el aura de las películas mudas, la comedia hollywoodiense del Chaplin de 1936, el París baziniano de 1959, y su propia Cuba en 1967. Junto a todos ellos, cabe mencionar la audiencia contemporánea inmediatamente posterior a 1967, para la cual el tema de la ingenuidad frente a la modernidad —simbolizado en el título— provocaría, en el mejor de los casos, una fugaz punzada de nostalgia, en un momento en el que todavía era posible imaginarse a uno mismo cautivado por la magia de imágenes en movimiento proyectadas sobre una pantalla a oscuras.

En el fondo, *Por primera vez* pone de relieve la ambivalencia histórica que existe precisamente en el concepto de modernidad, representado por la figura estilística de un film dentro de otro film. La perspectiva optimista de la tecnología como motor de modernización y liberación de las comunidades marginales latinoamericanas es una constante temática de historiadores de cine de todas las tendencias políticas y resulta evidente que sustenta el proyecto ideológico del cine móvil cubano. Con todo y con eso, la cinta deja entrever también el lado más oscuro de la modernidad cuando evoca la imagen de máquinas que atrapan al trabajador en estos «Tiempos modernos». Asimismo, la ingenuidad y el deleite de los espectadores noveles contrastan con la banda sonora de Cortázar quien yuxtapone al prolongado plano de una pequeña que ríe feliz el sonido en *off* de los tambores buñuelianos de Calanda. Para Cortázar, como para Buñuel antes que él, la esperanza de modernidad que parece prometer la linterna mágica del cine constituye, en el mejor de los casos, un espejismo optimista que cambiará con el tiempo.

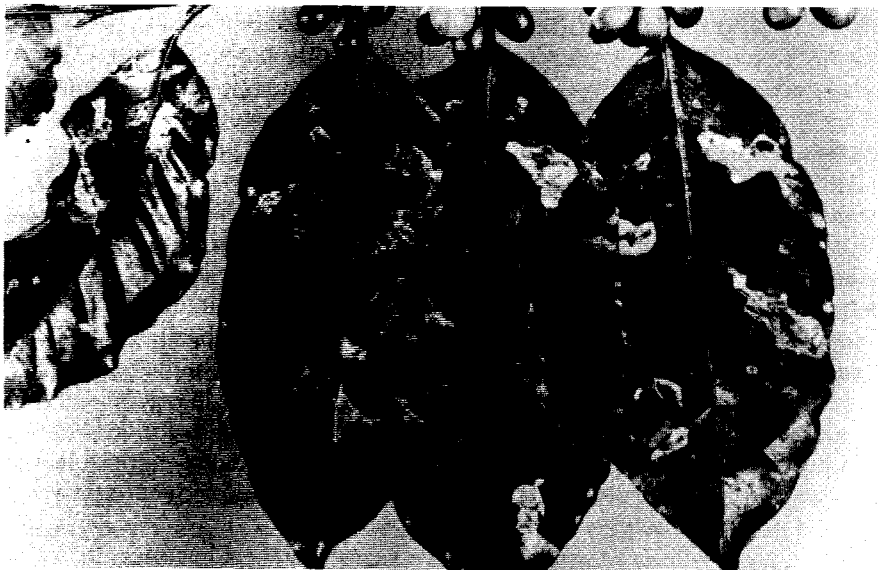
Es precisamente esta serie de contrapuntos —con la consiguiente introducción de opacos intertextos históricos y culturales— la que ha contribuido a desenraizar *Por primera vez* de su momento histórico y la que ha posibilitado que el espectador de hoy día desarrolle una lectura bastante más rica y compleja sobre el papel del cine en América Latina de lo que se deduciría de su contexto político original.

MARVIN D'LUGO

(Traducción: María Calzada Pérez)

FICHA TÉCNICA

Dirección: Octavio Cortázar. *Fotografía:* José López (35 mm, blanco y negro). *Sonido:* Ricardo Istueta. *Montaje:* Caita Villalón. *Iluminación:* Antonio Chao. *Música:* Raúl Gómez. *Títulos:* Delia Quesada. *Productor:* Manuel Mora. *Producción:* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (La Habana, 1967). *Duración:* 10 minutos.



Coffea Arábica

(Nicolás Guillén Landrián, Cuba, 1968)

El vozarrón inconfundible de Nicolás Guillén recita: «Junto a la orilla del mar, tú que estás en fija guardia, fijate guardián marino, en las puntas de las lanzas, y en el trueno de las olas, y en el grito de las llamas, y en el lagarto despierto sacar las uñas del mapa, un largo lagarto verde, con ojos de piedra y agua.»

A continuación, los letreros indagan sobre el origen del cultivo del café en la isla, lo que nos lleva a Oriente y a un museo de Santiago de Cuba. Fotos fijas alternan con el texto escueto, como si los recursos escasearan. Después de mencionar a los franceses, un letrado apunta la presencia de los negros en el cafetal como mano de obra. La secuencia sigue con un enfoque del sujeto, a manera de subrayado: «los negros». De pronto, hay una ruptura en el tono y en las normas didácticas: «¿cómo?». El letrado siguiente exclama: «¡los negros?!». «Sí», contesta el texto, con las dos letras acercándose al espectador mientras sube el volumen de un cante afro-cubano. Afirmativo: «los negros». Y la imagen se anima finalmente con el baile y la música y el movimiento de la cámara, hasta que irrumpe nuevamente la voz de Nicolás Guillén con los mismos versos referentes a Cuba y no al café. Entran los créditos, sin mención de función, como si fuera una creación colectiva.

La película más insólita e irreverente jamás realizada en la isla parece retomar el hilo pedagógico, empezando por la preparación de la tierra. Con las explicaciones se mezclan ahora las referencias a la omnipresente propaganda revolucionaria. Un cartel: «Si ayer fue heroico combatir en la Sierra y en el Llano, hoy es heroico transformar la agricultura.» Otro cartel convoca a los habaneros a sembrar en el cordón de La Habana, o sea, la periferia de la capital que el Comandante en Jefe decidió trans-

formar en huerto y plantación de café. Sigue el informe del ingeniero Bernaza sobre los requisitos técnicos de la siembra directa, enunciado con marcada inflexión profesoral (en *Coffea Arábica* no hay ninguna narración tradicional, todas las voces en *off* están sensiblemente deformadas por el eco, el tono o el ritmo de la locución, imitando a escolares que repiten una lección para memorizarla, por ejemplo). Mientras escuchamos la voz en *off*, una animación gráfica subraya ciertas palabras, letras o números, hasta convertirse en una consigna sibilina independiente del discurso oral («cubanos, seguro, a los yanquis dales duro»). Nueva ruptura de la imagen (la cola del autobús) y del sonido: Radio Cordón de La Habana enseña lo que es un «ombráculo» destinado a proteger la planta del exceso de sol. Acto seguido, en estilo reportaje, una voz detrás de la cámara pregunta a la «compañera» más bonita de la cola su opinión sobre el nuevo proyecto del café: la compañera resulta una *tovarich* soviética que contesta en ruso, aunque sea posible distinguir en castellano las palabras «ombráculo» y «cordón de La Habana»... Finalmente, la extravagancia de la introducción y la pedagogía antiacadémica enfilaron por el terreno de la burla, del puro «choteo», para hablar en cubano.

No obstante, la música y el montaje dinámico transforman la sorpresa en una constante metamorfosis, desestabilizando cualquier conclusión apresurada. Ahora toca mostrar la aclimatación al sol: «¿está claro?», pregunta el letrado, dirigiéndose directamente al espectador. «¡Cuidado con la jicotea!», advierte una voz cantante, mientras el coro enumera las enfermedades del café. La publicidad de diversas marcas introduce imágenes de archivo de la sociedad prerrevolucionaria, luego una voz femenina intenta hablar inglés, desembocando inesperadamente en la terrible toma del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* sobre uno de los peores atentados cometidos en la Cuba revolucionaria, con el hombre que exhibe el brazo de una víctima. Publicidad y propaganda aparecen yuxtapuestas («primero dejar de ser que dejar de ser revolucionario»). «¡Cuidado con la jicotea!», repite la banda sonora, «¡que te pica, mamá!...». *Coffea Arábica* juega con las repeticiones, pero éstas siempre añaden un matiz. La declamación de las especies cultivadas en la isla abre paso a una estruendosa marcha guerrillera, a la gloria del Movimiento del 26 de Julio y a Fidel en la montaña. Sin letra, discreta, surge la melodía de una canción de los Beatles, inmediatamente atribuible por el montaje subsiguiente a Radio Baracoa. Pero la deducción es falsa, porque la estación transmite el programa «Una cita contigo», versos empalagosos y canciones dulzonas, para que la joven negra se arregle el pelo en su modesto tocador. Otra marcha requeterrevolucionaria introduce a las milicianas en uniforme con la cabeza llena de rulos...

Sin embargo, *Coffea Arábica* no pierde el hilo: secadero, trilla, planta de beneficio, clasificadora, tostadero (detalle de las narinas que se mueven por el aroma), embalaje, hasta la degustación en una de esas barras que existían en tantas esquinas. Al terminar la cosecha, los campesinos bailan, «bailan» insiste el letrado antes del meneo sutilmente desconectado de la música. Por un momento, recuerda la placidez de *Ociel del Toa* (Nicolás Guillén Landrián, Cuba, 1965). Pero el cartel exige «más producción» y un montaje rápido resume diversos aspectos del cortometraje, insistiendo en la presencia afro-cubana. La conclusión parodia y transforma la letra de una célebre canción: «en Cuba todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café». Aparece entonces la Plaza de la Revolución, llena a tope. «Un momento por favor», pide el letrado; «para terminar», anuncia el siguiente, «los Beatles», «los Beatles en The fool on the hill, el bobo sobre la colina».

Algunos piensan que *Coffea Arábica* quedó «archivado» (según el eufemismo de la *novlengua* castrista para las películas prohibidas), porque el montaje sugiere que el loco de la montaña es Fidel Castro²⁰. Que el cordón de La Habana y la plantación de café en suelos y climas inapropiados fueran un fracaso absoluto no indican que el sabelotodo sea loco, sino que gobierna la isla como el latifundio en el que nació. Pero Nicolásito Guillén (así llamado para no ser confundido con el tío poeta) tampoco era loco, aunque hubiera quien lo tratara de «asocial». Jamás se le hubiera ocurrido atacar al Comandante en Jefe, ni siquiera criticar la siembra de café en los alrededores de la capital en una película. En cambio, debía ser un poco confiado o inconsciente para meter a los Beatles como coda de un documental del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, en una época en que para oírlos hacía falta esconderse (cuando un cuarto de siglo después Fidel inaugura un monumento a John Lennon y dice que hubiera deseado conocerlos antes, es un caradura, un desmemoriado o ambas cosas).

Nicolásito Guillén utiliza recursos inventados, o mejor dicho, usados por primera vez en Cuba, por Santiago Álvarez. Los dos tenían por lo menos algo en común, haber trabajado en la radio. La disociación de la imagen y el sonido, así como la edición de la banda sonora con una versatilidad generalmente reservada al montaje de la imagen, tienen seguramente origen en la experiencia radiofónica anterior (Cuba exportó durante años modelos de programas a toda América Latina, así como lo hizo con la televisión en la década de los cincuenta). Pero tales recursos en *Coffea Arábica* cobran un sentido que jamás encontramos en los cortos de Santiago Álvarez, todos ellos «políticamente correctos». El blanco principal de las sucesivas rupturas es el propio cuerpo de la película, su continuidad, fluidez y homogeneidad, así como el género del documental didáctico en el que ésta debería inscribirse, con su pedagogía utilitaria. Cuando al final surge el nombre de la serie, «Documentales científico-populares», parece una última ironía. La analogía sugerida por el montaje entre la función instrumental atribuida al cine y a la propaganda política, reúne en un mismo cuestionamiento el discurso didáctico y el discurso oficial. Al provocar una auténtica implosión del didactismo cinematográfico que sirve de coartada al ICAIC, *Coffea Arábica* alcanza a la ideología en su pretensión a regir todo y cualquier discurso o expresión.

Si Cuba es la perla de las Antillas, *Coffea Arábica* es la perla del cine cubano.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

²⁰ Por ejemplo, Guillermo Cabrera Infante en *Censuré à Cuba*, DVD editado por la ONG Reporteros Sin Fronteras, la FNAC y Editions Montparnasse, París, 2002. Esta antología coordinada por Zoé Valdés y Ricardo Vega incluye *Coffea Arábica, P. M.* (Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, Cuba, 1960), *Conducta impropia/Mauvaise conduite/Improper Conduct* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, Francia, 1984) y *Te quiero y te llevo al cine* (Ricardo Vega, Cuba, ICAIC, 1993).

FICHA TÉCNICA

Dirección: Nicolás Guillén Landrián. *Guión:* Nicolás Guillén Landrián y Miguel Zárrega. *Fotografía:* Lupericio López (35 mm, blanco y negro). *Montaje:* Iván Arocha. *Sonido:* Rodolfo Plaza. *Otros miembros del equipo que figuran en los créditos:* Jorge Pucheux, José Martínez, Enrique A. Herrera, Delia Quesada. *Asesor técnico:* Ingeniero Bernaza. *Música:* los Beatles, Jazz Crusaders y Armando Guerra. *Poema:* Nicolás Guillén, con su propia voz. *Productor:* Jorge Rouco. *Producción:* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, en la serie Documentales científico-populares (La Habana, 1968). *Duración:* 18 minutos.



La hora de los hornos

(Fernando E. Solanas, Argentina, 1968)

Fernando Solanas y Octavio Getino presentan en 1968 el documental político más significativo de Latinoamérica, tanto por su capacidad innovadora y por su eficacia militante como por su trascendencia internacional. El proyecto filmico se pone en marcha en el contexto de una fuerte movilización social sumada a las restricciones políticas que impone la dictadura del general Juan Carlos Onganía en la Argentina. En ese marco, Solanas y Getino deciden unir el cine y la política a partir de un realismo alejado de la fiel reproducción e interesado por el rostro oculto del mundo (Francesco Casetti).

Así, *La hora de los hornos* se convierte en una experiencia teórico-práctica que refuerza la llamada «estética latinoamericana», muy influida por la labor documental de Joris Ivens (*La hora de los hornos* cita *El cielo y la tierra/Le Ciel, la Terre*, Joris Ivens, Vietnam-Francia, 1965), por las prácticas de Santiago Álvarez en Cuba y por el sentimiento de «lo nuevo» que hegemoniza la renovación general del campo cinematográfico en esos años. Una estética que a través de diferentes definiciones proponía la concreción de un cine cuya función principal radicara en mostrar y transformar la realidad de los pueblos de América Latina. Por otro lado, la película da nacimiento al grupo Cine Liberación que plantea en su documento «Hacia un Tercer Cine» (1969) las bases ideológicas y estéticas de su actuación.

Allí proponen la existencia de un *primer cine*, un cine dominante, que «desde la metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsescentes continuadores». Ese cine norteamericano impone sobre los espectadores su filosofía, así como sus modelos de estructura y lenguaje. También impone sobre los

productores sus modelos industriales, comerciales y técnicos. El *segundo cine* sería aquel que se plantea como alternativa. Según el citado documento «nace en nuestro país con el llamado cine de autor, cine de expresión, o nuevo cine». Pero aun cuando «significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural», no logra producir una obra verdaderamente transformadora. Sumidos en la influencia de los nuevos planteamientos europeos, una parte importante del segundo cine habría quedado reducida a «una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las elites diletantes.» La propuesta del grupo Cine Liberación es la de fundar un *tercer cine*, «un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, profunda y objetivamente subversiva. Que sirva para liberar a un hombre alienado y sometido». Para los realizadores el género documental constituye el principal basamento de una cinematografía revolucionaria que será «simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones».

La hora de los hornos consta de tres partes, que constituyen unidades separadas. En la primera, «Neocolonialismo y violencia», sus trece notas analizan la historia argentina y latinoamericana impugnando la versión oficial. Partiendo de la descripción de la dependencia económica, política y cultural de la región, termina proponiendo el compromiso por una opción de lucha contra el imperialismo, que en la Argentina estaría hegemonizada por el movimiento peronista. Su discurso ideológico y político expresa la necesidad de una respuesta violenta a la agresión cotidiana que sufre el pueblo, traducida en miseria y marginación. El texto filmico fortalece la necesidad de un cambio revolucionario y armado, creando su propia tradición peronista y radicalizada, a partir de citas que convocan a Raúl Scalabrini Ortiz, Juan D. Perón, Evita Perón, Ernesto *Che* Guevara, Frantz Fanon y Juan José Hernández Arreguí, entre otros. También contiene citas de películas que habían abierto el camino hacia el documental político, como *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958-1960), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, Brasil, 1964) y *Faena* (Humberto Ríos, Argentina, 1960), y dibujos de reconocidos artistas como Ricardo Carpani que transitaban una experiencia estética y política similar en el campo de la plástica.

La propuesta violenta que proclama a América como un continente en guerra se hace evidente en las imágenes y sonidos del film: tambores africanos acuciantes, letreros en movimiento que reclaman al espectador, pantallas negras transgresoras de toda propuesta espectacular e imágenes que agitan y contienen fuerte impacto emocional. Los realizadores formulan con mucha libertad diseños muy diferentes para cada tramo. Con fragmentos cortos o planos secuencia crean un montaje pleno de figuras retóricas, tales como metáforas (desfile de militares y de vacas) o metonimias (personas jugando al golf como un elemento que nos informa de la abundancia que caracteriza sus vidas), reconociendo un antecedente en las teorías de Serguei Eisenstein.

Privilegiando la significación sobre la continuidad espacio-temporal, el montaje trabaja con oposiciones de las que parten estímulos y provocaciones para que el espectador reflexione. En ese sentido debemos recordar algunas escenas, ya emblemáticas, en las que se desarrollan contrapuntos muy significativos. Una de ellas nos **traslada** a la marginalidad de una villa miseria. La cámara siempre en movimiento, **muestra** los rincones sórdidos del espacio que alberga a dos hombres violentos **peleando**

por algo que desconocemos. Luego la cámara busca entre los pasillos y encuentra a algunos jóvenes que esperan ser recibidos por una prostituta. La mujer come y descansa antes de que llegue el próximo cliente. Son imágenes que nos ubican en el centro de la miseria, aunque el impacto es aún mayor si tenemos en cuenta que mientras todas ellas nos golpean, escuchamos el contrapunto que presentan los acordes de la canción patria «Aurora», dedicada a la bandera nacional.

Otra secuencia ya consagrada está precedida por un cartel en el que se nos informa de que «lo que caracteriza a los países de Latinoamérica es su dependencia política, económica y cultural». Luego en un afán de develar o expresar la situación del subdesarrollo en forma desnuda, vemos a un grupo de vacas desangrándose en el matadero, intercaladas con imágenes que nos remiten a la fuerza de la sociedad de consumo y de la mercantilización cultural. Una sucesión de planos cortos con publicidades de las principales marcas internacionales y representaciones referenciadas con el pop art, se mezclan con planos más largos en los que el ganado muere sin rebelarse. La música mediática que acompaña a estas escenas evoca a Bach con tonos de jazz y se hace más provocadora cuando vemos el mazazo feroz sobre la cabeza de los animales. El contraste intenta expresar una variedad de prácticas violentas que se instrumentan para concretar la dependencia económica y cultural. Finalmente se le ofrece al espectador el primer plano del ojo de una vaca que ya ha sido golpeada y parece reclamar una respuesta.

Solanas y Getino intentan explayarse con un film que documente, testimonie, refute y profundice la verdad de una situación, porque consideran que cada toma «es algo más que una imagen filmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema». Es que *La hora de los hornos* está concebida como un antiespectáculo y esta negación del cine tradicional deja paso al nacimiento del film-acto. Según Solanas, las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en actos donde el hombre toma conciencia y decide su praxis. El acto se desarrolla privilegiando las pausas e interrupciones señaladas, para que el film pase de la pantalla a la platea. Desechando la simple denuncia, crónica o registro de la realidad, el film-acto intenta incidir en la realidad y requiere de un público activo. Se abre a ese público para su debate, rechazando de plano al «sujeto que esperaba» sin poner en funcionamiento su acto liberador. Las tres partes o actos fueron vertebrados por narradores que informan y llaman a la acción. La instancia enunciativa siempre comenta, define y justifica el texto. Propone claramente las premisas del evento al que convoca, ya sea a través de una voz *over* o de carteles que comunican la existencia de un espacio para el debate o para la pausa.

La segunda y tercera parte siguen una línea menos innovadora que la primera, ya que están realizadas esencialmente sobre la base de testimonios, imágenes de archivo o fotos. En ellas disminuye la función poética, aunque se mantienen las mismas normas de libertad en los recursos del lenguaje y en la articulación de los planos. También se conserva la presencia de una perturbadora banda sonora y recursos dramáticos que potencian la intensidad de las imágenes. Entre ellos se destaca la forma de filmar los letreros y fotos fijas, logrando que las palabras y figuras adquieran movimiento o sean fragmentadas a través de planos detalle.

Mientras la primera parte está dedicada al *Che* Guevara, la segunda, «Acto para la liberación», está dedicada «al proletariado peronista forjador de la conciencia nacional de los argentinos». Esta parte del «film-acto antiimperialista» explica a lo largo de diez notas la historia del peronismo desde su nacimiento en 1945. La crónica de los

dos gobiernos peronistas está centrada en definir al movimiento como policlasista, pero liderado por los trabajadores. Luego se advierte que la heterogeneidad de la composición a la que se alude provoca una crisis motivada por la profundización de contradicciones internas. La situación llega a su punto culminante frente al golpe de estado de 1955. Una sucesión de preguntas facilitan la intención didáctica: ¿cómo llega el peronismo al poder? ¿cómo era el mundo en 1945? ¿cómo pudo caer un gobierno votado por más de las tres cuartas partes del electorado? Las respuestas de los realizadores son reforzadas, en algunas escenas, por el contrapunto de la banda sonora (coros vocales acompañan movilizaciones callejeras) y la inclusión de pocas metáforas, como la que vemos hacia el final de una manifestación de antorchas. La pantalla entera aparece ocupada por una antorcha que flamea en la oscuridad, indicando que aún hay una luz que puede guiar el camino. A este diagnóstico le sigue una entrevista al general Perón en el exilio, donde da testimonio de sus nuevas ideas acerca del papel que debe desempeñar la juventud en las luchas por la liberación nacional. Es interesante destacar que el formato utilizado parece el clásico (Perón, sentado en un sillón mira a cámara y habla), pero se incluyen todas las marcas de enunciación posibles, como la presencia de la claqueta cuando comienza cada toma y la repetición de una misma pregunta con su doble respuesta. Esta operación que se reitera en muchos de los reportajes deconstruye el relato, nos muestra su factura y nos invita a creer en la verdad de los realizadores. Luego sigue el análisis de los principales actores políticos de la década posterior a la caída del peronismo (el desarrollismo, el ejército, los sindicatos, entre otros) y finaliza con la crónica detallada de la resistencia popular una vez expulsado el peronismo del poder. La linealidad temporal del relato está puesta en función del cumplimiento de su propósito, que es divulgar una información que el sistema mantiene oculta, e interpelar a los espectadores para que extraigan algunas conclusiones sobre la forma más eficaz de encarar la lucha.

La tercera parte, «Violencia y liberación», está dedicada «al hombre nuevo que nace en esta guerra de liberación» y se resuelve a partir de testimonios sobre fusilamientos y represiones policiales a luchadores revolucionarios. Las declaraciones de Julio Troxler, superviviente de la llamada «operación masacre»²¹, y el texto reflexivo de la carta de un combatiente abren la puerta para reclamar el compromiso de los intelectuales y el pueblo en general. Se puede observar en esta parte del conjunto un principio de dramatización en las escenas filmadas, incluso en el juego con las fotografías que muestran a una urbe poblada de claroscuros. Posiblemente esta característica se deba a que este tramo no es un *racconto*, sino que se refiere al futuro. No hay imágenes que puedan ilustrar el proyecto que se enuncia y por ello se transfiere la función poética a las débiles dramatizaciones que se presentan. Finalmente, mediante imágenes de entrenamientos y acciones militares, se proclama el internacionalismo combativo como la herramienta para generalizar la praxis revolucionaria en los distintos países oprimidos.

Para el grupo Cine Liberación, «el proyector es un arma capaz de disparar veinticuatro fotogramas por segundo», un arma que detona un acto, que apremia al

²¹ Alude a la detención de diecisiete peronistas que estaban reunidos en un domicilio escuchando las noticias del levantamiento militar peronista del general Juan José Valle, ocurrido el 9 de junio de 1956. Las autoridades policiales ordenan que se ejecute a esos hombres, en un basural de José León Suárez y siete de ellos sobreviven al ametrallamiento.

público para que deje su posición de espectador, cobarde, traidor (Fanon) y se lance al debate pero sobre todo a la práctica revolucionaria. *La hora de los hornos* tiene características de obra colectiva, ya que se realizó con la colaboración de los integrantes del grupo (Edgardo Pallero y Gerardo Vallejo, entre otros) y de obreros, campesinos, intelectuales, militantes revolucionarios y organizaciones sindicales. Es por definición una obra inconclusa, abierta al presente y al futuro. Según sus autores, concebida en una «época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra». Por ello en el final del tercer acto una leyenda anuncia que «este espacio queda abierto para incluir nuevas notas, nuevos testimonios, nuevas cartas, nuevos reportajes de combatientes que hagan al tema de la violencia y la liberación».

Dada la represión dictatorial de esos años, esta experiencia requirió de formas alternativas y clandestinas tanto para la producción como para la distribución y exhibición. Prestarse para un reportaje, transportar una copia de la película o asistir a una proyección implicaba para cualquiera acceder a una participación política que podía ser duramente reprimida por la policía. Según Octavio Getino, «la estrategia de Cine Liberación no se limitaba a producir un cine de intervención política, a fin de desarrollar una labor de contransformación y de formación política de cuadros militantes, sino a construir un sistema integral de medios y actividades complementarias para dichos fines». Parte de ese sistema era un circuito nacional de grupos descentralizados responsables de la difusión clandestina del film. Se disponían las funciones en salas improvisadas por organizaciones populares, obreras o estudiantiles y espacios que respondían a la Iglesia del Tercer Mundo. El acto era guiado por uno o más relatores que podían interrumpir la película las veces que los participantes lo creyeran necesario, con el fin de debatir, discutir o aportar ideas para la lucha.

Al mismo tiempo que la película no podía llegar a amplios estratos del público local, se consagraba en distintos eventos internacionales como Pesaro (1968), Cannes (1969), Mérida (1968) y Viña del Mar (1969) a pesar de que el fenómeno peronista no era fácilmente aceptado por las izquierdas europeas. El investigador Mariano Mestman relevó el alcance internacional que tuvo la película y encontró que fueron utilizadas algunas secuencias por destacados cineastas políticos. En el caso europeo, Marin Karmitz —uno de los principales referentes del cine militante francés post 68— incorporó en *Camarades* (Francia, 1970), además de fragmentos, la práctica de exhibición y discusión de la película entre obreros franceses. También el cineasta indio Mrinal Sen incorporó imágenes en *Padatik (El infante)*, (India, 1973) teniendo en cuenta que, a pesar de las diferencias culturales, compartían la condición de país tercermundista. Mas allá de las posibles citas, *La hora de los hornos* marcó un hito en el campo del documental, interpelando los debates estéticos e ideológicos que se sostenían dentro del género y estableciendo una profunda discusión sobre el papel que desempeñan el intelectual y el artista en la sociedad.

Una vez restablecida la democracia en la Argentina en 1973, dado que Octavio Getino desmanteló los mecanismos de censura desde su cargo directivo del Instituto Nacional de Cinematografía, se logró llevar a las salas muchas de las películas que habían estado largamente prohibidas. En ese momento se estrenó comercialmente la primera parte del film que parece estar pensada para un público amplio, mientras las restantes reclaman una audiencia de iniciados en la actividad política. Siempre revulsiva, *La hora de los hornos* propuso una confluencia eficaz entre vanguardia política y vanguardia artística. Bajo la premisa de no establecer normas esclerosantes, el grupo

Cine Liberación ideó la posibilidad de un cine panfleto, o didáctico, o informe, o ensayo, o testimonial. Variantes de una forma militante de expresión en el camino de diseñar estrategias que permitan ocupar espacios de poder.

CLARA KRIGER

FICHA TÉCNICA

Dirección, producción, cámara, montaje y música: Fernando E. Solanas. *Guión:* Octavio Getino y Fernando E. Solanas. *Fotografía:* Juan Carlos Desanzo (35 y 16 mm, blanco y negro). *Sonido:* Octavio Getino. *Producción:* grupo Cine Liberación (Buenos Aires, 1966-1968). *Duración:* 255 minutos («Neocolonialismo y violencia»: 90 minutos; «Acto para la liberación»: 120 minutos; «Violencia y liberación»: 45 minutos).



Hombres de Mal Tiempo

(Alejandro Saderman, Cuba, 1968)

En 1968 se festejó en Cuba el inicio de sus guerras de independencia. El cine cubano de entonces se entregó con fervor al rodaje de cintas que aludían a la efeméride y de esa operación colectiva resultaron filmes de la valía de *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968) y *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1969). El documental, sin embargo, no anduvo rezagado, logrando bellísimas interpretaciones del asunto: *Hombres de Mal Tiempo* (1968), del argentino Alejandro Saderman (Buenos Aires, 1937), quien residiera en Cuba del año 1962 al 1971, es sin dudas uno de los ejemplos más contundentes.

Se trata, más que de la reconstrucción de un hecho histórico puntual, de un ejercicio festivo alrededor de la memoria del hombre. Pocas veces el documental cubano ha conseguido tan altos resultados en la elección previa de personajes que más tarde se convertirán en sujetos dramáticos casi insuperables dentro de la obra: la idea de entrevistar a veteranos *mambises*, protagonistas de la batalla independentista que se pretende evocar, era ya en sí misma un gesto de una eficacia poética francamente notable; luego, la utilización de ese recurso a través del cual un grupo de actores profesionales se preparan para reconstruir el suceso con la ayuda de los ancianos, terminó por concederle al material una textura estética insólita, donde es posible disfrutar de esa combinación casi milagrosa de «realidad» e «ilusión», «memoria» e «imaginación», «razones» y «emociones», «Historia» e «historia».

Con *Hombres de Mal Tiempo* es posible percibir con claridad por dónde andaba ese rasgo renovador de la escuela documental cubana, tan celebrada en aquellos momentos. Hay en su manera de narrar, más allá de la clara simpatía de sus realizadores

por los personajes protagonistas, una suerte de suspicacia ante lo que la opinión al uso concluyó llamando Historia con mayúscula. Según el espíritu del film, la Historia tal vez no fuera esa suma de hechos supuestamente objetivos que aparecen detallados en los libros con una exquisitez alucinante, sino que igual pudiera entenderse como una sucesión trepidante de *rushes* que más tarde son revisados, corregidos, ordenados por una suerte de montajista nombrado historiador. En contraste con esa postura, *Hombres de Mal Tiempo* expone con el más saludable de los desenfadados lo que hoy calificamos de historia oral, ésa que en el plano científico había recibido el reproche sistemático de quienes la acusan, por un lado, de escasa credibilidad dado el carácter traicionero de la memoria y, por el otro, de elaboración de verdades que apenas se nutren del testimonio no fiscalizado de terceros.

Mas lo que en un ensayo con pretensiones historicistas devendría casi de inmediato una herejía, se transformó en el crédito principal de un documental como *Hombres de Mal Tiempo*. Lo suyo es una suerte de realismo poético, término que para nada se me antoja gratuito, sobre todo cuando recuerdo aquella formidable reflexión del filósofo español Javier Muguerza: «La realidad contendrá siempre muchísimas más cosas que las que cualquier clase de realismo sea capaz de soñar.» Como el buen documentalista que es, Saderman supo que «la realidad» en sí misma no es más que una convención utilizada por los humanos con el fin de hacer legibles ciertos estados de ánimos colectivos, ciertas estrategias plurales de recepción, pero que es imposible tomar como «la verdad última».

De allí que los personajes de *Hombres de Mal Tiempo* no se limiten a evocar los hechos con esa frialdad positivista que hubiera poseído a un profesor de historia ante sus alumnos, ni sus realizadores se sientan tentados (como sí lo hubiera necesitado seguro un periodista) de mostrar ese aire de solemnidad que suele acompañar el reportaje sobre las grandes batallas. El gran valor del documental está en la habilidad que poseen sus creadores para ofrecernos en pantalla el enérgico crecimiento de estos seres como sujetos dramáticos: son ellos los que determinan el ritmo trepidante de la exposición, el curso seguramente imprevisto de la narración, una narración donde la memoria se transfigura en gozosa imaginación, salpicada por el humor, la emoción y la remembranza creativa. Estos hombres nos hablan de la guerra, pero en realidad nos están hablando de las estrategias que el ser humano ha de poner en práctica con el fin no de conquistar un lugar donde ya reine la felicidad (quimera trasnochada en la que pocos a estas alturas creen), sino en todo caso un lugar que hay que construir. Y es por eso también por lo que los testimonios terminan perdiendo el tono de arrogancia belicista que en otras circunstancias el mismo cine se ha encargado de promover, para concedernos el retrato más que auténtico de un conjunto de hombres que supieron defender su derecho a ser felices. O en otras palabras: hombres que todavía no habían renunciado, no obstante la edad, al privilegio de saberse animales utópicos.

La narración es de una intensidad memorable. Saderman acertó en la elección de sus personajes, pero ello no bastaba para transmitir la fuerza emotiva que impregna al film, y que se adivina in crescendo a lo largo del mismo. De manera muy sabia, la película nos introduce en un universo sembrado de expectativas, presagios y sorpresas, los cuales van conformando ese relato absorbente que luce a la memoria como el verdadero protagonista. La experiencia de Miguel Barnet como investigador de nuestras más sumergidas tradiciones y vivencias justificaba con creces la inclusión de personajes relevantes, como ese Esteban Montejo que sirvió al propio escritor de pro-

tagonista para su conocida *Biografía de un cimarrón*; después, el uso de estrategias motivadoras de la evocación, como pueden ser la supuesta filmación de una película, la enriquecieron ya no en el plano conceptual, sino también formal, al multiplicar esa capacidad para relacionar elementos diversos que tiene todo espectador y que lamentablemente está siendo aplastada por tanta imagen estereotipada.

Con *Hombres de Mal Tiempo* el espectador de cualquier latitud termina admitiendo que no se trata de otro exponente de esa modalidad narrativa conocida como «cine dentro del cine», sino que más bien estaríamos hablando de un gesto ético mucho más profundo al que tendríamos que nombrar «la vida dentro de la vida». Y es que hay películas que nacen iluminadas por la poesía. Ésta es una de ellas.

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO

FICHA TÉCNICA

Dirección: Alejandro Saderman. *Guión:* Alejandro Saderman y Miguel Barnet. *Narración:* Miguel Barnet. *Fotografía:* Rodolfo López (35 mm, blanco y negro). *Cámara:* Rodolfo López, Jorge Herrera y José M. Riera. *Foto fija:* José Hernández. *Música:* Carlos Fariñas. *Sonido:* Eugenio Vesa, Jorge León, Carlos Fernández, Leonardo Sorrell, Germinal Hernández y Raúl García. *Montaje:* Roberto Bravo. *Escenografía:* Pedro García Espinosa. *Intérpretes:* Miguel Benavides, René de la Cruz, Pedro Rentería, José Antonio Rodríguez, Omar Valdés y veteranos de la guerra de independencia de Cuba. *Productor:* Camilo Vives. *Producción:* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (La Habana, 1968). *Duración:* 32 minutos.



¡Basta!

(Ugo Ulive, Venezuela, 1970)

Venezuela, 1969. Bajo la presidencia de Rafael Caldera y en el marco de su programa de «pacificación», los partidos de izquierda y los últimos grupos armados se reincorporan a la legalidad de la democracia representativa. Todos, menos Douglas Bravo, quien persistirá hasta 1980. La izquierda latinoamericanista mantiene su influencia en sectores intelectuales y estudiantiles y en este marco se funda y desarrolla el Centro de Cine Documental (hoy Departamento de Cine) de la Universidad de los Andes (ULA), cuya importancia para el cine nacional, tanto en la producción cinematográfica propia como a través de la colaboración técnica con cineastas venezolanos y latinoamericanos, sigue vigente.

A ese primer grupo de cineastas de la ULA perteneció Ugo Ulive, uruguayo nacionalizado venezolano que en ese tiempo ya traía una notable trayectoria teatral y cinematográfica de su país natal y de Cuba. Director y dramaturgo, en el primero de estos campos artísticos su carrera ha florecido plenamente, y al hacerse merecedor del Premio Nacional sólo ha confirmado un prestigio que en más de una ocasión ha triunfado sobre la polémica. Como cineasta, en contraste, es una figura tan destacada como atormentada y trunca. Realizador de por lo menos nueve películas entre 1959 y 1975, pareciera perseguido por un peculiar destino. De ellas, una se extravió (*Un vintén p'al Judas*, Ugo Ulive, Uruguay, 1959), dos sobrevivieron a duras penas a la censura uruguaya (*Como el Uruguay no hay*, Ugo Ulive, Uruguay, 1960; *Elecciones*, Ugo Ulive y Mario Handler, Uruguay, 1966), otra se hundió en el silencio (*Crónica cubana*, Ugo Ulive, Cuba, 1963), otra más quedó «enterrada por las deudas» de la institución productora (*Aproximación al hombre-orquesta*, producida por el Instituto Na-

cional de Cultura y Bellas Artes, Venezuela, 1973) y la que es objeto de esta crítica nunca se proyectó públicamente. Las tres restantes (*Caracas dos o tres cosas*, Ugo Ulive, Venezuela, 1969; *Diamantes*, Ugo Ulive, Venezuela, 1969; y *TO3*, Ugo Ulive, Venezuela, 1974, esta última ganadora del Premio Municipal de Caracas) tuvieron la escasa vida que ofrece el aparato cultural venezolano a los documentales.

Diríamos que este «destino» tiene dos marcas claras. Una, las duras y a menudo hostiles condiciones en las que se produce cine en América Latina; otra, la veta experimental y polémica que cruza de punta a punta la obra creativa del artista Ugo Ulive. A esta última corresponde sin duda la invisibilidad de *iBasta!* hasta hoy, cuando finalmente disponemos de la edición en vídeo realizada por la Fundación Cinemateca Nacional, junto con *Caracas dos o tres cosas* y *Diamantes* (también producidas por la ULA) y con el olvido de *TO3* (realizada independientemente cinco años más tarde). Ulive escribió: «En realidad, *iBasta!* es la única película de ese periodo que me importa, pues con ella experimenté y traté de expresar cosas que me interesaban profundamente.» (Luigi Sciamanna (comp. y epílogo), *Ugo Ulive: 50 años en la vida de un artista*, Consejo Nacional de la Cultura/Fundación Cultural Chacao, Caracas, 1998).

La relegación de *iBasta!* se atribuye tradicionalmente a la línea más impresionante —una autopsia— de su estructura en mosaico, siendo las otras tres: una visión de las calles de Caracas, una visita al hospital psiquiátrico y otra a la guerrilla de Douglas Bravo. De hecho, a excepción de esta última, todas estas líneas buscan la violencia, sea a través de la selección temática, sea mediante el montaje rápido de imágenes aisladas de rostros airados, avisos de grandes corporaciones extranjeras, portezuelas de carros golpeadas, etc.; o persiguiendo implacablemente la miseria humana de los enfermos mentales; en las tres, también a través de la banda sonora (música concreta, estridencias, golpes, bocinas, voces dementes, etc.). La última línea, en cambio, utiliza sonidos naturales sabiamente modulados, sobre imágenes frescas, difuminadas, marcadas por el juego de luz y sombras de la selva. Es decir, violencia y horror están a cargo de la vida urbana cotidiana y el alivio a tales tensiones insostenibles procede de la lucha armada contra ella. Esta primera lectura, dictada por la percepción sensorial, resiste el análisis y constituye el primer y principal mensaje de la película.

Al terminar los créditos iniciales, entra la voz de Fidel Castro: «... el pueblo ha dicho ¡Basta!...». Con el primer plano de un guerrillero soplando para encender una fogata se inicia la alternancia de la primera parte: autopsia, un brusco final de *strip-tease*, niños raquíuticos, anuncio de Mobil, un monje transeúnte, guerrilleros vadeando un río, otros transeúntes malhumorados, autopsia, anuncio de Pepsi Cola, anciana vendedora de baratijas en medio del tráfico, exhibición de estatuillas del doctor José Gregorio Hernández (eterno candidato a la santificación), guerrilleros vadeando, autopistas en tres niveles, carros.

La parte central presenta otra estructura. Toma tras toma, capta cámara en mano escenas y personajes del hospital psiquiátrico, cuando con primeros planos, cuando con planos generales en gran angular, acercamientos y alejamientos en continuidad e incluso barridos. Es toda una pieza de virtuosismo, marcada por la acción del camarógrafo a la caza, literalmente, del espanto: del espectador pero también del sujeto, como en la larga persecución de un manso demente de un patio a otro, por la escalera y detrás de las columnas. Esta larga secuencia está interrumpida a la mitad, bastante irrazonablemente, por otra muy breve, de montaje apremiante, sobre el tráfico de la ciudad, esta vez en clave de mujeres con prisa y portazos.

Después de un barrido circular en un patio del hospital, la película vuelve a la alternancia entre ciudad, guerrilla y autopsia, con dos importantes particularidades. La primera consiste en una breve secuencia, cuyo tema y estilo se diferenciarían totalmente del resto si no fuera porque incrementan la intención de horripilar que predomina en la obra. La vista del lago de Maracaibo erizado de torres petroleras introduce la presentación en picado de un coito (plano entero, plano medio y primer plano), cuyo ritmo retoma una torre petrolera volteada y animada para imitar su movimiento. La secuencia, acompañada por un gimoteo grotesco, sigue a la escena de una mujer corriendo en el tráfico y abordando un autobús, y precede el plano detalle de un machete partiendo un coco, con relativo sonido del golpe. Su insólita aparición podría calificarse de surrealista si no se constituyera en vulgar metáfora. La otra particularidad de esta parte de la película es una alternancia que, en cambio, guarda coherencia con el conjunto pero se distingue por incrementar la frecuencia de las tomas de la autopsia, cada vez más largas y terribles, antes de detenerse en el segmento final, dedicado a la guerrilla.

Este último, de manera similar al que se dedica al hospital psiquiátrico, presenta una interrupción que pretende retomar la alternancia inicial, en este caso con imágenes de la autopsia seguidas por las de niños miserables y terminando sobre el llanto desesperado de un pequeñín. Ahora los guerrilleros, que ya hemos visto estudiando un mapa y realizando su entrenamiento diario, entran en acción. A tiempo real, con la cámara colocada detrás de un cañón de fusil y como él apostada, asistimos a la emboscada a una patrulla de soldados. Luego, la marcha final. Se oye la voz de Douglas Bravo: «Aquí arriba a veces la cosa se pone fea, pero bueno, hay que seguir peleando...» La última frase se repite varias veces, mezclada y rítmicamente acorde con el sonido más y más fuerte de la marcha de los guerrilleros avanzando en formación hacia la cámara.

Este resumido repaso nos indica dos características: ciertas aparentes incongruencias temáticas y un efectismo tendente al horror y el escándalo. Pero si las observamos atentamente, vemos que las primeras están en función del segundo: la coherencia de *¡Basta!*, formalmente hablando, se ubica entonces en ese peculiar efectismo, contrastado con la naturalidad y la cualidad casi pastoril de la filmación en la montaña.

Es importante, aquí, analizar los contenidos que se ocultan en esta forma idílica que acentúa la belleza de la naturaleza y confunde admirablemente en ella la figura humana. Descubrimos así una narración dura, exacta, en el fondo tan implacable como el resto de la película y asociable también al luminoso rigor estético de las grandes puestas en escena teatrales de Ugo Ulive. La fogata, el vado, el estudio del mapa por el grupo de comandantes y el entrenamiento culminan con la emboscada —el paso en fila india de la patrulla militar, la muerte por la espalda de los dos últimos soldados, la rendición y desarme de los primeros y el despojo de los cadáveres, todo en un extraordinario plano secuencia con la cámara fija— y finalmente la marcha avanzando en formación de dos que concluye con el plano cercano de las piernas, constituyen un relato sin adornos ni concesiones, con la crueldad de esa guerra perfectamente incorporada a su cotidianidad y a las dos consignas, inicial y final. De más está decir que se trata de un documento extraordinario y quizás único en la historia del documental.

Entre los demás documentales políticos latinoamericanos de los años sesenta y setenta, *¡Basta!* se destaca por preferir la metáfora a la denuncia, el efectismo emocio-

nal a la realidad conmovedora de los «condenados de la tierra», la visión real de la guerra de guerrilla a los iconos de los héroes. El mensaje político, sin embargo, queda varado históricamente en el mito romántico, guevarista, de la lucha armada.

AMBRETTA MARROSU

FICHA TÉCNICA

Dirección: Ugo Ulive. *Fotografía:* Jorge Solé y Fernando Toro (16 mm, blanco y negro). *Colaboradores en la realización:* Manuel Marquina, Donald Myerston y Roberto Siso. *Producción:* Centro de Cine Documental de la Universidad de Los Andes (Mérida, 1970). *Duración:* 20 minutos.



Escenas de los muelles

(Oscar Valdés, Cuba, 1970)

Una de las obsesiones más intensas del cine cubano nacido en 1959 fue la construcción de un «verosímil filmico» distinto del que hasta entonces imperaba en el imaginario colectivo de la época. El cine cubano revolucionario hizo suyas no pocas observaciones críticas de Glauber Rocha («un cine no puede ser descolonizador si usa el lenguaje colonizador»), desechó más bien temprano el modelo de representación propuesto por el neorrealismo italiano y apeló a cuantos recursos estilísticos cayeran en sus manos con el fin de apresar una «realidad» hasta entonces inédita en la historia del país. Al carecer de medios y tradición suficientes para encarar las ficciones con la sistematicidad deseada, sus mayores esfuerzos se concentraron desde un inicio en el fomento y ejercicio de un documental iconoclasta e innovador. Con el tiempo, llegaron esas grandes películas donde apenas puede notarse el mestizaje de texturas: *Escenas de los muelles* (1970), de Oscar Valdés, acaso sea una de las cintas que mejor logró esa operación lingüística.

Antes de ingresar en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en 1961, Oscar Valdés (1919-1990) había colaborado con el cineclub de la Sociedad Cultural «Nuestro Tiempo». Su primer documental se tituló *El hombre contra el dolor* (1961), luego codirigió junto a Humberto Solás los cortos *Minerva traduce el mar* (1963) y *El retrato* (1963), para lograr dos años después lo que se considera un verdadero clásico de la documentalística cubana: *Vaqueros del Cauto* (1965). De su obra posterior resultaron significativas *El ring* (1966), *Muerte y vida en el Morrillo* (1971), *El extraño caso de Rachel K* (1973, su único largometraje de ficción), *Arcaño y sus maravillas* (1974), *Lecuona* (1983) y *María Teresa* (1984), por mencionar apenas algunas.

Inspirado en el Lionel Rogosin de *On the Bowery* (*En el Bowery*, Estados Unidos, 1956), Oscar Valdés se propuso con *Escenas de los muelles* realizar un film que registrara en forma de crónica las relaciones entre Raúl y El Moro, dos estibadores de los muelles habaneros, cuya amistad de alguna manera se había visto afectada por los cambios sociales que acontecían a su alrededor. Pero a diferencia del grueso de los documentales cubanos de entonces, que abusaban de la encuesta fría y la descripción prosaicamente analógica de los hechos, Valdés utilizaría el método de la puesta en escena y el cine directo, como resortes reveladores de los conflictos de sus personajes; por su parte, estos últimos (que no personas, en el sentido más común que anuncia el género) se representan a sí mismos dentro del film, intuyo que animados más por la idea de recrear sus vidas, que por devenir pasivos objetos de observación ajena.

Si bien desde principios de los sesenta el término «cine verdad» se había hecho cada vez más popular, en ese afán casi colectivo de desmontar la inocente «transparencia» del lenguaje realista de Hollywood, es igual de cierto que no faltaron las observaciones empeñadas en demostrar lo iluso de la pretensión verista: el cine jamás podría escapar de esa condición fenomenista a la que parece condenado el hombre que opera con la cámara, por lo que el cineasta lo más que alcanza a conquistar con su acción indagadora en la realidad es la verosimilitud, y ésta, ya se sabe, no necesariamente guarda relación con la verdad. Mientras la verdad se refiere a lo indiscutible, a lo que existe con independencia de nuestros juicios e impresiones, la verosimilitud expresa el vínculo con lo que la mayoría de las personas entienden que es real. Más concreto: con la opinión pública. Y el cineasta, por muy objetivo que intente ser en su exposición jamás logrará rebasar sus límites de testigo, o lo que es lo mismo, de su subjetividad.

Lo más valioso de *Escenas de los muelles* está relacionado con su nueva propuesta de «realismo» documental y con la inserción de una ambigüedad narratológica que aún contraría los postulados estéticos y éticos pregonados por el grueso de la producción de entonces. Mientras en no pocos de los cineastas de la época, imbuidos por un espíritu plural de absoluta confianza en la transparencia del lenguaje cinematográfico, predominaba el deseo de llegar al público más por altisonantes ideas que por las sutilezas de las formas, *Escenas de los muelles* introduce en el cine de la isla una suerte de reflexión alrededor de la naturaleza misma de ese lenguaje, y la relación que suele establecerse entre las imágenes y su referente.

Y es que después que se termina de ver *Escenas de los muelles* es inevitable preguntarse por la esencia misma del documental. Si lo que hemos visto no es ficción, como aseguran sus realizadores, ¿qué es entonces? ¿realidad ficcionada? Y si es esto último, ¿no está deformando el documentalista la realidad (la verdad) y con ello faltando a uno de los principios éticos defendidos por la ley que creó el ICAIC? ¿Dónde estaría entonces la diferencia entre la operación de Oscar Valdés y la de los camarógrafos Blackton y Smith, aquellos corresponsales norteamericanos que en 1898 armaron sobre su mesa de trucaje en Nueva York un corto que titularon *Combate naval de Santiago de Cuba* y que vendieron como «real»?

Creo que para Oscar Valdés estuvo siempre muy claro el sentido de «lo real» en un film, fuera éste un documental o una ficción. Con *Escenas de los muelles* dejó inaugurada en el cine cubano una manera de narrar que más tarde resultaría estropeada, en muchos casos, con el abuso del llamado «docudrama». La soltura de Oscar Valdés para mezclar épocas, intereses individuales y conflictos colectivos, terminó conce-

diéndole a la cinta un aliento poético que los que han llegado después, aun cuando igual aprovechen «la Historia», no han podido superar. De hecho, si el film es efectivo aún hoy se lo debe a ese tratamiento tan desenfadado que hace del contexto que describe; Valdés explota como un consagrado el carisma de sus imprevistos «actores», poniendo en crisis de paso aquel viejo mito del director como único creador de las situaciones dramáticas dentro de una película. El guión de Víctor Casaus es riquísimo en sugerencias que más tarde la cámara manejada por Livio Delgado, Luis García y José Riera se encargó de traducir en pantalla de manera convincente y que hizo comentar a Oscar Valdés en aquella fecha: «*Escenas de los muelles* es la obra más difícil que he hecho hasta el momento, la más compleja y la que ha exigido de mí un mayor esfuerzo. He aprendido más que nada por la experiencia de hacer una puesta en escena con sonido directo y dirigiendo a actores no profesionales.» Probablemente también sea, de todas las películas cubanas, la que con más desenfado supo asumir el reto de mirar al mundo sin la arrogancia precisamente de un Autor, sino en todo caso, de un testigo que se sabe en sí mismo Creador.

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO

FICHA TÉCNICA

Dirección: Oscar Valdés. *Guión:* Víctor Casaus. *Fotografía:* Livio Delgado (35 mm, blanco y negro). *Cámara:* Luis García y José M. Riera. *Música:* Roberto Valera. *Montaje:* Amparo Laucirica y Rolando Baute. *Sonido:* Germinal Hernández y José Borrás. *Intérpretes:* Humberto Molina, Ramón Ponce, Lupe Ramírez, Marta Cartaya, Edwin Moore, Elsa Liangert, Lázaro Elliot. *Productor:* Eduardo Valdés Rivero. *Producción:* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (La Habana, 1970). *Duración:* 29 minutos.



El camino hacia la muerte del Viejo Reales

(Gerardo Vallejo, Argentina, 1971)

Miseria y explotación son las palabras amargas que usa el narrador del film para definir la vida de la familia Reales en un pueblo cañero de Tucumán. Estas dos condiciones de vida que caracterizan desde siempre a los trabajadores de la zafra en el norte argentino son expuestas por el realizador para sintetizar la experiencia de tantas familias que a lo largo de la historia compartieron el mismo destino.

Gerardo Vallejo, que se había formado en el marco de las ideas documentalistas propuestas por la Escuela de Santa Fe dirigida por Fernando Birri y luego se incorporó al grupo Cine Liberación como colaborador en la realización de *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1968), propone en este film el registro de una realidad que se advierte desde una perspectiva política particular. El film no quiere mostrarnos una realidad objetiva, sino que intenta desenmascararla y formular un concepto de realidad complejo y radicalmente transformador de la sociedad.

Para ello, el realizador parte desde una postura ideológica que reconsidera la manera de filmar, de producir y de leer la película. Su compromiso político lo lleva a pensar esta obra como producto de una larga convivencia con los Reales, documentando sus vidas y compartiendo sus condiciones. Esta práctica no se puede entender como la de un etnógrafo, sino como la de un militante revolucionario. El grupo Cine Liberación encuentra en el documental una herramienta de intervención política sobre la realidad que registra. Un disparador de reflexiones desalienantes tanto respecto de «la magia del espectáculo» como de la imposición de «condiciones opresivas de vida». La responsabilidad del cineasta frente a la situación social que registra

apela en contrapartida a una nueva relación entre la obra y el espectador. Se le pide al público que, además de enterarse o conmoverse, se constituya en un actor consciente, un protagonista del cambio.

La estructura del film reconoce tres bloques en los cuales se narra la situación de cada uno de los hijos del Viejo Reales que aún vivían en el pueblo tucumano. Ángel es presentado como un campesino golondrina (trabajador temporario) que levanta cosechas en distintos lugares del país. Esta situación de transitoriedad lo impulsa a dar una respuesta individual a la pobreza atroz que enfrenta su familia y a sobrellevar aisladamente lo que considera su destino fatal. Mariano cuenta su vida en segundo término: también fue trabajador golondrina, pero mejoró sus condiciones de vida convirtiéndose en policía. Así, el segundo de los Reales deja atrás algunos niveles de miseria a partir de una salida individual que implica volverse «verdugo de sus propios hermanos». El tercero es el Pibe, único personaje recreado. En este trabajador permanente del surco se sintetizaron las experiencias «de tantos activistas que ha tenido el campesinado tucumano».

Mientras Ángel y Mariano permanecen encerrados en relatos fragmentarios, el Pibe busca una respuesta colectiva a los problemas sociales, comprometiéndose con la lucha sindical o política. Su historia se enhebra a través de un viaje que lo impulsa a transformarse profundamente hasta generar un discurso que apoya la tesis del film. Sus reflexiones se alimentan de recuerdos de los compañeros del surco, algunos con propuestas claras de resistencia y lucha gremial, otros compartiendo sus necesidades y experiencias de vida. Para Vallejo el Pibe es «el proyecto de ese hombre nuevo que se construirá a partir de la liberación nacional y social del pueblo». Si bien *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* no propone soluciones definidas, es preciso señalar algunas alusiones que se hacen en ese sentido. En el inicio las estrofas del *Martín Fierro* remiten al gaucho siempre azotado que debe abrir el camino con su cuchillo «pa' seguir»; luego se alude a la histórica pertenencia peronista de los trabajadores y hacia el final surge la necesidad de encontrar una solución general para el país, porque de otro modo «cómo puede haberla para una provincia, o para un gremio, o para cualquiera de nosotros».

Además de estas tres historias, el realizador rescata principalmente la historia del Viejo Ramón Reales, que representa «la capacidad de dignidad del pueblo ante el sometimiento y la opresión». La voz del anciano asume la conciencia del problema central que plantea la película, entendiendo que «...ende que yo tengo conocimiento el obrero está liquidado, al último trabajó inútilmente pa darle ser al patrón...». Su palabra se oye sobre los rostros de toda su familia, expresando la memoria de los campesinos que saben que «antes era igual que ahora». La figura de este jefe de familia da marco al relato. Lo inicia con una presentación formal frente a la cámara, luego su historia se intercala con las demás, y culmina en el final con imágenes que recrean su muerte «machadito como para no sentirla». Representación anticipatoria, nos comunica la voz de Vallejo, ya que Ramón Reales fue víctima de un joven que intentó robarle su jubilación y lo asesinó al advertir que no tenía dinero.

Vallejo genera una nueva poética para plasmar estas historias, partiendo de premisas que rigen el proceso de filmación, postulando como vimos la claridad de los objetivos políticos y por otro lado la incertidumbre frente al resultado anecdótico, temático y formal. Estas premisas vinculan la coherencia ideológica de la película con la vanguardia política y la libertad de acción respecto del lenguaje fílmico y la estructura narrativa, con la vanguardia estética. En ese sentido, podemos observar la utili-

zación de recursos muy variados, como apelar a representaciones y reconstrucciones, negando lo que es y haciendo surgir lo que debe ser. También se incluyen canciones que aportan datos y comentarios para el armado de la historia de cada hermano, mientras la discontinuidad espacial y temporal hace posible que esa realidad lacerante trascienda el lugar y el presente escogidos.

La presencia permanente de una voz *over* deconstruye el proceso de filmación revelando al público cuándo fueron filmadas las imágenes, cuáles han sido recreadas, cómo se desarrollaron las situaciones de rodaje y las condiciones de producción. Desvelamiento de la instancia de enunciación, en función de teñir ideológicamente la realidad que el documental tradicional pretende transparente. La cámara se mueve constantemente, a veces de manera vertiginosa rodea los cuerpos de la familia y otras los recorre lentamente, describiendo sus ropas, sus pies descalzos, sus caras sonrientes o angustiadas. En todos los casos, los movimientos connotan situaciones que se revelan violentas y provocan la mirada del espectador con el fin de interpelarlo. Operando estas herramientas audiovisuales, el cañaveral y su gente se instalan en la pantalla transgrediendo la relación campo-ciudad hegemónica en el cine de ficción. El film construye unos personajes que muestran a modo de contrainformación otra manera de entender la maternidad, la familia, la diversión, el amor y en general las prácticas vitales, sin negar sus contradicciones internas.

Esta película se hizo entre los años 1968 y 1971, mientras en el país ejercía su poder una dictadura militar, y se tuvo que posproducir en Roma, porque «corrían peligro sus negativos». Fue la primera experiencia del grupo Cine Liberación pensada para ser proyectada en salas de cine. Estrenada en Tucumán con el auspicio de la Juventud Peronista y la FOTIA (sindicato de los obreros de la industria azucarera), se convirtió en una bandera de la lucha popular y no logró escapar a la censura en 1972. Más de treinta años después, las imágenes de este documental emblemático continúan siendo revulsivas y movilizadoras, dos objetivos que no pretenden cumplir los noticieros televisivos que actualmente redescubren la pobreza estructural en Tucumán con sus consecuencias de desnutrición y mortalidad infantil.

CLARA KRIGER

FICHA TÉCNICA

Dirección, fotografía y cámara: Gerardo Vallejo (16 mm, blanco y negro). *Guión:* Gerardo Vallejo, Fernando (Pino) Solanas, Octavio Getino. *Montaje:* Gerardo Vallejo, Juan Carlos Masias, Alfredo Muschietti (Roma). *Música (composición e interpretación):* Luis Víctor Gentilini. *Canciones:* José Augusto Moreno. *Cantor:* Tito Segura. *Sonido y asistencia general:* Jorge Abelardo Kuschnir. *Dirección de Producción:* Jorge Díaz. *Jefe de Producción:* Francisco Orefici (Roma). *Asistentes:* Tito Ameijeiras y Sergio Quiroga. *Protagonistas:* Don Gerardo Ramón Reales, sus hijos: Ángel, Mariano, y Pibe, sus familias, amigos, vecinos de Acherai, Santa Lucía, Caspinchango y Faimallá (provincia de Tucumán). *Producción:* Gerardo Vallejo y Fernando Solanas —grupo Cine Liberación (Argentina, 1968-71). *Duración:* 90 minutos.



Migrantes

(João Batista de Andrade, Brasil, 1972)

En 1972 —en pleno auge de la dictadura militar— João Batista de Andrade, entonces reportero del noticiario de TV Cultura²², canal del estado de São Paulo, recibe la orden de cubrir el siguiente acontecimiento: migrantes del Nordeste están acampando debajo de un viaducto del Parque Dom Pedro, causando inseguridad y las quejas de los comerciantes de esa plaza. João Batista acude hasta el lugar, donde se encuentra una familia compuesta por un hombre, dos mujeres y un niño. Inicialmente, con la cámara y el micrófono encendidos, él describe la instalación debajo del viaducto y conversa con los tres adultos. A continuación, separa al jefe de familia para una entrevista más prolongada. Cuando va a iniciar la entrevista, entra en campo un señor de chaqueta y corbata. En vez de alejar al intruso, como normalmente haría un documentalista en relación con una persona que está perturbando la filmación, João Batista le acepta y le deja hablar. El hombre de clase media se queja de la presencia de los migrantes, de las enfermedades que traen, explica que sería preferible que Sebastião se hubiera quedado en su *sertão* [territorio agreste del Brasil] del Nordeste, ya que en la ciudad realmente él no va a encontrar empleo, etc. Este hombre expone espontáneamente todo un ideario conservador, o, probablemente, el de la mayoría de los telespectadores, al que el migrante responde con altura, con formulaciones claras y precisas. El plano de estos dos personajes dura aproximadamente la

²² Cfr. João Batista de Andrade, *O povo fala: Um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*, São Paulo, Senac, 2002.

mitad de esta película de siete minutos; el plano incluye también al cineasta que orienta el micrófono ya sea en dirección a uno de ellos, ya sea en dirección al otro, limitándose a un papel de maestro de ceremonias.

En esta pequeña película, *Migrantes*, João Batista de Andrade trabaja con técnicas que formaron parte de la inmensa renovación por la cual pasó el cine documental brasileño de fines de los años cincuenta hasta inicios de los setenta. Hasta mediados de los años sesenta, el documentalismo brasileño aún pensaba que se debía filmar la realidad alterándola lo menos posible. A partir de 1966-1967, varios documentalistas, por una posición política adoptada o por influencia de la lingüística y de la semiología, comienzan a considerar fetichista esa relación con lo real, y que filmación y montaje, quiérase o no, alteran la realidad. Y que esa alteración debe ser plenamente asumida.

João Batista declara en la época que lo que deseamos es transformar nuestra realidad social, por lo tanto, que debemos comenzar por alterar la realidad que filmamos. En *Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, Brasil, 1968), con técnicas más tradicionales, él da a leer a diversos transeúntes pasajes de libros con frases subrayadas, filma la lectura, y les entrevista enseguida con la finalidad de verificar qué alteración provocó el texto leído en su pensamiento. Posteriormente, él volverá más complejas estas intervenciones y las situaciones que, como documentalista, él provoca para filmarlas. A modo de ejemplo: la alcaldía resuelve trasladar una *favela* [agrupación de chabolas] a un terreno baldío que se encuentra cerca de un conjunto de viviendas de clase media. Los habitantes del lugar reaccionan, alegando las enfermedades que traerían los *favelados* [habitantes de las *favelas*], la droga, el alcoholismo, etc. João Batista entrevistó a amas de casa de ese conjunto, llevó la grabación a la *favela* y filmó a las mujeres oyendo lo que allí se pensaba de sus familias, y registró su respuesta; el diálogo que se trabaía entre los dos grupos sociales a través del documentalista y de su equipo fue interrumpido por la televisora a la que se destinaba el film. Lamentablemente, tanto ésta como gran parte de sus propuestas no fueron llevadas a cabo como consecuencia de las presiones de los medios de comunicación de masas y de la censura policial.

Además de las situaciones provocadas intencionalmente, João Batista comienza a incorporar el azar, como en *Migrantes* o en *Escolas de 40.000 ruas* (João Batista de Andrade, Brasil, 1976), documental en el que, en el amontonamiento de transeúntes atraídos por la filmación, de repente una señora cree reconocer a un niño que, en la víspera, le habría robado el bolso; ella lo acusa a gritos y él se defiende con valentía. Esa incorporación del azar exige del realizador una respuesta rapidísima. En el caso de *Migrantes*, es cuestión de segundos que el transeúnte sea incorporado o alejado por un miembro del equipo. Pero no es cualquier azar el que pueda ser incorporado: un borracho habría sido alejado. El documentalista debe percibir instantáneamente si el hecho que surge inesperadamente contribuye a revelar el conflicto social que va a ser enfocado por el film. Esa incorporación de lo accidental diferencia nitidamente estas películas de los documentales que tienden a registrar situaciones crónicas, tales como las condiciones de trabajo, de alojamiento, etc.

Migrantes es consciente de su técnica y algunos letreros autorreflexivos le dan de alguna forma un carácter de manifiesto. De hecho, un letrado inicial anuncia: «Asista hoy a un diálogo inédito y exclusivo.» El plano que presenta la conversación entre el migrante y el hombre de chaqueta es precedido por el letrado: «Vean ahora un diálogo iluminador. Provocado en el momento por el reportero (...).»

Esa técnica lleva a filmar no un proceso recurrente, sino una situación única, la cual, sin embargo, no debe revelar una circunstancia pasajera, sino significar una generalidad. Para asegurar que el tránsito entre la situación pasajera y la generalidad se efectúe, *Migrantes* se vale de algunos recursos verbales. Empezando por el título, que está en plural, cuando sólo un migrante es entrevistado, y algunos letteros, tales como: «Sebastião es uno de los millares de migrantes», en referencia a uno de los personajes, o, en relación con el otro: «La gran ciudad contra un migrante recién llegado a São Paulo.»

Tanto la situación provocada intencionalmente cuanto el azar incorporado tienen por objetivo traer a la superficie las informaciones que una actitud más descriptiva o entrevistas hechas por el documentalista no revelarían. Esas informaciones quedarían probablemente a cargo de un locutor. Lo que João Batista busca encontrar delante de su cámara y micrófono son las fuerzas sociales antagónicas que se enfrentan y se confrontan directamente, exponiendo su comportamiento y sus ideas en una relación de colisión. Con personajes naturales, él crea una dramaturgia documental, que en la época intentamos calificar como «dramaturgia de intervención», pero la expresión no prendió. *Migrantes* sería el primer film del movimiento, que fue entonces llamado *Cinema de Rua* (Cine de Calle). Desdichadamente, los jóvenes documentalistas que se agruparon en torno a João Batista no percibieron la originalidad, y la dificultad, de sus propuestas, y se limitaron a usar técnicas descriptivas y entrevistas convencionales.

JEAN-CLAUDE BERNARDET

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección, guión y montaje: João Batista de Andrade. *Fotografía y sonido:* Antonio Mateus (16 mm, blanco y negro). *Asistente de montaje:* Ladislau. *Producción:* TV Cultura de São Paulo y João Batista de Andrade (São Paulo, 1972). *Duración:* 7 minutos.



Juan Vicente Gómez y su época

(Manuel de Pedro, Venezuela, 1975)

El flujo casi incesante de imágenes de archivo que mana de la televisión ha contribuido en un alto porcentaje a la indiferencia ante el pasado, aunque haya creado un también indudable margen de conciencia, más general que analítica. El impacto que causaron las primeras obras cinematográficas de este tipo en la Rusia de los años veinte, en el mundo anglosajón durante la Segunda Guerra Mundial y en todo el mundo en la posguerra, fue cediendo el paso a la insensibilidad de la costumbre y quedó anulado y sustituido por la apreciación culta a que se ha reducido la recepción del documental en general, ya expulsado de las salas de cine comercial y sustituido por la producción serial en la televisión. Si bien en este último género se alcanza a veces un grado de excelencia, en ningún caso la organización serial produce el discurso redondo de la obra cinematográfica, ni su atractivo.

En los años setenta, en Venezuela, el público televidente ya estaba acostumbrado a los documentales de archivo británicos sobre la guerra y el holocausto judío, e incluso a breves exhumaciones de noticieros nacionales, percibidos como variedades «amenas» que, al igual que las menciones periodísticas de indios, burros, mulas y tranvías, invitaban al alma simple del venezolano común, convencido de su «modernidad», a la risa indulgente. Sin embargo, un excepcional éxito de público acogió en 1975 la exhibición cinematográfica de *Juan Vicente Gómez y su época*, un largometraje de calidad, serio e inteligente, que, utilizando el material noticioso realizado con la venia de aquel dictador y el financiamiento de sus aparatos ministeriales, reconstruía sinceramente la experiencia histórica de un pueblo.

El deseo de comunicar, de entender y de ser entendido, en efecto, orienta todo el trabajo de este peculiar inmigrante español y fecundo documentalista que es Manuel de Pedro. Y, de entrada, advierte al espectador con una elegante animación de la figura sintetizada pero inconfundible de Gómez como un rompecabezas de cuatro piezas, junto con un texto: «Un documento auténtico que intenta interpretar las más contradictorias opiniones en torno al hombre que gobernó a Venezuela durante veintisiete años.» En cine, este tipo de significantes colocados al comienzo constituye una eficaz invitación a unirse al juego, de tal manera que el espectador asume una actitud activa e intentará llegar a alguna conclusión.

La estructura del documental corresponde aparentemente a ese rompecabezas, pero en realidad su contenido es algo más complejo, o quizás más difuso. Se presenta por capítulos: «El Benemérito»; «El hacendado»; «El petrolero»; «El carcelero»; «El inmortal». La animación de las piezas del rompecabezas formándose distingue los primeros cuatro títulos, el quinto aparece sobre el enésimo retrato del general. Sin embargo, entre el cuarto y el quinto la fecha «1930», que el comentario nos advierte haber sido el «año de la paz» además del centenario de la muerte del Libertador Simón Bolívar, constituye un intenso y triunfal relato que se deslinda claramente del anterior y es más bien preludeo y justificación del siguiente. Sólo parcialmente, por otra parte, el relato procede por aspectos, pues el enfoque de una u otra faceta de la personalidad y la actuación de Gómez se combina con un rumbo cronológico, llevado con sutileza y guía eficaz en lo que hubiera podido convertirse en una maraña de imágenes similares o en acumulaciones temáticas poco realistas.

Ninguno de esos apelativos sustituye a los otros, pues Gómez no dejó de merecerlos todos hasta su final. Muy aproximadamente, por tanto, resumimos los contenidos temáticos respectivos:

«El Benemérito».—Así se le llamó a Gómez durante su dictadura hasta convertirlo en nombre propio. Los orígenes de Gómez y de su poder, adquirido en 1909 mediante un golpe de estado contra Cipriano Castro aprovechando su viaje a Europa por enfermedad. El carácter: su negativa a casarse, sus rasgos de indio andino y de militar autoritario.

«El hacendado».—Otros aspectos del carácter: cruel, bárbaro, avaro, inteligente, iletrado. Situación de atraso del país, latifundio, pérdida de más de cien mil kilómetros cuadrados al occidente del Territorio Amazonas, enfermedades endémicas (paludismo, anquilostomiasis, tuberculosis, lepra), falta de viviendas y educación pública, hambre y limosnas. Gómez no pertenece a la nueva burguesía pero es el más rico: más de setecientos mil hectáreas de explotación agropecuaria, más el monopolio lactuario, del papel, del tabaco y textil.

«El petrolero».—Se desata la explotación petrolera pero las refinerías quedan fuera. Cambios sociales: abandono del campo, enriquecimiento «gomero», situación y luchas de los trabajadores petroleros. Desde 1928 Venezuela es el primer exportador del mundo. Desarrollo militar sobre la derrota de los últimos caudillos. «Respaldo de las fuerzas armadas y las altas finanzas, la iglesia instrumento tradicional de orden y paz.»

«El carcelero».—Cárcel de La Rotunda: descripción y testimonios sobre las condiciones, la tortura, las víctimas mortales. De 1918 a 1923 Gómez sufre graves lutos y él mismo enferma gravemente. El carnaval de 1928 marca la emergencia de una generación estudiantil que reanuda infructuosamente los brotes de rebelión. La represión se incrementa con trabajos forzados, empleados en la construcción de las carreteras que terminan de unir el país, mientras fracasa el plan ferrocarrilero.

«1930».—Inicio triunfal del último quinquenio de la dictadura, política y económicamente consolidada. Una mafia de incondicionales, familiares e intelectuales se combina con la repentina simpatía del extranjero. Se multiplican las ceremonias, el lujo y las diversiones.

«El inmortal».—Julio de 1935: homenaje popular de escolares y trabajadores. 17 de diciembre: muerte y entierro de Juan Vicente Gómez. Manifestaciones, saqueos, nombramiento del general López Contreras y demolición de La Rotunda.

El material de archivo, copiado en sepia, está diseminado de testimonios actuales, en blanco y negro. Aunque variados, estos personajes funcionan más como supervivientes de un mundo desaparecido que como representantes de sectores sociales, pues sus comentarios, muy individuales y espontáneos, tocan temas diversos, apareciendo en distintos momentos de la película e insertándose más en el flujo audiovisual que en un orden esquemático. Algunos son figuras muy destacadas: Arturo Uslar Pietri, gran intelectual por excelencia, conservador, enciclopédico y divulgador, sorprende por una visión, distanciada y estilísticamente objetiva, que termina por revelar su simpatía por el dictador; Cecilia Pimentel, figura insigne por su actividad social y cultural (electa Mujer de las Américas en 1959), pero más conocida por ser la hermana de tres luchadores antigomecistas de mucha fama; Gustavo Machado, revolucionario en Cuba con Mella, en Nicaragua con Sandino y en Curazao, desde donde intenta la invasión de Venezuela en 1929, es el primer venezolano en declararse públicamente comunista y, al momento de la entrevista, presidente de ese partido; y Enrique Tejera, ilustre investigador médico y sanitarista. Sus testimonios son particularmente prestigiosos, pero en la economía de la película no se destacan más que los de los demás personajes, más modestos e incluso anónimos. En ambos tipos, lo que más interesa es el aporte anecdótico, humorístico o trágico, que autentifica la historia narrada.

Quizás inevitable en este género de documental, el comentario es lo que cose y da fluidez a *Juan Vicente Gómez y su época*. Fuertemente literario, se distingue de la frialdad que acompaña normalmente el material histórico con pretensión de objetividad y mantiene un tono personal lo suficientemente discreto como para inspirar confianza en su veracidad. El lenguaje es sencillo, la locución cálida y sobria, los contenidos generalmente conocidos. De este modo recoge muchos lugares comunes establecidos tradicionalmente sobre esa experiencia histórica, creando quizás con cierta astucia un espacio amplio y tolerable para introducir el enfoque progresista, socialdemocrático y antiimperialista con el cual combate la tentación de la nostalgia y la mirada pintoresca que siempre sugieren las evocaciones y que, en este caso, llevaría a una conciliación políticamente reaccionaria.

Sobre este tono sobrio, sincero y políticamente moderado se estructura la corriente de imágenes y se produce su sentido. El montaje administra con inteligencia y sensibilidad estética las tomas noticiosas que, por otra parte, sorprenden por su calidad, variedad y frecuente agudeza periodística de los camarógrafos. Se trata de materiales filmados en su gran mayoría entre 1927 y 1936 pero que, combinados con fotografías fijas, a su vez presentadas con montajes y animaciones significativas, logran contar convincentemente una historia comenzada en 1909. Algunos motivos se destacan. Muchos de los planos medios del propio Juan Vicente Gómez mantienen el clásico impacto que causó el cine primitivo mostrando los detalles cotidianos de príncipes y reyes hasta entonces conocidos a través de solemnes retratos. Neurótico que según se cuenta no se quitaba los guantes ni para comer, Gómez aparece con toda su famosa mezcla de plomo y simplicidad: en el gesto de recibir del sirviente

su bastón y salir a la calle, alisándose el bigote o mirando su reloj, o llevando del brazo a la concubina elegida. Y también haciendo el ridículo, en un vano intento de hacerse el gracioso echándole una broma a un niño.

La gran cantidad de imágenes del mundo oficial y elegante, desde la gente importante bajando y subiendo de los carros de lujo con sus pumpás, capelos y gorras hasta los cuadros vivos, los disfraces y los bailes de las niñas bien, componen un vívido retrato de una alta sociedad improvisada sobre el servilismo cortesano y el enriquecimiento repentino.

Pero los viejos camarógrafos captaron además la otra cara de la moneda. No solamente las calles de Caracas en los años de transición hacia la modernidad, donde los automóviles se cruzan con caballos y mulas, sino también un miserable barrio de trojas protegidas a medias por unas sábanas, así como los barrios de los obreros petroleros en Maracaibo, sórdidas barracas lacustres entre canales cubiertos de petróleo. Inolvidables resultan dos escenas que recogen momentos de supuesto regocijo popular, documentando cómo la elite militar incluía a los pobres en los festejos que seguían sus ceremonias: un joropo con los oficiales bailando con sus mujeres y los soldados animándose a bailar entre ellos; y una «ternera» —banquete tradicional de carne asada— con una especie de comedero, de por lo menos unos veinte metros de largo y colmado de trozos de carne, sin mantel ni platos, al cual acude en tropel una multitud de hombres.

Incluso, a pesar del silencio político que caracterizaba la época, se recogen breves imágenes de manifestaciones estudiantiles, filas de presos, el trabajo forzado en la montaña y, apenas muerto Gómez, los tumultos y manifestaciones populares. Por último, la demolición de la cárcel política de Caracas, La Rotunda: un encuadre perfecto, tomado a través de los barrotes de una reja, es la imagen que cierra la película.

Es de destacar además cómo, con gran suavidad, sin interrumpir el hilo de su «interpretación», Manuel de Pedro desliza en el documental un motivo menor, que deja una marca de distanciamiento y de disfrute: el cine. Uno de los entrevistados es Juanito Martínez Pozueta, camarógrafo de noticieros internacionales y pionero en Venezuela. Siempre entre los insertos en blanco y negro, aparece una toma del antropólogo y sindicalista comunista Rodolfo Quintero junto a la moviola y otra en la sala de proyección, con Gustavo Machado mirando su propia imagen en la pantalla y el cineasta de espaldas, junto al proyector. Y donde se manifiesta el entusiasmo por este motivo es en la inclusión de un cortometraje venezolano de 1931, completo y reproducido también filmando la proyección, a una distancia suficiente para percibir la pantalla y la oscuridad que la rodea. Se trata de *La Venus de Nácar*, una pintoresca fábula «dedicada al Benemérito General Juan Vicente Gómez en homenaje de gratitud y admiración» por el autor, su sobrino Efraín Gómez. Finalmente en los créditos de cierre, aunque sin mucho rigor sobre una materia todavía no investigada en ese entonces, se rinde homenaje a los pioneros del cine venezolano que, en efecto, han hecho posible el documental.

Juan Vicente Gómez y su época es una película de gran riqueza estética y cultural, que con absoluta vigencia sigue abriendo el debate sobre la relación entre cine e historia²³.

AMBRETTA MARROSU

²³ Sin embargo, debemos terminar nuestro comentario con esta nota amarga. Al volver a ver la película en vídeo (editado recientemente por Cine Archivo de Bolívar Films) noté la falta de la entrevista al car-

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Manuel de Pedro. *Fotografía:* Jorge Balevich, Narciso Calderón, Rubén Alfaro, Martín Álvarez (35 mm, blanco y negro y sepia). *Montaje:* Juana Jacko. *Asistente de montaje:* Elia de Serrano. *Laboratorio:* Jorge Jacko (Bolívar Films). *Efectos ópticos:* Florencio Méndez, Antonio Fernández. *Sonido:* Eduardo Andersen. *Asistente de sonido:* Josué Saavedra. *Locución:* Orlando Andersen. *Material de archivo:* Cinecoteca, Archivo Amábilis Cordero, Caremis, César Cortés. *Producción:* Cinecoteca S.A. (Caracas, 1975). *Duración:* 90 minutos.

denal Quintero (primer venezolano en obtener ese título y ahora fallecido), que me había indignado en el momento del estreno. Dudé de mí misma y busqué referencias. «El balance final (...) deja en el aire una imagen bondadosa del feroz dictador —escribe Alberto Valero en *Cine al día* núm. 20 (Caracas, febrero de 1976). No alcanza entonces la denuncia de doña Cecilia Pimentel a borrar las alabanzas (...) del sacerdote que agradece una beca en el Vaticano (...)». Y Julio Miranda (*El cine que nos ve: Materiales críticos sobre el documental venezolano*, Caracas, 1989, Contraloría General de la República, pág. 144) resume el fragmento: «La Iglesia es el tercer factor de poder. Habla el cardenal Quintero: elogia la protección del gobierno de Gómez a la Iglesia, sin intervenir en ella; la creación de diócesis nuevas; el establecimiento de las misiones a favor de los indios; el ingreso de órdenes y congregaciones religiosas extranjeras. Vemos procesión con curas y militares; después, fotos de los padres Fránquiz y Mendoza, que junto con el padre Ramírez murieron en La Rotunda; pero, dice el cardenal, estaban “presos no por razones religiosas sino por razones políticas” (la parte dedicada a la Iglesia ha desaparecido, prácticamente, de la versión del film proyectada a veces en televisión)». No hay dudas de que la censura no es cuestión de legislación, sino de los vicios intrínsecos de las estructuras de poder.



Chiaraq'e, batalla ritual

(Luis Figueroa, Perú, 1975)

Chiaraq'e, batalla ritual, dirigido por el cusqueño Luis Figueroa Yábar en 1975, es el registro documental de una festividad que los campesinos de dos comunidades vecinas de las alturas del Cusco, en el Perú, llevan a cabo cada año. El encuentro consiste en un combate encarnizado que se libra con piedras lanzadas con hondas. Los campesinos enfrentados en esta batalla ritual son heridos, a veces de mala manera, en el desorden del combate. Pero también danzan, beben y celebran. La costumbre es ancestral y se actualiza en el mes de enero con el fin de que la sangre de los hombres derramada por las piedras fertilice la tierra y propicie la buena cosecha en el año.

Filmada en 16 mm por el fotógrafo cusqueño Jorge Vignati, involucrado en las acciones con una cámara que hace las veces de extensión del brazo del operador, la película muestra el júbilo de la celebración y el dolor de los heridos, pero también da la palabra a los campesinos habitantes de la localidad de Kanas, que explican el sentido de su combate ritual y denuncian a gamonales y sacerdotes católicos por los abusos y la dominación que ejercieron sobre ellos desde la Conquista. Como un telón de fondo muy vivo y presente, las mujeres cantan durante la ceremonia del Chiaraq'e y los participantes repiten su convicción de que «esta batalla del Chiaraq'e nunca, jamás, desaparecerá».

Como en los documentales de la llamada «Escuela del Cusco», la cinta pretende revelar un mundo inédito para el cine. El ritual del Chiaraq'e, con su contundente expresividad, es objeto de la observación de una cámara siempre móvil y participante. El carácter estremecedor o chocante de la violencia no origina comentarios, juicios o explicaciones por parte del realizador, que se limita a «estar allí» y presenciar

los hechos a la manera de un reportero temerario que desafía la trayectoria de las piedras lanzadas con diestras hondas. Sentimos la excitación de asistir, desde lo más alto de los Andes peruanos, a la actividad de un grupo de pobladores que ejecuta ante las cámaras lo que es parte de su experiencia cotidiana.

El valor de *Chiarraq'e, batalla ritual* es sobre todo testimonial. Por eso, la cinta adolece de una frágil estructuración y escasa dinámica. El guión de Luis Figueroa y Ricardo Valderrama no logró desterrar de la cinta su condición de desordenado magma que requiere por momentos la disciplina de un trabajo fino de edición. El desborde crea confusión y oscurece el sentido general del film, que hubiera ganado con una exposición sintética y ordenada, con la capacidad de dejar en claro los sentidos del rito y la visión cosmogónica de una cultura ancestral que desafía con sus costumbres, ásperas y broncas, a otra, «dominante, pragmática, agresiva», a decir de Luis Figueroa. Por cierto, el director explicó que su trabajo representó «otra forma de aproximación al mundo campesino, donde la labor del realizador se limita a la recomposición y ordenamiento cinematográficos de los espacios y tiempos inherentes a lo esencial de sus contenidos (visión cosmogónica en la versión de los vencidos) (...) (declaraciones de Luis Figueroa a Manuel Mendoza, en *Suceso*, suplemento del diario *Correo*, Lima, diciembre de 1976). A pesar de esas carencias y de su aspecto más bien informe de «copia de trabajo», *Chiarraq'e, batalla ritual* es una de las películas testimoniales más logradas que se hayan hecho en el Perú sobre el mundo andino.

En 1975, la Comisión de Promoción Cinematográfica decidió negar a *Chiarraq'e, batalla ritual* el derecho a la «exhibición obligatoria» que concedía a las cintas peruanas la ley de cine vigente por entonces. Argumentó que la película ofrecía una visión «bárbara» de las costumbres indígenas que el Gobierno de las Fuerzas Armadas, que se proclamaba nacionalista y «revolucionario», había empezado a «erradicar y humanizar». Por cierto, la batalla ritual se desarrolla hasta hoy, más de veinte años después de fenecido ese gobierno. *Chiarraq'e, batalla ritual* nunca se exhibió en las salas públicas del Perú. La virtual prohibición decidió a Perucinex, la empresa productora, propiedad del distribuidor Juan Barandiarán, a dividir el largometraje en varias cintas cortas que se exhibieron sin lograr mayor repercusión. Una copia de *Chiarraq'e, batalla ritual* fue exhibida en algunos festivales con el título *Los hijos de Tupac Amaru*.

RICARDO BEDOYA

FICHA TÉCNICA

Dirección: Luis Figueroa. *Guión:* Luis Figueroa y Ricardo Valderrama. *Fotografía:* Jorge Vignati (16 mm, color). *Música:* folclore andino. *Intérpretes:* campesinos de las comunidades de Kanas, Cusco. *Producción:* Perucinex (1975). *Duración:* 95 minutos.



**Etnocidio: Notas sobre el Mezquital/
Ethnocide: Notes sur la région du Mezquital**

(Paul Leduc, México-Canadá, 1976)

Etnocidio es un documental que denuncia la miseria y la marginación en la que viven los indios otomíes de la región del Mezquital, en el estado de Hidalgo, México. Paul Leduc aprovechó las investigaciones realizadas en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), y el investigador Roger Bartra fue coguionista junto con él. En México, los setenta son años de mucha discusión sobre las condiciones políticas, sociales y económicas del país y del mundo y priva la llamada teoría de la dependencia, que explica el subdesarrollo de algunas naciones como condición *sine qua non* para la prosperidad de otras, pues se considera que todas ellas forman un sistema interrelacionado. Esta propuesta teórica estructura el film.

Etnocidio denuncia con vehemencia la pobreza e injusticias que viven los otomíes del Mezquital, vehemencia sólo parcialmente escondida en una estructura pulcra y fría, organizada en capítulos que siguen un orden alfabético, en el que cada letra nombra el tema que se va a tratar. Esta estructura parecería anunciar un texto neutral y distante, por lo que provoca un desconcierto todavía mayor. La película se conforma con testimonios y con escenas descriptivas del ambiente en el que se desarrolla la vida de los otomíes. En algunos momentos aparecen en cuadro datos que nos informan, por ejemplo, de que el 50,3% de las muertes lo son por enfermedades transmisibles y el 70% de ellas es de menores de cuatro años. Estas cifras dan un anclaje estadístico a las imágenes, ponen un número a esa desolación avasallante que muestra la pantalla. Leduc utiliza también escenas de archivo.

Un elemento predominante es la muerte. La primera escena, previa al nombre del film en pantalla, es una toma aérea del campo inclemente que se acerca a la procesión que marcha para enterrar a un niño, y habremos de ver entierros al menos en tres ocasiones. Después de este preámbulo que nos introduce de golpe en la cuestión y del título en pantalla aparecen la A, de Antecedentes, B de Burguesía, C de Clases, D de Democracia, E de Etnocidio, F de Fábricas, G de Gobierno, H de Historia, I de Indígenas, J de Justicia, K de Kultura, L de Lectura, M de Migración, O de Otomí, P de Polución, R de Resumen, S de Subdesarrollo, T de Tesis, U de Unión, W de Washington y Z de Zimapán.

Estos episodios tienen diferente duración y reciben distinto tratamiento. En ocasiones la fotografía cambia el color por el blanco y negro o utiliza filtros que dan una pátina determinada a la secuencia. Aunque parecen autónomos, forman parte de una estructura que presenta primero los problemas particulares de los indios del Mezquital para, con cada letra, abrir más y más la perspectiva hasta abarcar la relación de ellos con otros grupos sociales e incluso con otras naciones, para abordar sus remotos orígenes. Desde la teoría de la dependencia, los conflictos que presenciamos se convierten en una pieza más del sistema global.

En la letra B aparece ya el contraste entre los indios y los burgueses, y en la C los problemas políticos y la narración de cómo les fueron sustraídas sus tierras comunales; en la D se muestra el estilo de la vida política mexicana de esos años a través de las elecciones en las que resultó presidente del país José López Portillo. En la E vemos por tercera vez un ataúd que cruza el desolado paisaje y en la F los testimonios de quienes salen del Mezquital para convertirse en obreros de las fábricas o de la refinería de Tula. La H vuelve a abrir la lente, pero ahora hacia el pasado y es uno de los capítulos más sorprendentes, pues la Historia aparece con varias dimensiones: la grandeza de las ruinas prehispánicas o coloniales, los restos oxidados de maquinaria estadounidense, pero también el armario colmado de papeles del Archivo del Estado de Hidalgo que —presumiblemente— contiene los títulos de propiedad de los indios, legajos aplastados por su propio peso, en desorden y llenos de polvo, recreados por Leduc con un movimiento de cámara magistral; además, en este capítulo se utiliza de fondo una música clásica que, al no corresponder con lo que la imagen muestra, produce una sensación de distancia paralizante. La historia se observa así como otro mundo, frío y ajeno, sin otorgar sustento a los indios a los que vemos sufrir su vida a lo largo del film. La J nos regresa al presente, al problema de la tierra y la K nos muestra la adopción de nuevas formas culturales con un grupo «moderno» que canta un *rock and roll*. La M nos lleva con los migrantes a la ciudad de México y nos muestra la prostitución de las mujeres y la marginación de todo el grupo en un sórdido ambiente urbano. En los capítulos que siguen vemos cómo emigran a Estados Unidos y sus condiciones de vida en ese país. En la T un académico nos ilustra acerca del destino manifiesto y del expansionismo estadounidense, y en la U accedemos a los movimientos de rebeldía y las manifestaciones de los marginados en Estados Unidos de América. En la W presenciamos un noticiero que da cuenta de las difíciles relaciones entre ese país del norte y México. Aunque el film termina con una manifestación sindical en la ciudad de México, la magnitud y densidad de la explicación suprime cualquier esperanza de mejor vida para los indios del Mezquital.

Los testimonios de los campesinos, expresados en mal español o en otomí y las más de las veces en bocas de varones, son contundentes. Se confrontan con los de sus opositores que, o son desmentidos en la secuencia inmediata o se descalifican por su propio peso: cuando el cura italiano, llegado de Nueva York, aduce que los indios

tienen acceso a la riqueza que produce el mármol, pues se encuentra en sus terrenos, las secuencias siguientes son las de un indio negándolo con firmeza y la del sacerdote alejándose en un lujoso auto. Un testimonio ante el que sólo cabe el pasmo, fotografiado con la neutralidad clásica en las entrevistas, es el del formal mestizo sentado en un salón diciendo: «Afortunadamente considero que fui formado por un gran número de genes positivos más que de negativos: eso me ha permitido cierto éxito en la vida», dando cuenta de un razonamiento biologicista para justificar la desigualdad. Los indios, en su mayoría, parecen también mirar el tema desde la lente de la fatalidad: «Qué quieres qu'hágamos, si es de ellos el dinero y nosotros semos pobres». Las imágenes secundan esta última aseveración al mostrar los campos devastados y secos de los indios, en donde viven lindando con los basureros y trabajan sin instrumentos adecuados y, en contraste, nos muestran la maquinaria de las fábricas, las vacas alimentadas mecánicamente y la prosperidad de los mestizos.

Los indios aparecen siempre serios, estoicos. La presencia del huso con el que hilan las fibras del maguey es constante en sus manos. Miran a la cámara (lo que es decir al espectador) y no hay sonrisas, ni aun en la secuencia del cabaret, en que los obreros borrachos observan un *strip-tease* sórdido y patético. Hasta los niños parecen impasibles. Cabe preguntarse si esta imagen responde al estereotipo de los indios mexicanos, reificada desde que Serguei Eisenstein filmó escenas que habrían de formar su película *¡Que viva México!*, o si realmente toda manifestación de alegría ha escapado de sus vidas.

Una escena repetida a lo largo del film es la que muestra a un conjunto de indios de pie, en el campo, impasibles, rígidos y en silencio, a los que nos acerca o aleja la cámara, pasando de una panorámica a un *close-up* o un primer plano de un detalle. Esta escena se reparte en diferentes momentos y se convierte en un elemento que otorga continuidad a la trama, pero además da cuenta de un movimiento de cámara insidioso: los indios son retratados en cámara fija o en paneos siempre muy cortos y lentos, que no abren el espacio sino que lo acotan en límites estrictos, y sólo el alejamiento o acercamiento da movimiento a la escena, sin permitir una salida imaginaria. Con este manejo de planos se repite la estructura del film, que empieza mostrando al grupo de otomíes para abrir el tema a un sistema mayor, pero dejándolos igualmente encerrados. Cuando se representa a los grupos urbanos, sean indígenas o no, observamos más movimiento, tanto de cámara como de los sujetos, que pintan bardas con propaganda o actúan en formas diversas. También la música de fondo es entonces más variada: puede ser ranchera o tropical, instrumental o cantada, mientras que cuando los indios del campo hablan, sólo son acompañados por los sonidos de la naturaleza o una sutil música de instrumentos propios.

Me parece que el tema de esta película, más allá de la denuncia, plantea una serie de preguntas nunca respondidas suficientemente en México, que interrogan por lo que define a los indios en México, ¿será la cultura, la etnia o la lengua? ¿por qué siempre son pobres? La fatalidad que parece rodear a los indios mexicanos se explica en este film con otra suerte de fatalidad, la teoría de la dependencia: el problema es viejo en el tiempo y está atado a un sistema mundial y con eso tanto la trama como la forma del film parecen cerrar toda esperanza²⁴.

JULIA TUÑÓN

²⁴ *Emocidio* se exhibió en la Semana de la Crítica del festival de Cannes en 1976 y obtuvo una mención especial en el festival de Huelva, en 1977.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Paul Leduc. *Guión:* Roger Bartra y Paul Leduc. *Fotografía:* Georges Dufaux y Ángel Goded (16 mm, color). *Cámara:* Fernando Robles y Leoncio Villarías. *Sonido:* Serge Bauchemain. *Montaje:* Rafael Castanedo y Paul Leduc. *Música:* Rafael Castanedo. *Productor ejecutivo:* Carlos Resendi. *Producción:* Jean Marc Garaud, Vicente Silva y Bosco Arochi para Cine Difusión del Sindicato de Trabajadores de Educación Pública de México y el Office National du Film de Canadá (1976). *Duración:* 135 minutos.



El palacio negro

(Arturo Ripstein, México, 1976)

Pocos meses antes de trasladar a todos los reos de la cárcel de Lecumberri (conocida popularmente como el palacio negro) a otras cárceles diferentes y de transformarla en el sitio que alberga el Archivo General de la Nación, le fue encomendada a Arturo Ripstein la filmación de un cortometraje sobre la famosa, y hasta legendaria, «cárcel preventiva» de la Ciudad de México. Ripstein advirtió que el tema daba para mucho más y así se lo propuso a Carlos Velo, director del Centro de Producción de Cortometraje, filmó más de veinte horas (con la idea de generar un *stock* de film carcelario que pudiera usarse en el futuro), durante dos meses, y el resultado es un largometraje documental incómodo, por momentos fascinante a la vez que repulsivo, y sin duda un «documento» histórico de valor cultural incalculable.

La cárcel de Lecumberri, fundada en 1900 por el dictador Porfirio Díaz, pues las cárceles de entonces resultaban insuficientes, fue un perfecto panóptico elaborado con el modelo de la Santé de París, aunque más grande. Duró setenta y seis años y albergó a miles de mexicanos y extranjeros. Fue siniestra como todas las cárceles, lugar de castigo y abuso y mayores delitos que los cometidos fuera, y se hizo particularmente famosa cuando a raíz de la represión de 1968 tuvo como huéspedes involuntarios a escritores, profesores y estudiantes. Entre ellos, a José Revueltas. En el tramo final de *El palacio negro*, dedicado a registrar la vida cotidiana de los «presos políticos», precisamente su crujía guarda y exhibe con cualidad de museo la máquina de escribir del escritor Revueltas.

El género documental le dio a Ripstein una libertad que el cine de ficción, elaborado sobre guión y plan de rodaje, no permitía. *El palacio negro* tuvo como «guión» dos pá-

ginas escasas con más preguntas que temas, y la película fue desarrollándose a medida que se filmaba. Ripstein se propuso una observación minuciosa de la vida cotidiana dentro de la prisión, lejos de elaborar un film didáctico sobre el «crimen» y el «castigo». *El palacio negro* está desprovisto de todo juicio o prejuicio y, luego de una introducción histórica de pocos minutos, la banda de sonido sólo incluye preguntas (muchas de ellas en la voz del propio Ripstein) y respuestas de los reos (una parte de las cuales, si bien buscando fidelidad al discurso originario, fue dicha por colaboradores del film, como Tomás Pérez Turrent). En este sentido, el documental se rige a la vez por el principio de filmar lo que está delante de la cámara, habida cuenta de que los sujetos filmados, reos o vigilantes, ponen una cuota inevitable de actuación, y la reconstrucción o dramatización, aunque esta última sea mínima. Un ejemplo de la dramatización es el ejemplo de un castigo (llamado «el chocho») que un reo demuestra en los baños, puliendo el suelo interminablemente con una piedra. Para marcar que se trata de una reconstrucción y no de un castigo verdadero, la secuencia se inicia con un pizarrazo de filmación.

El palacio negro es dos películas a la vez. Una desde la imagen, otra desde el sonido. Ambas coinciden en general, pero hay particularidades que no se ven, sino que sólo se escuchan. Así, por ejemplo, los castigos a los reos o la «corrupción» de los vigilantes: esto sólo aparece referido como testimonio por las voces en *off* mientras la cámara registra diversas escenas no relacionadas con dicho relato. Ése es uno de los obstáculos inevitables del documental autorizado por autoridades carcelarias y administrativas: la imposibilidad de exhibir la posible corrupción y los abusos, que sólo en un estilo de «cámara escondida» hubiera sido posible. La solución dada por Ripstein fue la más adecuada: exhibir el lado oscuro de la cárcel a través de los testimonios de los entrevistados.

De todos modos, el documental es una construcción, y con las horas filmadas el director y el montajista debieron ordenar un material para producir un relato. Éste se inicia con un «caso» de fuga sensacional. En esa época, los cuatro ocupantes de la celda 29 se habían fugado mediante un túnel hecho desde dentro, como complicada obra de ingeniería. El «corrido de Sicilia Falcón» (nombre del más célebre de los cuatro prófugos) fue una creación popular carcelaria y se escucha en el trasfondo como parte de ese mundo. Después de esa introducción, el documental explica sucintamente la historia de la prisión y luego se desarrolla con una actitud de observación y una estructura de relato redondo: al comienzo muestra cómo ingresan varios detenidos, al final muestra cómo un detenido recobra la libertad. El hecho de que al comienzo haya varios y al final sólo uno da la sensación buscada de que la cárcel es un universo que se traga a los seres humanos y muy raramente los devuelve a la sociedad. En este sentido, es singular observar que no hay mujeres detenidas (las había pero no quedaron en la versión final), las únicas que aparecen son vigilantes cuyo trabajo consiste en revisar a visitantes mujeres.

Las secuencias iniciales son extensas y como en los filmes mudos, se inician con intertextos. A medida que avanza el film, los capítulos son más breves, imprimiéndose al documental un ritmo que al comienzo busca producir una atmósfera asfixiante, humillante, degradante y, más tarde, una sensación de actividad: «Obertura», «Segundo tiempo», «Noche», «Revista a los vigilantes», «Rancho», «Visita diaria al dormitorio L», «Escuela», «Revisión intempestiva de un dormitorio», «Juzgado», «Tercer tiempo», «Domingo visita general», «Tarde de variedades», «Epílogo». Estos títulos producen asimismo la impresión de estar cubriendo diferentes aspectos de la cotidianidad carcelaria, en la cual el hecho del encierro no impide el azar y lo inesperado. El comienzo y el fin incluyen la burocracia del registro (ficha de identidad y antece-

denes, huellas digitales, cambio de indumentaria) que funcionan como el anverso y el reverso del individuo ante el sistema. Y entre uno y otro extremo se desenvuelven las instancias que remedan la actividad social.

Así, hay trabajo (cuyos días se cuentan dos por uno en relación con el tiempo de sentencia), artesanía y miniaturismo, distribución de alimentos, clases escolares incluyendo el recitado del profesor, shows de entretenimiento como el cantante que embelesa a su audiencia con la canción romántica «Marta, capullito de rosa», parque de diversiones para los niños en visitas generales de domingo, orquesta que toca en el patio, juego de pelota (frontón), y celdas de lujo con televisores y otras amenidades. En rigor, la cárcel imita a la sociedad, sin excluir las diferencias de clase. Y en las últimas secciones el documental presta atención a los «presos políticos», que se encuentran en crujías separadas, aunque el Estado no reconoce esa categoría de detención. La gran diferencia social entre los comunes y los políticos se advierte aquí en los diálogos cargados de ideología, en la capacidad de los reos de articular un análisis de su situación. Mientras los reos comunes, entrevistados, se declaran casi por lo general inocentes de las acusaciones (robo, lesiones e incluso cultivo de marihuana en macetas dentro de la prisión), los presos políticos viven su propio universo de lucha social sin descontar los «murales» en estilo de realismo socialista y abundantes retratos de Marx o Ernesto *Che* Guevara en lugar de fotos de familiares. En esta sección del documental el relato de Ripstein no elabora ninguna simpatía particular por la situación de los detenidos, al contrario, la abundancia de libros y algunas tomas en que éstos leen, escriben o reflexionan tranquilamente dan pie a pensar que sus vidas no han cambiado. Sólo el activismo ha sido detenido.

El palacio negro es un «documental de observación» y registra todo aquello que le ha sido permitido observar, incluyendo el famoso «apando», celda de castigo de olores nauseabundos. En este documental, así como en su película *El castillo de la pureza* (1972), Ripstein «observó» de manera aparentemente imperturbable, sin emocionalismo fácil o epidérmico, el horror del encerramiento y la distorsión o enajenación humana que el encierro provoca. Su película de ficción se elaboró a partir de un hecho real, de página policial, *El palacio negro* «es» parte de la realidad. Esos dos filmes se enlazan dentro de su carrera fílmica por todo lo que tienen en común: ambos son laboratorios sobre la condición humana en situaciones límite, pero esas situaciones, a fin de cuentas, no son otra cosa que amplificaciones de situaciones normales en las relaciones del individuo con la sociedad.

JORGE RUFFINELLI

FICHA TÉCNICA

Dirección: Arturo Ripstein. *Guión:* Arturo Ripstein, Margarita Suzán y Miguel Necoechea. *Textos adicionales:* Tomas Pérez Turrent. *Fotografía:* Tomomi Kamata (35 mm, color). *Música:* Guillermo Zúñiga, Arturo Casas y Enrique Marín. *Sonido:* Javier Mateos y Jesús González. *Montaje:* Miguel Necoechea. *Intérpretes:* Reclusos de la cárcel de Lecumberri. *Voces narrativas:* Emilio Ebergenyi y Tomás Pérez Turrent. *Productor:* Hernán Littin. *Supervisión:* Carlos Velo. *Producción:* Banco Nacional Cinematográfico, Centro de Producción de Cortometraje de Estudios Churubusco (México D.F., 1976). *Duración:* 105 minutos.



Di²⁵

(Glauber Rocha, Brasil, 1977)

Di es la reafirmación del cine de Glauber Rocha como un laboratorio dramático donde tiene valor el sentido de urgencia de su propio registro creativo ante la muerte del amigo, ante el final del recorrido del renombrado pintor. Ni bien se enteró del hecho, buscó la cámara, montó el equipo y se dirigió veloz al Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, donde se velaba el cuerpo de Emiliano Di Cavalcanti. Sin permiso para filmar, entró en el recinto y registró las imágenes que generaron controversia, en una experiencia donde el imperativo de expresión cultural prevaleció sobre la noción de decoro, y la nueva forma de hacer el trabajo de luto cuestionó la frontera entre lo público y lo privado.

Tal transgresión fue tomada como una ofensa por la familia. El conflicto llegó a los periódicos y después a la justicia, lo que provocó una confusa sentencia (aún hoy cuestionable) de prohibición del film. Glauber perdió la causa de la exhibición (no permitida hasta hoy en el Brasil), pero dejó su marca típica de provocación, trayendo el debate al terreno de la cultura, con esa especie de reedición de los litigios que recuerdan los tiempos de la *polis* griega y de la tragedia. Es decir, el conflicto entre los derechos de la familia —enterrar a sus muertos en paz— y los derechos de la cultura —celebrar la figura ilustre cuya muerte genera sentidos que superan el dolor de los que reivindican los lazos de sangre.

²⁵ Otros títulos: *Di-Glauber*, *Di Cavalcanti*.

El film trabaja, desde el comienzo, el abanico de las tensiones presentes en el acto transgresor, poniendo en marcha el cine glauberiano de intensidades. Todo comienza con la cámara en movimiento frente al Museo, imagen puntuada por una pieza musical que dramatiza el momento. La voz del cineasta ofrece las coordenadas del evento, en comunicación directa con los espectadores. Hay una opción estética por la primacía del Yo y de su relación con el homenajeado, evidente en el habla ininterrumpida, variable en el tono y en el registro, y también evidente en la imagen, donde prevalece el flujo, sin pausas, de la cámara en movimiento y de los cortes rápidos. El dinamismo de la imagen y el sonido señala el lado visceral de la respuesta de Glauber, que busca contagiarnos. Es necesario que todos internalicemos el drama implicado en esa muerte que el cineasta exorciza al recordar los actos del amigo, las anécdotas, el significado de la obra de este modernista de la primera hora. Hace así un epitafio en clave nueva: en lugar del discurso melancólico al lado del ataúd en una tarde de lluvia el film valoriza la exuberancia, imitando el universo de los colores del pintor, privilegiando la vitalidad. Di Cavalcanti muerto en el ataúd, Glauber se acerca sin ceremonia y provoca el escándalo al transfigurar la desesperación en fiesta comunitaria que el artista promueve como un sacerdote, en una auténtica *hybris* (desmesura) de forma trágica. Desmesura que él asume a veces en tono paródico al imitar al locutor de radio en una transmisión deportiva, o al comentar la «invasión» y la reacción de la familia estampada en los periódicos. Del comienzo al fin, él dice «yo» y proyecta su film en el terreno de la relación con un «tú» que es el propio Di, como ya lo había hecho el poeta Vinicius de Moraes en el poema que Glauber lee mientras asistimos al desfile de cuadros y dibujos traídos por el montaje.

Hay, del comienzo al fin, una reivindicación de la empatía por encima de cualquier límite, exacerbación lírica que, no por azar, solicita el apoyo de Vinicius y de los compositores de sambas que evocan temas de la vida mundana acordes con la obra de Cavalcanti. Con tales apoyos, Glauber compone el ritual a su manera, hecho para celebrar una memoria cultural que entiende como patrimonio de la tribu, tal como siempre entendió su propia vida y obra, pues todo en él fue siempre una fusión de lo personal y lo colectivo, un mundo de intimidades que franquear. No podría, por lo tanto, dudar en filmar lo que, para muchos, debería permanecer en solemne recato, como las formas rígidas de la muerte dibujadas en el rostro del amigo, incluyendo el detalle grotesco del algodón en los orificios de la nariz. Hizo lo opuesto de lo que hace el maquillaje de la muerte; fue directo al rostro desarmado de Di, como después irá a las imágenes de los cuadros y dibujos que comparecen en flashes, como en trance.

La mirada siempre en movimiento trae, a veces, la visión de un original tomada de un museo, pero casi siempre hace desfilar reproducciones de las obras. Éstas se multiplican en la pantalla, como para sugerir un movimiento de expansión de las imágenes de Di Cavalcanti en la trama de los medios de comunicación, en una avalancha en torno al legado del pintor que se alterna con la contención de las personas filmadas en el Museo. En el espacio del velorio, es el habla de Glauber el que agita el cuadro inmóvil de la tristeza e intenta expulsar el dolor, la contrición. Todo allí parece traicionar el colorido y la vitalidad del homenajeado, y es necesario oponerle una réplica, traer el carnaval y la samba de Lamartine Babo, hacer repercutir el universo de las mulatas de Di Cavalcanti. El flujo es tal que, llegados al cementerio, al son de Jorge Ben, aceptamos las imágenes del ataúd que desciende a la tumba como un dato comunitario, trazo de unión.

En la progresión del film, las anécdotas mundanas, que imprimen un tono de camaradería a las palabras del cineasta, acaban por mostrarse más decisivas en la com-

posición del dueto entre Glauber y Di. Hay un momento en el que él narra su primer encuentro con el pintor, a fines de los años cincuenta, cuando éste acompañó a Rossellini en un viaje por Bahía, y el joven periodista Glauber Rocha fue enviado para hacer un reportaje sobre la presencia del ilustre italiano. Lo que podría ser apenas un trazo más de la memoria afectiva, revela su carácter emblemático cuando el cineasta comenta la impresión que le causaron los gestos de Rossellini, que filmaba mucho con la cámara de 16 mm, resaltando su rapidez y su capacidad de expresarse en el contacto con un dato nuevo de cultura. Glauber remata: fue allí donde aprendí la fuerza de una cámara en la mano y una idea en la cabeza.

Tal sugerencia de lo que podría haber sido una génesis del *Cinema Novo* viene a cimentar la constelación cultural que está en la raíz del sentimiento de urgencia que permea todo el film. Compone un eslabón más de la cadena que nos lleva al comentario sobre la pincelada de Di Cavalcanti —tan rápida, intuitiva y reveladora como el registro del cineasta italiano. Y para cerrar el círculo de las afinidades electivas, Glauber hace su film *Di* en el mismo estilo vertiginoso que todo lo condensa en rápidas pinceladas. La cámara palpa, explora superficies; el montaje es agresivo, evita aquel desfile de cuadros que daría ocasión a una actitud contemplativa. Todo es identificación de la energía creadora, fijación de una memoria del pintor asociada al movimiento, a la vivacidad del gesto, al interés por el mundo.

Vale allí la autoexposición del cineasta en el peculiar trabajo de luto, porque es festivo, frenético, está dispuesto a imitar el clima de una tarde de fútbol o de una noche de samba. En ese estilo, y en los contenidos de la cultura evocados por la imagen y el sonido, el cineasta hace el gesto antropofágico de incorporación del legado del pintor. Entiende su film como una comunión por la cual se apropia de las virtudes del muerto y da continuidad a lo que él representa. No se trata de realizar un documental sobre Di y su obra, sino de celebrar el país en la figura del pintor, reponer en esta muerte el signo de una identidad cultural que siempre preocupó al cineasta, en aquel momento aún marcado por el retorno reciente después de una larga peregrinación por el mundo. El *ethos* nacional compone el eje de la celebración en clave modernista, aunque no haya un empeño por examinar de modo preciso el estilo y el lugar de Di dentro de esta tradición. Para Glauber, tales referencias se imponen como un registro rápido, porque no es desde la información desde donde se realiza su homenaje, sino desde la imitación de las formas y de los tonos de una obra pictórica que su cine quiere reavivar.

Film innovador, *Di* es una de las obras maestras del documental brasileño y lleva la marca del cineasta en su trabajo con el montaje hecho del cotejo dramático entre la voz y la imagen, la mirada y el gesto. Combina el registro informal y la fuerza del ritual, la profanación de lo que es tabú en la cultura y la sacralización de lo que es energía creadora, datos que Glauber siempre dejó impresos en su estilo.

ISMAIL XAVIER

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección y locución: Glauber Rocha. *Fotografía:* Mário Carneiro, Nonato Estrela (35 mm, color). *Montaje:* Roberto Pires. *Dirección de producción y asistencia de dirección:* Ricardo Moreira. *Música:* Villa-Lobos («Floresta do Amazonas»), Pixinguinha («Lamento»), Lamartine Babo («O teu cabelo não nega»), Paulinho da Viola, Jorge Ben. *Textos:* Vinicius de Moraes («Balada do Di Cavalcanti»), Augusto dos Anjos («Versos íntimos»), Frederico de Moraes (artículo sobre Di Cavalcanti), Edison Brenner (anuncio de la muerte de Di). *Elenco:* Joel Barcelos, Marina Montini, Antonio Pitanga. *Producción:* Embrafilme (Río de Janeiro, 1977). *Duración:* 18 minutos.



Cincuenta y cinco hermanos

(Jesús Díaz, Cuba, 1978)

Los protagonistas de *Cincuenta y cinco hermanos* son la brigada Antonio Maceo, jóvenes de la segunda generación de cubanos-norteamericanos, atraídos por ideas de izquierda o deseosos de conocer su país de origen: el grupo de expatriados visita la isla durante veintiún días. Un cuarto de siglo después resulta fácil incurrir en el anacronismo al revisar la película. Después de todo, ahí aparecen Fidel Castro y su corte, entre ellos el veterano vicepresidente Carlos Rafael Rodríguez con un alegato contra el consumismo que el derrumbe de los noventa vuelve grotesco, y el ministro de la cultura Armando Hart incapaz de decir a los jóvenes si pueden regresar a vivir en la isla. No obstante, hay que tener en mente el contexto: antes y después de la crisis del Mariel (1980)²⁶, comunidad del exilio o diáspora eran términos reemplazados en Cuba por insultos («gusanos»). En las pantallas, su visibilidad como conjunto y sobre todo su individuación eran nulas. En La Habana, cualquier diálogo era tabú; la idea de una reconciliación estaba confinada a una Iglesia católica absolutamente minoritaria. En Miami también, «dialoguero» era entonces una palabrota, susceptible de provocar reacciones violentas. La apuesta de Jesús Díaz fue la de que podía darle caras y vivencias a esta cuestión candente en un documental del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, cuando ello era totalmente

²⁶ La ocupación de la embajada del Perú en La Habana por un número creciente de asilados desembozada en una momentánea autorización de la emigración, lo que provoca un éxodo masivo hacia Estados Unidos, el mayor desde los años sesenta.

imposible en cualquier otro núcleo audiovisual de la isla y hartamente improbable dentro del mismo ICAIC²⁷.

El diálogo entablado en *Cincuenta y cinco hermanos* no se limita a las mencionadas autoridades. El intercambio más intenso ocurre con personajes anónimos, como el viejo comunista Héctor Hernández para quien las convicciones de cada uno son parte de su intimidad. Paco, un veterano obrero de la construcción, se muestra igualmente más comprensivo que el joven isleño preocupado con una eventual inserción de sus compatriotas de Estados Unidos. La cesura generacional, la distancia creada por el tiempo, resulta comparable y tal vez superior a la distancia espacial. El desgarramiento captado por la cámara muestra una voluntad e incluso una necesidad de reencuentro y reconciliación entre el pasado y el presente. Los jóvenes son expatriados involuntarios que salieron de Cuba cuando eran niños. No obstante, la mayoría echó sus raíces en Estados Unidos y se siente dividida entre la patria afectiva y la sociedad adoptiva.

Las razones del corazón priman sobre la sinrazón política desde las primeras secuencias, en la playa y en una azotea habanera, enseguida después de la llegada. *Cincuenta y cinco hermanos* replantea la cuestión de la nacionalidad en nuevos términos, desvinculándola de la geografía y sobre todo de los determinismos ideológicos²⁸. Otra novedad, a la vez dramática y humana, es el enfoque de un joven totalmente descreído y desesperanzado, Elián Ruiz, hijo de un preso político: desde los documentales de Sara Gómez no se había visto en las pantallas cubanas un personaje tan al margen de todas las convenciones vigentes y no se lo volvería a ver hasta *Un pedazo de mí* (Cuba, 1988) y *El Fanguito* (Cuba, 1990), ambos de Jorge Luis Sánchez.

¿Cuáles fueron las opciones de Jesús Díaz? En un par de entrevistas, publicadas en el mismo número de la revista del ICAIC²⁹, el escritor y cineasta explica claramente cómo evitó el discurso oficial («lo que ocurre en cine a veces es que damos gato por liebre, ofrecemos política y realizamos retórica») ³⁰. Primero, descartó la gira organizada para exponer a los jóvenes visitantes «los logros de la revolución». Asimismo, descartó la clásica visita al cuartel Moncada y a otros monumentos o museos. También excluyó cualquier tipo de narración o comentario en voz en *off*. Por fin, redujo al mínimo las entrevistas. Con un equipo reducido³¹, buscó captar situaciones reveladoras de la dimensión humana y emotiva del reencuentro con el país de origen. Las

²⁷ Para muestra, un botón: el tratamiento escabroso de los «marielitos» en los documentales de Estela Bravo producidos por el Instituto Cubano de Radio y Televisión (*Los que se fueron*, Cuba, 1980; *Los Marielitos*, Cuba, 1983) y en el *Noticiero ICAIC Latinoamericano (Marcha del pueblo combatiente*, Reportaje especial núm. 967, Cuba, 1980; *Un Amazonas de pueblo embravecido*, Cuba, 1980; *Lo que el viento se llevó*, Cuba, 1980, los tres dirigidos por Santiago Álvarez).

²⁸ Del documental deriva el libro de Jesús Díaz, *De la patria y el exilio*, La Habana, UNEAC, 1979, 256 páginas.

²⁹ *Cine Cubano* núm. 96, La Habana, 1980; la entrevista de Manuel Pereira, «Jesús Díaz en toma 1» (págs. 76-91), se refiere a la filmación en curso de *En tierra de Sandino*, a partir del método adoptado en *Cincuenta y cinco hermanos*; la entrevista de Gerardo Chijona y Rebeca Chávez, «Filmar la espontaneidad: Conversación con Jesús Díaz sobre su filme *Cincuenta y cinco hermanos*» (págs. 104-110), está concentrada en este documental y en el referido libro.

³⁰ Gerardo Chijona y Rebeca Chávez, art. cit., pág. 109.

³¹ «Cuando el IL-18 tocó pista en el aeropuerto José Martí nos amontonamos junto a la puerta de cristales, Nano con la cámara, León con el micrófono y la grabadora, Calzadito con los cables y las luces, Pepe con los cargadores y yo con una pregunta preparada, con una pregunta que no habría de realizar más adelante...» Así empieza el libro de Jesús Díaz, *op. cit.*, pág. 11.

escasas entrevistas son una consecuencia de tales situaciones. Jesús Díaz insiste mucho en esa noción, tal vez inspirada en la terminología del existencialismo de Jean-Paul Sartre³²: «*situaciones* son aquellos momentos en que la realidad cobra una dinámica que llega a ser independiente del realizador, del equipo de filmación, de todo en fin lo que no esté referido a su estructura interna». Lo ideal «es el logro de una *situación* expresada en plano secuencia». Ese «cine de *situaciones*» se puede desarrollar «por las facilidades que ha brindado la tecnología: el 16 mm, sobre todo, que son equipos más pequeños y livianos; el cuarzo, que elimina el cable entre la batería y la cámara; los equipos portátiles de iluminación. Es muy difícil captar una *situación* en 35 mm»³³. El montaje estuvo basado en un primer momento en las ochenta horas de grabaciones, sin poder ver los *rushes* correspondientes. Sólo en esa etapa inmediatamente posterior a la filmación la película tuvo un guión. Inicialmente prevista como un cortometraje, terminó alcanzando los setenta y siete minutos. La proporción de negativo utilizado fue de 8 a 1, por debajo de los promedios internacionales, pero por encima de las normas vigentes en la isla.

Aunque el grado de reflexión de Jesús Díaz sobre sus medios de expresión sea bastante excepcional, no pretende inventar nada, sino sistematizar un cambio de método respecto a los códigos entonces predominantes en Cuba. La ausencia de narración la atribuye a la influencia de los primeros cortometrajes de Santiago Álvarez, *Ciclón* (Cuba, 1963), *Now!* (Cuba, 1965) o *Cerro Pelado* (Cuba, 1966). La búsqueda de situaciones irrepitibles en el exacto momento en que ocurren, la voluntad de recurrir a la «toma uno» y al plano-secuencia, provienen de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975, 1976, 1979). Ambas referencias, así como la integración de la experiencia de Jesús Díaz como narrador, están presentes en sus «Provocaciones sobre cine documental y literatura» (1980)³⁴. Las mismas opciones formales le parecen adecuadas para reflejar la efervescencia de la revolución nicaragüense, en lo que constituye indudablemente uno de sus mejores registros documentales (*En tierra de Sandino*, Jesús Díaz, Cuba, 1980).

Sin embargo, la insistencia en el equipo técnico liviano en lugar del 35 mm habitual («hay cierto tipo de documentales en los que el ritmo interno del objeto que se va a filmar hace que la diferencia tecnológica entre el 35 y el 16 se convierta en una diferencia lingüística»)³⁵, la crítica a las entrevistas previsibles y a su puesta en escena anquilosada, la obsesión contra el discurso homologado («no adelantar respuestas, no convertirnos en *magisters*, descubrir, filmar los problemas, no las conclusiones; los procesos, no los resultados»)³⁶, todo ello muestra *a contrario* la regresión del documentalismo cubano durante la década de los setenta. Frente a la chatura expresiva e ideológica vigentes en Cuba, la liberación de la palabra, las situaciones de *Cincuenta y cinco hermanos* vuelven a tener la frescura, la espontaneidad y la novedad que tuvieron en los años sesenta el cine directo, el *free cinema* y el *cinéma-vérité*.

³² Jesús Díaz fue profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana y uno de los animadores de su revista *Pensamiento crítico*, desmantelados en 1971, víctimas de la represión del llamado «Quinquenio gris».

³³ Manuel Pereira, art. cit., págs. 81-82 y 85.

³⁴ Reproducidas en este libro.

³⁵ Gerardo Chijona y Rebeca Chávez, art. cit., pág. 104.

³⁶ Gerardo Chijona y Rebeca Chávez, art. cit., pág. 106.

Desde entonces, a costa de marchas y contramarchas, nuevos avances y retrocesos, la diáspora y el desgarramiento de la nación, agudizados por el conflicto generacional, adquirieron el derecho a figurar dignamente en las pantallas de Cuba, en clave dramática. El mismo director escribiría y pondría en escena una película de ficción, *Lejanía* (Jesús Díaz, Cuba, 1985), a todas luces inspirada por escenas y personajes de *Cincuenta y cinco hermanos. Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba-España-México, 1993) tendría un impacto local e internacional inédito³⁷. Lamentablemente, la historia de este diálogo apasionado con la conflictiva contemporaneidad de Cuba no tiene un final feliz, puesto que Jesús Díaz (1941-2002) falleció lejos de su isla, en el exilio madrileño. No sin antes consumir su vocación literaria esencial y crear la revista *Encuentro de la cultura cubana* (www.cubaencuentro.com), un puente para que los hermanos reconciliados sean más, muchos más.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Jesús Díaz. *Fotografía:* Adriano Moreno (16 mm ampliado a 35 mm, color). *Sonido:* José León. *Montaje:* Justo Vega. *Música:* Sergio Vitier. *Iluminación:* Miguel Calzado y Claudio Hernández. *Trucaje:* Eusebio Ortiz, Ricardo López y Adalberto Hernández. *Colaboración:* Rosa María Carreras, Jerónimo Labrada, Mercedes Rodríguez, Julio Valdés y Juan Marques. *Intérpretes:* jóvenes cubano-americanos de la brigada Antonio Maceo residentes en Estados Unidos (Mayra, Ricardo, José, Marifeli Pérez Stable, Elián Ruiz, Manolo, Román, Jorge, Rafael, Mandy, Nardelis, Mariana, Zenón Arribáizaga, Carlos, Mauricio, Ana María, Andrés G. López, Juan, Alzaga, Gastón, Regina Casal, Nelson), cubanos residentes en la isla (Héctor Hernández, Paco, Elizardo), Fidel Castro, Carlos Rafael Rodríguez, Armando Hart, Alfredo Guevara. *Producción:* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (La Habana, 1978). *Duración:* 77 minutos.

³⁷ Carlos Campa Marcé, *Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío: Fresa y chocolate*, Barcelona, Paidós Películas, 2002, 152 págs.



María Sabina, mujer espíritu

(Nicolás Echevarría, México, 1979)

El director mexicano Nicolás Echevarría (Tepic, México, 1947), ha sido reconocido internacionalmente por su *opera prima* de ficción, *Cabeza de Vaca* (México-España, 1990). Su sexto documental, *María Sabina, mujer espíritu*, es un trabajo fílmico con carácter antropológico que da cuenta de una verdadera inclinación y pasión por el misticismo que ha destacado en la filmografía de Echevarría. Este retrato íntimo de la curandera mazateca María Sabina (1894-1985), la Shamana descubierta en 1955 por el investigador Gordon Wasson y redimensionada posteriormente por Fernando Benítez, es una ventana en el tiempo, desde la cual podemos apreciar uno de los rituales más impresionantes de quien supo dialogar y transitar en el arte de la curación a través de los hongos alucinógenos, con sabiduría y humildad.

La inclinación de Echevarría por el misticismo se inició con su cortometraje *Judea, Semana Santa entre los coras* (México, 1973), para luego continuar explorando los confines de la identidad indígenas en *Hikure Tame, la peregrinación del peyote* (México, 1977), *Flor y canto* (México, 1978) y *Tësgüinada, Semana Santa Tarahumara* (México, 1979).

María Sabina, mujer espíritu fue producido por el Centro de Producción de Cortometrajes de Estudios Churubusco, iniciando oficialmente el proyecto cultural fílmico «Todo México». Aunque el género documental ha sido despreciado e inaceptado a los ojos mercantilistas de las autoridades y los exhibidores mexicanos, el film se estrenó el mismo año de su producción en varias salas comerciales de la ciudad de México. Hecho muy significativo para la propia María Sabina, ya que a tra-

vés de este trabajo sus virtudes de curandera fueron descubiertas en un ámbito internacional³⁸.

Para la realización, Echevarría se trasladó hasta el cerro del Fortín, en la sierra de Huatla, Oaxaca, lugar donde la sacerdotisa residió toda su vida. La convivencia con ella y su universo a lo largo de quince días le permitieron adentrarse, no solamente en su mundo portentoso, sino que logró convencerla de que le permitiera filmar dos rituales de curación, a través de los cuales ella incursionaba en el alma de los enfermos para sacar el desequilibrio espiritual, causa primordial de los males carnales. En palabras de la propia sacerdotisa: «la gente viene a mí para que cure a sus enfermos: vienen en busca de curación quienes han sido encantados por duendes, los que han perdido el espíritu por un susto en el monte, en el río o en el camino. Por eso pregunto a los enfermos: el día que te lastimaste ¿adónde fue?, ¿qué pasó?, ¿no sentías que tu cuerpo no tenía espíritu?, ¿que tu cuerpo iba vacío?, o en tus sueños, ¿a qué lugares llegas?»³⁹. Pocos años antes de su fallecimiento, María Sabina recibió en 1983 un destacado reconocimiento de la Sociedad Mexicana de Microbiología por sus aportaciones en el campo de la medicina natural

María Sabina, mujer espíritu conserva de principio a fin los más nobles rasgos del documental al estilo de cómo el gran maestro Flaherty miraba al esquimal o a las familias irlandesas, de tal suerte que siempre estamos frente a la auténtica María Sabina, que no interpreta, sino simplemente ejecuta sus dones de curandera. El eje del documental es la filmación de dos rituales curativos, vistos a través de planos generales que lentamente se van adentrando en las profundidades del relato intimista que conduce cada secuencia. En sintonía notable, las imágenes se fusionan con la voz en *off* del escritor zapoteca Andrés Henestrosa y la composición musical experimental de Mario Lavista. En ruptura con el documental tradicional de aquella época, las escenas de las charlas entre los vecinos se reproducen en mazateco con subtítulos en castellano y sin ninguna explicación que pudiera empobrecer o desarticular el sentido del texto.

A partir de la primera panorámica que va descendiendo lentamente desde el cerro hasta un portentoso *close-up* de la encanecida cabeza de una anciana indígena, cuyo perfil se recorta sobre la inmensidad blanca de las nubes, Echevarría nos introduce en un universo mágico. De manera pausada y a lo largo de todo el relato, la cámara se interpone por los senderos de la técnica milenaria de lo sagrado a través de una mirada respetuosa a la otredad indígena, componente que viene a descubrir la dimensión humana de esta sacerdotisa, muy al margen del mito y en aras de una sobriedad no dramática.

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN

FICHA TÉCNICA

Dirección, guión y fotografía: Nicolás Echevarría (35 mm, color). *Sonido:* Tony Hafter. *Montaje:* Saúl Aupart. *Música:* Mario Lavista. *Producción:* Centro de Producción de Cortometrajes de Estudios Churubusco (México D.F., 1979). *Duración:* 80 minutos.

³⁸ *María Sabina, mujer espíritu* fue inscrita en 1979 entre los documentales extranjeros considerados por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood para el Óscar.

³⁹ Cfr. Jorge Ayala Blanco, *Siempre*, Semanal «La cultura en México», México, 27 de agosto de 1980.



Terceiro milênio/Drittes Jahrtausend

(Jorge Bodanzky y Wolf Gauer, Brasil-Alemania, 1981)

El senador Evandro Carreira explica por qué se siente tan bien en la vieja casa de Manaus que usa como estudio; o se queda largo tiempo intentando adivinar de quién es la voz que del otro lado habla en una «frecuencia ecológica»; o, ya en su barco, en el río Solimões, mientras el maquinista repara el motor descompuesto, comenta la diferencia entre la Amazonia y la sociedad tecnológica, y la conversación, en esos momentos, parece que no va a llegar a ningún lugar. Las personas parecen hablar en un tono entretenido, y la cámara parece filmar también en un tono entretenido. Es decir, nada de lo que vemos y nada de lo que oímos parece cosa seria o suficiente para estar en una película. *Terceiro milênio* avanza con anotaciones dispersas y poco significativas en sí mismas. La cámara pasea un tanto insegura por los carteles pegados en el muro, por la fachada de la vieja casa de Manaus; por la pintura descascarillada de la sala y por los cuadros, fotos y crucifijos que adornan la pared; o por las márgenes del río que el barco va dejando atrás. O se fija en el rostro del senador en aquel largo tiempo muerto en que él intenta adivinar quién habla del otro lado del teléfono, o dice alguna cosa en el interior oscuro del barco. El film es un paseo por la Amazonia en barco; Solimões, Javari, Iça, Tabatinga, con la cámara acompañando al senador de la oposición (que Bodanzky y Gauer habían conocido tres años antes, durante la filmación de otro documental, sobre el proyecto del estadounidense Daniel Ludwig, *Jari*, Brasil, 1978).

El grabador registra conversaciones realmente divertidas, pero ligeras, sin una aparente razón de ser, sostenidas así como un hablar vacío, conversación muy informal entre dos afirmaciones más serias. El senador muestra al maquinista del barco re-

parando el motor y dice que la vida en la Amazonia «no puede ser una cosa cronométrica como en la sociedad tecnológica», y que el piloto del barco tiene también que saber diseñar una junta, fabricarla, cortarla y finalmente colocarla en el motor defectuoso. Todos deben saber hacer de todo. Y, entusiasmado, de palabra fácil, improvisa un discurso para la cámara: «La sociedad tecnológica es la que es exacta. Tomas el tren, descendes: el avión está esperando. El ómnibus llega puntual. Hay hamburguesas listas en la calle. Hay tiendas. Llegas a la tienda, compras y sustituyes el aparato. Aquí no. Esto es la Amazonia y la Amazonia es esta tranquilidad. Quien viene para acá, debe vivir así. Tranquilo. Sereno. Se rompe el motor, quedamos boyando una o dos horas. Si sientes estrés, estás liquidado. El *carapanã* [una especie de mosquito] te come. El *pernilongo* [otra especie de mosquito] te mata. La malaria destruye. Y el estrés enloquece, lo que es peor.» *Terceiro milênio* sigue así: imágenes y conversaciones sueltas montadas en torno al viaje del senador Carreira (al mismo tiempo narrador y personaje de la historia), como si Bodanzky intentara rehacer por el río el viaje que él y Orlando Senna hicieron a mediados de la década del setenta por tierra, por la carretera Transamazónica, en *Iracema, uma transa amazônica* (Brasil, 1974).

Amazonia, comienzos de la década del ochenta. La democracia abriéndose camino en medio de la dictadura militar. La Transamazónica, abierta por la dictadura (y atravesada por el cine, no sólo en *Iracema*, sino también en *Bye bye Brasil* de Carlos Diegues, Brasil, 1979), ya medio cerrada por la selva que reconquistaba su espacio. Amazonia: anotaciones sueltas y a primera vista dramáticamente poco interesantes, pedazos de la realidad tomados como al azar, de forma lo más directa posible por un equipo que intenta no interferir en la escena a no ser con los ojos y los oídos, a no ser estimulando al senador a hablar, con su simple presencia, simplicidad no tan simple, porque al final quien está allí, oyendo, es el cine; no aquellas personas allí con la cámara en la mano, con el grabador y el micrófono apuntando hacia el senador, sino el cine, la promesa de que lo que él está diciendo allí va a entrar en el mundo mágico del cine.

El senador manda pintar su nombre en el casco del barco con mayor realce, y la cámara ve y oye. Distribuye folletos entre los pocos alfabetizados que encuentra, llamando la atención hacia el hecho de que el mayor analfabeto es el analfabeto político, y la cámara, allí, ve todo. Y ve cuando él sugiere que los madereros adapten la frase muy cantada en las ciudades y pasen a repetir «madereros unidos, jamás serán vencidos», porque las personas están uniéndose, «y por eso se está produciendo esta pequeña apertura en el sistema militar cerrado del gobierno del Brasil». Y ve además la visita a los indios *maieuruna* y a los *ticuna* (éstos, estudiados alguna vez por Curt Nimuendaju, que se dedicó a analizar su cultura y su lengua con todo detalle); la conversación en «portuñol» [mezcla de portugués y español] con Manuel, habitante del pueblo Cavaló Cocho, en la frontera con el Perú; y la visita al líder de la Santa Orden Cruzada Apostólica Evangélica, el misionero José Francisco da Cruz.

La cámara y el grabador acompañan al político, entonces en campaña por la reelección —explicó Jorge Bodanzky en el momento en que la película llegó a las salas de cine, no muy lejos del 7 de septiembre de 1981—, «porque el Brasil vive un clima de campaña electoral y porque este político forma parte del cuadro amazónico»; pero el discurso político no se hace en este film de manera explícita. *Terceiro milênio* reúne datos, o hace como si sólo reuniera los datos, ya que su interferencia a través del montaje es casi imperceptible: no busca ir mucho más allá del intento de reconstituir lo que los realizadores vieron y oyeron. Mostrar el río en una síntesis fotográfica. Y el personaje narrador, él mismo, si a veces parece hablar como un político, habla de tanto en tanto tam-

bién como un místico semejante al misionero José Francisco da Cruz. Sentado en el barco, el senador hace un discurso sobre el Amazonas para la cámara y se dirige especialmente al hombre del tercer milenio: «La Amazonia es esto, es agua, es humedad, es calor, es selva, es árbol, es fotosíntesis y yo me siento parte de ella. Es una nueva esfinge indagando al hombre del futuro, pidiendo descifrar esta realidad potamológica que es la Amazonia. O tú me inventarías, o tú me investigas, o tú me descifras, hombre del tercer milenio, o te devoraré, con la devastación, con el desierto.»

En la casa de Brasília, el senador mira la selva pintada en el cuadro y sueña con ella. En el barco, singlando por el Solimões en medio de la selva, gritando que la «Amazonia es agua, agua y más agua», sueña, mejor: tiene pesadillas, con Brasília, que no entiende y que quiere devastar y destruir la Amazonia. Más que el senador, más que la selva, más que los indios, más que el río, lo que de hecho aparece en la imagen, visible y en primer plano, es el micrófono. Y esta interferencia en el cuadro, lejos de ser una falla, algo indeseable, o necesidad técnica, funciona realmente como presencia expresiva, como trazo más evidente del deseo del realizador: darles voz a las personas, dejar que ellas hablen. El discurso político de *Terceiro milênio* busca sólo abrir un espacio para revelar un fragmento de lo real, abrir un espacio para que el hombre común encontrado a la margen del río, como el maderero que dice «soy pequeño y no soy nadie» y el senador que dice que la Amazonia es grande y es todo, puedan hablar de su vida cotidiana y así revelar a la selva y a sus vivientes en el habla, no exactamente en lo que cuentan sino en el modo de contar, más precisamente en el modo de hablar. Parece poco, pero en el momento en que surgió, después de un largo periodo de censura, todos comenzábamos apenas a recuperar la libertad de hablar.

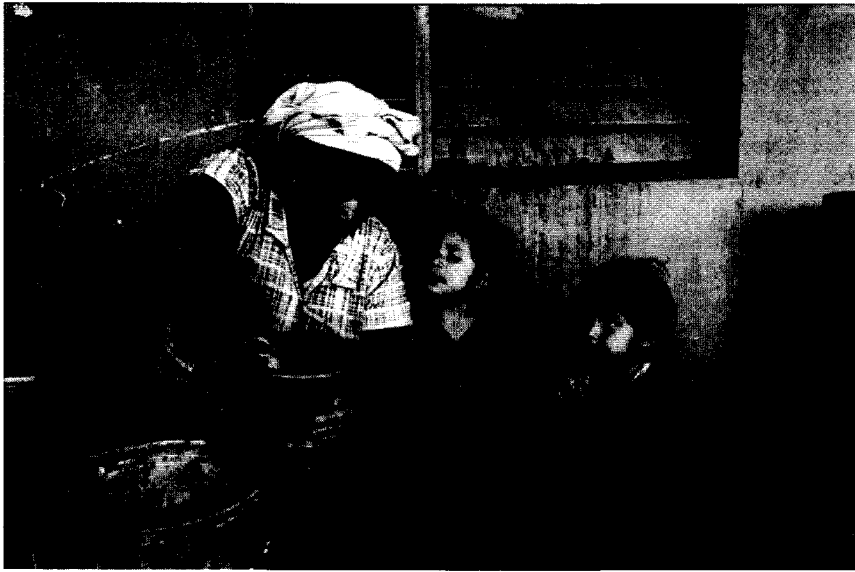
El documental aquí parece una práctica que (bien al contrario de lo que ocurrió en el cine brasileño a partir de los años sesenta) nació de una experiencia de ficción, aquella de *Iracema, uma transa amazônica* (Brasil, 1974) y de *Gitirana* (Brasil, 1975), primeros largometrajes realizados en colaboración con Orlando Senna y Wolf Gauer: aquella ficción que trabaja la filmación con una tan extraordinaria apertura a la improvisación y a la actuación del momento, que da una importancia tan grande a la cámara suelta en medio de la escena, que ésta parece no escenificada y sí registro directo de algo verdadero, sorprendido en vivo. Es verdad, Bodanzky trae a su cine la experiencia de fotógrafo y camarógrafo (en películas como *O profeta da fome* de Maurice Capovilla, Brasil, 1969, y *Compasso de espera* de Antunes Filho, Brasil, 1973). Su cine es un cine ojo, un cine de cámara, ficción o documental. Es verdad, Bodanzky y Gauer habían realizado documentales antes de sus primeras ficciones, y verdad también que jamás dejaron de hacer documentales entre las ficciones que filmaron a partir de mediados de los años setenta, las dos citadas y *Os Mucker* (Brasil, 1980). Pero este modo de hacer documental a partir de anotaciones a primera vista banales, sin nada capaz de justificar realmente su realización, parece en verdad resultado de dos historias contadas en esta mitad de los setenta. Parece resultar de un cierto modo de abrirse no a una situación de dramaticidad que salta a la vista, sino a una escena que en nada parece dramática, y simplemente situarse allí, en disponibilidad ante el gesto común (y éste es realmente el tema del documental: el común de la gente común más el senador fuera de lo común), y quedarse allí tranquilo, una o dos horas, sin prisa. Si siente estrés, está liquidado.

JOSÉ CARLOS AVELLAR

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Jorge Bodanzky y Wolf Gauer. *Fotografía:* Jorge Bodanzky (16 mm, color). *Sonido:* David Pennington. *Montaje:* Inês Villares. *Intérpretes:* senador Evandro Carreira, Paulo Lucena, Manuel, José Francisco da Cruz y habitantes de los márgenes del río Solimões (Amazonia). *Producción:* Stopfilmes, ZDF y Marina Villara (Río de Janeiro-Colonia, 1981). *Duración:* 90 minutos.



Yo, tú, Ismaelina

(Grupo Feminista Miércoles, Venezuela, 1981)

Las primeras imágenes de *Yo, tú, Ismaelina* ubican al espectador en los Andes venezolanos: montañas inmensas y estrechas carreteras serpenteantes. Poco a poco, la cámara se va acercando a uno de los numerosos pueblos perdidos de la zona; fotos fijas de una mujer (Ismaelina) trabajando la cerámica artesanal; imágenes de otras mujeres que miran y sonríen a cámara y por fin una de ellas, cuando la claqueta autoriza el inicio de la acción, comienza a hablar de la vecina (otra vez Ismaelina) que murió durante su parto número veinticuatro.

Desde este punto de partida, el film declara rápidamente los fundamentos sobre los cuales va a funcionar. Aparte de la ubicación geográfica, se muestra la imagen de la persona alrededor de la cual se va a desarrollar el discurso y, dando a conocer el carácter documental de la película al hacer obvia la presencia del dispositivo cinematográfico, centra su mirada en lo que será el tema central de la obra: las mujeres artesanas de Lomas Bajas, el pueblo donde nació, trabajó y murió Ismaelina, una más de esas mujeres.

Y es que en ese intento de reconstruir los acontecimientos que rodearon la muerte de Ismaelina, las realizadoras del film van cediendo la palabra a un grupo de mujeres para que hablen de aquella otra mujer que murió por parir, logrando así que terminen hablando de sí mismas, que cuenten sus historias y expongan sus concepciones acerca de la pareja, la familia, los hijos y sobre una forma de vivir que, de manera consciente o inconsciente, está signada por el hecho de ser mujeres. O más claramente, mujeres pobres. Así, a través de los testimonios de quienes la conocieron —vecinas y amigas—, el film va de lo concreto e individual a lo plural y colectivo fijando

su mirada en esas mujeres del pueblo que, como en el caso de la propia Ismaelina, son madres, trabajadoras, sostén de sus hogares y cabeza de familia.

Al funcionar de esta manera, *Yo, tú, Ismaelina* trasciende la simple reconstrucción de un suceso más o menos trágico. Casi plano a plano, enlazando un comentario con otro, estableciendo claras relaciones entre los diversos contextos donde suelen moverse esas mujeres y sus hijos, la película termina convirtiéndose en una reflexión sobre la situación social y laboral de unas mujeres desposeídas y explotadas, en una mirada a la política y a la economía familiar mucho más cercana a la visión crítica de las décadas de los sesenta y setenta que a la actitud complaciente y contemplativa de los últimos veinte años del siglo xx. Se trata, entonces, de una película que habla de viejas y arraigadas costumbres donde la mujer asume, de manera voluntaria y consciente al desconocer cualquier otro tipo de existencia más justa, el rol de jefas en la familia y en los mecanismos de producción mientras sufre la maternidad como un destino casi fatal.

A partir de estas premisas, el film echa mano de varios recursos o, cuando menos, utiliza las limitaciones técnicas de la propia producción para alcanzar sus objetivos. Uno de esos recursos —o limitaciones— es la ausencia casi absoluta de sincronía entre imagen y sonido. De este modo, a la vez que el espectador escucha cada uno de los testimonios, es llevado a observar más de lo que pueden mostrar la hablante y su narración; es introducido en el ámbito y las labores de esas mujeres y se convierte en testigo de otra forma de existencia basada en el predominio de unas condiciones y de un medio de producción esclavizantes mientras se vive en función de los hombres más o menos ocasionales, de los partos y de los hijos y las hijas. Estas últimas enseñadas, a su vez, a convertirse en reproducción y reproductoras de esos medios y de esas condiciones.

Gracias a esa relación dialógica entre imagen y sonido, cada testimonio se va enlazando con las imágenes de mujeres que no paran de trabajar en el torno, en la cocina, en el horno para la cerámica, en el corral con los animales, y que siempre están rodeadas de niños y niñas: la descendencia, hijos y nietos. Un mundo de mujeres donde nuevamente la cámara se detiene en el trabajo, pero esta vez en el trabajo infantil y, por supuesto, femenino. Niñas que no son interrogadas por las realizadoras del film ni emiten palabra alguna, pero que no paran de trabajar en el torno, en la cocina, en el horno, el barro y la cerámica, en el corral, y cuidando y alimentando a los hijos y nietos de sus madres y abuelas trabajadoras.

Esta situación enfatiza entonces, sin necesidad de llevar a cabo comentarios redundantes a través del texto, la ausencia del hombre tanto en el ámbito familiar como en el laboral. Sólo uno de esos hombres —y un grupo de niños varones— se expresa verbalmente a lo largo del film: el marido de Ismaelina, el viudo que ya ha delegado la responsabilidad del hogar en una de sus hijas pequeñas y que sabe que, en una casa, una mujer es de mucha utilidad y no se usa «para la pura cama». Por lo demás, se muestra a alguno de los hijos varones de Ismaelina *observando* el rodaje, otro hombre *observando* el trabajo rudo de la que puede ser su mujer, un grupo de hombres *jugando* un partido de bolas criollas y, muy a lo lejos, un hombre trabajando en un sembradío de piñas mientras la voz en *off* de una de las alfareras deja muy claro lo poco productiva que resulta esa actividad masculina frente a la cerámica y ante la precaria economía familiar.

Por supuesto, las mujeres hablan de (sus) hombres. Una ha sido abandonada y el padre de sus hijos no mantiene relación alguna con ellos; otra vive con su marido sin ca-

sarse y sin recibir ningún tipo de ayuda por parte de su compañero porque ella trabaja; y otra, viuda, que vive tranquila, recordando a un marido que «no pensaba» y que nunca produjo dinero de modo alguno. Y en este retrato del papel del hombre en la política familiar, están los niños, los varones, que sí van a la escuela, no les gusta ensuciarse con el barro y no trabajan la cerámica por temor a hacerse o a parecer «mujercitas».

Así, tanto los testimonios escuchados como las imágenes mostradas crean una trama temática que parte de Ismaelina y sus convicciones acerca de la maternidad y el trabajo femenino para enlazarse con los intereses de unas mujeres y las creencias de otras frente a los métodos de anticoncepción, las relaciones familiares y de pareja —si es que ésta existe como tal—, el matrimonio y los deberes de la mujer como esposa y madre —la política familiar—, las niñas trabajadoras y los encuentros y desencuentros generacionales. Imágenes y testimonios que, finalmente, son todos producto de la pobreza y la necesidad de producir y están signados por la carencia de educación o la falta absoluta de escolarización de esa población femenina.

De esta manera, al tocar esos asuntos se habla también de la herencia, imposición y plena aceptación de unas labores fijas en el hogar y del duro aprendizaje que deben realizar las niñas para desempeñar el oficio de alfareras desde el momento en que alcanzan la estatura necesaria para manipular el torno, situaciones todas que llevan al establecimiento de conductas y diferencias culturales determinadas por el género de los individuos y que finalmente reflejan una clara forma de transmisión de ideología.

Sobre todo esto, sutilmente matizado, se percibe también la ausencia o la tolerancia del Estado, que sólo se hace presente a través de una mísera medicatura y una pobre escuela rural, con una médica y una maestra igualmente elementales, con unas leyes sobre anticoncepción y control de la natalidad anacrónicas y discriminatorias mientras que, por otro lado, se muestra la indolencia y la pasividad del sexo masculino ante unos sistemas familiares, educativo y de producción, basados en la desigualdad, del cual ellos parecen no formar parte.

Con una austeridad que quisiera parecerse a la que viven sus protagonistas, utilizando los recursos estrictamente necesarios —una cámara que permite registrar imágenes, un micrófono que graba el sonido y el ingenio necesario ante una moviola—, *Yo, tú, Ismaelina* es una de esas obras capaces de demostrar que el realismo no es tan costoso como la industria del cine institucionalizado suele hacernos creer y llega al espectador de este siglo XXI para confirmar una aseveración ya conocida: la pobreza es femenina.

RICARDO AZUAGA

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Grupo Feminista Miércoles. *Fotografía:* Josefina Acevedo y Franca Donda (16 mm, color). *Sonido:* Carmen Luisa Cisneros. *Montaje:* Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Ambretta Marrosu y Franca Donda. *Música:* «Páramo» (Isabel Aretz) y folclore del estado de Táchira. *Foto fija de rodaje:* Ana Amundaray. *Foto fija adicional:* Franca Donda. *Secretaria de rodaje:* Cristina Aragona. *Producción ejecutiva:* Katina Fantini. *Producción:* Grupo Feminista Miércoles (Josefina Acevedo, Cristina Aragona, Mauxi Banchs, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Katina Fantini, María Pilar García, Miriam González, Ambretta Marrosu, Tamara Marrosu, Cathy Racowsky, Christa Sponset; Caracas, 1981). *Duración:* 35 minutos.



Imagens do inconsciente

(Leon Hirszman, Brasil, 1983-1986)

Primero una ficción inspirada en lo real —en un acontecimiento real, pero en una porción real al alcance de la vista, el peñasco debajo de la *favela* en la colina de São Diogo, o de la *favela* al lado de la Estación Central del Brasil.

El peñasco al pie de la *favela*, así como es percibido por los ojos —visión, pavor, fotografía, imagen— sin historia alguna, es casi un documental (registro directo de una situación inmediatamente visible y representación de otra que no se revela de modo inmediato a los ojos). Un documental sobre la condición del trabajador común: arrancando la piedra desmonta el suelo que sostiene su casa. Sobre este casi documental, una historia, imaginación, idealización, indicación o traducción, para el espectador, del punto de vista de la cámara: los trabajadores del peñasco reciben asustados la nueva orden del patrón: aumentar la carga de explosivos. Una explosión mayor, saben ellos, destruiría los barracones donde viven en lo alto de la colina, y, por eso, uno de ellos escala el peñasco hasta el comienzo de la *favela* para avisar a los vecinos. La noticia se transmite de boca en boca y en el momento previsto para detonar la carga toda la gente de la *favela* aparece al borde del abismo, y la explosión es cancelada.

Pedreira de São Diogo, en su estreno como uno de los episodios de *Cinco vezes favela* (Brasil, 1962), fue recibido como un film fuertemente influido por Eisenstein en el diseño de las imágenes y en la concepción del montaje (Leon Hirszman, él mismo, definía a su película como un homenaje «al mayor director de la historia del cine»). Y esta influencia, en la época señalada como pretexto para comentarios peyorativos, hoy puede ser sentida también, y principalmente, como un modo de intervención

en lo real, como un modo de ir más allá de la noticia periodística, de la información directa; como un modo de cubrir el documental con un recurso formal (¿imagen consciente o inconsciente?), el tono y la forma de la fotografía, capaz de comentar, al mismo tiempo en que revela, el fragmento de lo real delante de la cámara. «Sacaba de la realidad imágenes que estaban en mí, en mi cabeza, en mi corazón, en mi forma de sentir», diría veinte años más tarde (1982, en el momento en que los gobiernos militares llegaban a su fin, en el momento en que comenzaba a filmar *Imagens do inconsciente*).

En la película siguiente, preocupación idéntica pero operación inversa. En *Maioria absoluta* (Brasil, 1964), comenta Leon en este mismo testimonio de 1982: «dejé que la realidad viniese a mí. Ése fue un film de carácter directo, con sonido directo, hecho para que otros tuvieran voz. No imitaba a Eisenstein, no ponía mi voz, les daba voz a los otros y esos otros eran los analfabetos». Dos diferentes métodos de acercarse a la realidad, pero un mismo objetivo: concienciar, trabajar el cine como un instrumento de concienciación de las personas. Es como si el trabajador que sube el peñasco para alertar a los habitantes de la *favela* sobre el peligro de la explosión se transformara en la voz que anuncia, en el inicio; a los espectadores en la sala de cine, la decisión de investigar las causas del analfabetismo «a través de la opinión y del testimonio de personas que viven en diferentes niveles el problema brasileño»; como si se transformara en el narrador que al frente se calla y pasa la palabra a los analfabetos —que «son la mayoría absoluta», que «le dan al país su vida»— antes de cerrar el film con una pregunta: «¿y el país qué les da?», y con una advertencia: «¡Atención! El film acaba aquí. Allá fuera, tu vida, como la de estos hombres, continúa».

Actuando sobre la imagen del peñasco (¿movido por la conciencia del problema?, ¿movido por un impulso inconsciente?), el cine actúa, aquí, más o menos seguro de que la conciencia del problema conduce a una acción transformadora. Y se propone, por eso, ser instrumento de concienciación —quizás pueda decirse así, aunque resumir la voluntad de estas dos películas en una línea programática casi no deja que ellas sean vistas como lo que efectivamente son. Pero tal reducción puede llevarnos más rápidamente a la comprensión del impulso generador de *Imagens do inconsciente*, a comprender el último film de León Hirszman como un complemento-contracampo-respuesta a los tres primeros, los cortos recordados más arriba y el largo *A falecida* (Brasil, 1965), donde una mujer de la zona norte de Río de Janeiro, inconsciencia extrema, desplaza su plena realización, su completa felicidad, a un entierro de primera clase —y a partir de entonces, pasa a vivir para morir enseguida: se expone a la lluvia para coger una neumonía, enfermar, morir, y tener su entierro en un cajón de lujo.

Pasaje de la preocupación de concienciar (que mueve los dos primeros filmes) al examen de las presiones, los desvíos y las contradicciones que impiden que la toma de conciencia se dé (en *A falecida* como también en *São Bernardo*, Brasil, 1972, y *Eles não usam black-tie*, Brasil, 1981), y, finalmente, de allí al examen de tres procesos de recuperación de la conciencia perdida (individual, política y artística, al mismo tiempo, porque el film se propone como un modo abierto de pensar todo el proceso y no sólo los casos particulares allí examinados): *Imagens do inconsciente*.

La película comienza con un silencioso paseo en un centro psiquiátrico. La cámara avanza por los pasillos, espía los dormitorios, atraviesa la sala, va al jardín, y de tanto en tanto cierra los ojos, conmovida por lo que ve —un plano se separa del otro

por un leve oscurecimiento. La narración viene después, y da continuidad al tono discreto de las imágenes. Con voz susurrada, el narrador nos dice cómo nació el Museo de Imágenes del Inconsciente, describe su método de trabajo, apoyado en el estudio de series de pinturas del mismo autor, y explica que las pinturas vuelven menos difícil el acceso al mundo del esquizofrénico y son «la prueba de la existencia de la pulsión creadora que sobrevive aun cuando la personalidad se disocia». Terminado el prólogo, *Imagens do inconsciente* pasa a analizar, en el primer episodio, *Em busca do espaço cotidiano*, la pintura de Fernando Diniz; en el segundo, *No reino das mães*, las de Adelina Gomes, y en el tercero, *A barca do sol*, las de Carlos Pertuis.

La narración del prólogo es leída por el poeta Ferreira Gullar, voz y texto que el espectador recibe como si estuviera oyendo al director del film. La narración del primero de los tres episodios, dedicado a Fernando Diniz, es leída por la actriz Wanda Lacerda, voz y texto que el espectador recibe como si estuviera oyendo el testimonio de la creadora del Museo de Imágenes del Inconsciente, Nise da Silveira. Entre una voz y otra, sobre el título del primer episodio, *Em busca do espaço cotidiano*, una breve frase musical: un piano suena tan contenido y en susurros como la voz de los narradores.

Antes de la pintura —aclara la voz que oímos como si fuera la de la doctora Nise—, Fernando Diniz parecía desconectado del mundo exterior; sus primeras telas estaban dominadas por la abstracción, el carácter geométrico y la esquematización. Pintaba líneas yuxtapuestas, formas circulares, sinuosas, y espirales, muchas espirales. A Fernando le gusta más la espiral que el cuadrado o el círculo —dice la narradora. En la imagen, él hace con las manos el gesto de quien encaja una cosa en la otra y comenta: «lo geométrico ayuda a juntar las cosas».

La psiquiatría —continúa la narradora— suele ver estas señales como indicadores de una disminución de la afectividad, de una desconexión cada vez mayor respecto del mundo real. Sin embargo, ella, que veía a Fernando pintar, que veía su rostro angustiado y el ímpetu que movía sus manos, no lograba «aceptar que la pintura no figurativa significara un embotamiento de la afectividad y una tendencia a la disolución de lo real». Y así pasa a observar la evolución de la pintura de Fernando. Él esquematiza objetos, animales y hombres; aísla las cosas dentro de cuadrados y rectángulos; hace paisajes, árboles y casas unos junto a los otros, pero separados por líneas que demarcan el espacio; dibuja mesas y bandejas que sirven de base para objetos arbitrariamente distribuidos en el espacio. Sigue así hasta descubrir la línea de base, el suelo, el entablado. Fernando se alegra cuando pinta las primeras tablas del suelo —dice la narradora—; y él, observando sus pinturas, complementa: «vamos aprendiendo año tras año, una cosa separada de la otra; tenemos que saber cada parte, para saber el valor de cada pieza, saber el valor de cada pequeño pedazo. Ahora voy a hacer todo de una sola vez». Inmediatamente después de descubrir el entablado, pintó una sala entera, con los objetos, que antes había dibujado aislados, ahora reunidos en un espacio coherentemente organizado, cada cosa en su debido lugar: piano, mesas, un acuario, instrumentos musicales, lámparas, jarras, libros, cuadros en la pared, cortina en la ventana. Para Fernando es su cuadro más importante. Comenta: «Primero hice un pedazo de cada rincón, y después pinté todo en un solo cuadro. Es como aprender las letras: *a, e, i, o, u*. Podemos aprender una por una, para después juntarlas y formar una palabra. Las letras son más fáciles de juntar que las imágenes. Las figuras son más difíciles de unir.»

Mientras las observaciones de la narradora, las pinturas y los comentarios de Fernando resumen un esfuerzo que busca la reconstitución de la conciencia a través del

arte, la película, por así decir, huye del espacio cotidiano: se sumerge en el arte. De tanto en tanto da un vistazo a Fernando en el taller, pero la mayor parte del tiempo se olvida de todo alrededor para ver sólo las pinturas. Nada más. Ni el marco, ni la pared: se concentra en el cuadro, y alguna vez en algún detalle de éste, en un camino inverso al del pintor, partiendo del encuentro para reconstituir la búsqueda. Toma los pedazos, el pequeño rincón, la figura pequeña para que nadie se pierda, y ve estos pedazos como si fueran un todo y no sólo la parte o esbozo de algo aún no realizado. Desmonta la sala, aquella pintura en la que el todo está pintado en un solo cuadro, divide la pintura en varias imágenes, pasea por ella, separa una cosa de la otra. Retoma ante la obra acabada el proceso de construcción para que el espectador perciba, al mismo tiempo en que ve el todo, cómo se dio esa construcción por el montaje de las partes.

Y así, después de mostrar cómo Fernando llegó al cuadro de la sala con piano, la mesa, los libros y todas las otras cosas en sus debidos lugares, *Imagens do inconsciente* vuelve de la pintura terminada hacia los planos en detalle de los estudios que llevaron hasta ella, para referirse a la infancia pobre del niño negro del interior de Bahía que vivió con la madre en pensiones y, de este modo, explicar la importancia del tema de la casa para el pintor. Él tenía cuatro años cuando la madre fue a Río de Janeiro para trabajar como empleada doméstica de una familia en Copacabana. Fernando recuerda: «en esa casa rica de Copacabana todo era maravilloso. Las personas allí tenían gran capacidad de afecto. Cuando se encontraban y se saludaban, se besaban y se abrazaban con amor». En Río, Fernando comenzó a estudiar en escuelas públicas —cuenta la narradora— y siempre quedaba entre los mejores alumnos. Aprendía mejor y más rápido que los niños blancos de los patrones de su madre. Sobre una pintura en que niños blancos, negros y mulatos juegan juntos, la voz de Fernando aclara: «Esto sólo es posible en la imaginación. En la vida real no sucede. Yo no tenía ningún juguete cuando era pequeño y entonces soñaba con juguetes interplanetarios. Podía soñar con lo que quisiera, menos con lo que es de la Tierra.»

La madre de Fernando —prosigue la narradora— siempre le decía al hijo que él debía portarse bien en la casa de los blancos: «Ser blanco y rico es una gran ventaja. Es necesario respetar a los blancos, si no, pierdo el empleo.» Y un día, cuando estaba en el segundo año del curso científico, Fernando abandonó los estudios. Comenzó a andar por las calles sucio y descalzo. Fue apresado en Copacabana, en la playa, porque se había bañado en el mar, desnudo. De la prisión fue enviado al manicomio judicial. De allí al Centro Psiquiátrico, tratado con insulina y electrochoques. Finalmente, en julio de 1949, fue transferido al taller de pintura en la sección de terapia ocupacional.

Todas estas cosas son mencionadas en el film, pero lo que de hecho interesa es hablar de Fernando como pintor, es mostrar a Fernando a través de sus telas, es documentar no la miseria del aspecto exterior del esquizofrénico, sino la pulsión creadora que sobrevive aun cuando la personalidad se disocia. Por él mismo, por su trayectoria como individuo y como artista, y también porque al analizar la pintura de Fernando *Imagens do inconsciente* también refiere (de forma inconsciente o por lo menos no explícitamente deseada, y más aún así) el proceso de composición de un film. El proceso creativo que resultó en el cuadro de la sala, así como lo oímos en las palabras de Fernando y lo vemos en las figuras aisladas de los diversos pedazos de ella, aparece en su totalidad como si cada una de estas figuras que preparan el cuadro fueran planos de un film, *rushes* a la espera del montaje. El modo de filmar lo que sucedió en torno a la construcción del cuadro de la sala lleva al espectador a asociar el tra-

bajo del pintor con el de un director de cine, la pintura con la realización de un film —guión, rodaje, montaje. Es como si la pintura hubiera sido pensada por el pintor en términos de cine, o el documental pensado la pintura a partir del cine. O como si el documental estuviera documentando, no sólo, no principalmente, sino también, la creación cinematográfica; al documentar la pintura, documentarse también a sí mismo; para la mejor comprensión de lo que se ve, revelar también el punto de vista, el desde dónde se ve.

No sólo aquí, con Fernando, sino igualmente ante las flores y plantas que se confunden con rostros de mujer, las diosas madres, pintadas por Adelina, y ante los barcos navegando entre las estrellas pintados por Carlos, *Imagens do inconsciente* actúa como un espectador activo, que dialoga, prosigue, interpreta las pinturas. Y luego como un film mismo, que entra, reencuadra, da un tiempo distinto a las pinturas. Documental: no exactamente una conexión directa entre el espectador y el mundo real, concreto, visible, en el que Carlos, Adelina y Fernando viven; sino una conexión directa entre la imaginación del espectador y la imaginación de Fernando, la realidad-otra que él inventó —o, más precisamente, que él documentó— para, a través de ella, recomponer su relación con el mundo real. Y tal como podemos decir que Fernando documentó el espacio cotidiano en busca de la conciencia, quizás sea posible decir que Leon Hirszman siguió el camino inverso: diseñó con la cámara sobre la pintura de Fernando, de Adelina Gomes y de Carlos Pertuis, en busca del espacio inconsciente, en un trayecto de la conciencia a lo inconsciente no planeado *a priori*, pero que es un camino que sólo se revela como tal después de andado.

Es un camino que aparece cuando unimos el punto de partida, *Pedreira de São Diogo*, al de llegada, *Imagens do inconsciente*. Montemos, con un corte simple y seco, la imagen del trabajador que sube el peñasco para impedir la explosión que iría a destruir las casas de los habitantes de la *favela* con el pintor que reúne los fragmentos de una explosión para reconstituir la sala destruida: lo que vemos entonces es un salto de la propuesta de difundir el saber para generar una acción inmediata, hacia otra que se propone investigar el no-saber que reprime la (o por lo menos no se transforma en) práctica transformadora. Muy probablemente, allá en el comienzo del camino estas tres historias habrían sido narradas con la atención especialmente puesta en la miseria exterior —en las condiciones sociales que ejercieron coacción sobre el pequeño Fernando, la pequeña Adelina o el pequeño Carlos. Aquí, ensayo a la manera de la crítica de arte, tenemos una prosecución, un desdoblamiento de la propuesta inicial: es el pintor Fernando el que obra como el trabajador que sube el peñasco, para sugerir un cine que radicalice lo que apenas se esboza en *Maioria absoluta*: un film para que otros tuvieran imagen; para dar, en lugar de voz, imagen a los otros.

JOSÉ CARLOS AVELLAR

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Leon Hirszman. *Texto:* Nise da Silveira. *Fotografía y montaje:* Luiz Carlos Saldanha (16 mm, color). *Narradores:* Ferreira Gullar y Wanda Lacerda. *Sonido directo:* William Fogtman y Joaquim Santana. *Edición de sonido:* Dominique Paris. *Música:* Edu Lobo. *Participación especial:* Joel Barcelos y Wanda Lacerda (*A barca do sol*). *Producción:* Embrafilme y Leon Hirszman Produções (Río de Janeiro, 1983-1986). *Episodios:* 1) *Em busca do espaço cotidiano* (Fernando Diniz). *Duración:* 80 minutos; 2) *No reino das mães* (Adelina Gomes). *Duración:* 55 minutos; 3) *A barca do sol* (Carlos Pertuis). *Duración:* 70 minutos. Las obras reproducidas pertenecen al Museo de Imágenes del Inconsciente.



Las banderas del amanecer

(Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, Bolivia, 1983)

Los conocedores del cine de Jorge Sanjinés saben muy bien que este realizador, más que ningún otro en América Latina, ha sabido compaginar el género documental y de ficción. No hay una sola película de Jorge Sanjinés que no participe de la tradición documental, particularmente aquellas que transcurren en ámbitos de indígenas del altiplano de Bolivia (*Ukamañu*, 1966; *Yarwar Mallku*, 1969), de Perú (*El enemigo principal*, 1974) o de Ecuador (*¡Fuera de aquí!*, 1977). De ahí que *Las banderas del amanecer*, su primer documental de largometraje, fuera una sorpresa. Por primera vez, Sanjinés se concentra en la realidad política y social de Bolivia de una manera que sólo era posible a través de un film documental: el relato detallado de hechos políticos que cubren más de tres años de la historia de Bolivia, entre fines de 1979 y mediados de 1982.

En poco más de treinta y seis meses, Bolivia sufre dos sangrientos golpes militares, separados por un breve periodo democrático y seguidos por la debacle de la izquierda, que recupera el poder a fines de 1982. El film hace un recuento minucioso de esos hechos. Empieza con el golpe militar del coronel Natusch Bush, cuyos tanques riegan de sangre la plaza Pérez Velasco, en La Paz. Al cabo de dos semanas, una huelga general de la Central Obrera Boliviana y la negociación de los partidos políticos en el parlamento dejan sin sustento al militar golpista. Asume la presidencia, por primera vez en la historia de Bolivia y por segunda vez en América del Sur, una mujer. Bajo el gobierno de Lidia Gueiler Tejada los afanes golpistas continúan y se concretan ocho meses después, el 17 de julio de 1980, con el golpe del general Luis García Meza, a cuyo gobierno ni siquiera los Estados Unidos reconoce. Luego de un

año de aislamiento diplomático y denuncias múltiples de violación de derechos humanos, corrupción y narcotráfico, los propios militares bolivianos remplazan al dictador y a fines de 1982 entregan el poder a Hernán Siles Zuazo, el vencedor de las elecciones de 1980.

Ésa es la gran historia, pero no es la que más interesa a Jorge Sanjinés. Su punto de vista es el del pueblo, no el de las altas esferas políticas. A lo largo de *Las banderas del amanecer* la perspectiva de la cámara está detrás de la barricada y en las filas de los que marchan exigiendo el retorno de la democracia o la satisfacción de sus reivindicaciones. Sanjinés evita a los líderes políticos y sindicales tradicionales para concentrarse en los líderes populares, hombres y mujeres, cuyo liderazgo nace al calor de la resistencia a la dictadura o a los gobiernos sin proyecto nacional. Por primera vez, Sanjinés hace una película que parece destinada únicamente a los bolivianos, como una manera de anclar en su memoria un periodo dramático de la historia, el de los aleteos finales de los militares por conservar el poder. Hay que estar muy empapado de esa historia y, más aún, hay que haberla vivido de cerca, para poder hacer un análisis del film, puesto que de principio a fin constituye una propuesta, una mirada particular sobre los hechos, un análisis con el que se puede o no estar de acuerdo, y que en última instancia es el análisis que hacen el director, Sanjinés, y la codirectora, Beatriz Palacios. Ésta es, de hecho, la única película cuya dirección Sanjinés haya compartido, lo cual según algunos críticos afecta a su unidad de estilo.

Las consideraciones estéticas parecen haber estado ausentes en este trabajo documental. Sanjinés ha sido siempre un director que ha sabido equilibrar los contenidos abiertamente políticos y sociales de sus filmes, con una búsqueda de la belleza cinematográfica. Su amor por el plano-secuencia, al igual que en el húngaro Miklós Jancsó, es una característica en muchas de sus obras, y sobre ello ha elaborado en algún texto Sanjinés. Sin embargo, en *Las banderas del amanecer* esas preocupaciones parecen ausentes; los directores parecen haber tomado la opción de ejercer sobre la realidad política del país una mirada descarnada, sin filtros, sin maquillajes estéticos. El resultado es, de la misma manera, crudo y violento.

Quizás una explicación para la propia existencia de este documental es la necesidad de Sanjinés de decir su palabra a los bolivianos y de fijar su posición como intelectual, luego de siete años de exilio. Sus dos producciones de exilio, *El enemigo principal* (realizada en Perú) y *¡Fuera de aquí!* (en Ecuador), trataban temas importantes para la realidad de esos países, pero no le permitían referirse a la realidad boliviana durante los años cruciales de la dictadura del general Bánzer. El regreso significó entonces una zambullida en la realidad social y política, un ejercicio de búsqueda a la vez que de análisis. El resultado, este documental, parece decirles a los bolivianos: no olvidemos, mantengamos la memoria fresca de estos hechos. Por ello *Las banderas del amanecer* apela tanto al testimonio directo. Cada hecho político está narrado a través de hombres y mujeres que viven la historia cotidianamente y participan desde lo cotidiano para transformarla o, por lo menos, resistirla. Esta suma de testimonios hace aún más críptico el documental para el observador extranjero, la pérdida de información es enorme, precisamente porque el documental registra mucha información, y rechaza hacer esta información más «comprensible» a través de un comentario en *off*⁴⁰.

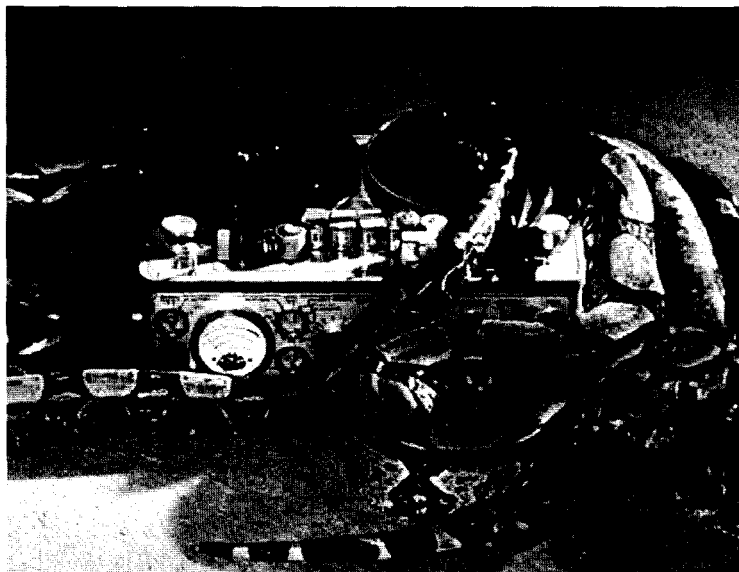
⁴⁰ *Las banderas del amanecer* obtuvo el Gran Premio Coral de la sección documental en el V Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana, en 1983.

Dos cosas están claras cuando termina el film: por una parte, este documental es una obra que se desmarca completamente de las demás películas de Sanjinés, ni siquiera tiene mucho que ver con su *opera prima*, ese breve pero sugerente documental poético que fue *Revolución* (Bolivia, 1964). Por otra parte, la discusión que puede generar *Las banderas del amanecer* no gira en torno a su valor cinematográfico, sino a su valor documental. Si aceptamos que este film es importante como documento de una época dramática de la historia reciente de Bolivia, todavía nos queda discutir si el punto de vista que ofrece es justo y representativo, pero entonces entramos en un debate que solamente quienes hayan vivido en Bolivia en esos años podrían llevar a buen término.

ALFONSO GUMUCIO-DAGRÓN

FICHA TÉCNICA

Dirección: Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios. *Guión y montaje:* Jorge Sanjinés. *Fotografía:* Ignacio Aramayo y Eduardo López (35 mm, color). *Sonido:* Ana María Cuba, María E. Roa, Luis Espejo y Carlos de la Riva. *Música:* José Flores. *Producción y distribución:* Grupo Ukamau (La Paz, 1983). *Duración:* 100 minutos.



O som ou tratado de harmonia

(Arthur Omar, Brasil, 1984)

En el cine, la imagen es el delegado del ojo.
Pero el sonido es el delegado de todos los otros sentidos,
y no sólo de la audición.
En el cine, el sonido tiene el sentido de fundamento.

ARTHUR OMAR

En las películas de Arthur Omar, voz, sonido, silencio, imágenes, letras, pantalla oscura, grano fotográfico y colores se organizan como música. No me refiero aquí a la dirección de la banda sonora propiamente dicha, siempre perceptible en su estimulación del espectador; hablo del principio general de construcción, del montaje de cada obra. Antes de *O som ou tratado de harmonia* (*El sonido o tratado de armonía*), que confirmó el interés del cineasta por esta dimensión de la experiencia humana, sus películas ya acentuaban las cualidades de sensación sonora que encuentran en la música su matriz principal. Las frases y fórmulas que predominan en la banda de imagen de *Congo* (Arthur Omar, Brasil, 1972) obedecen a una pulsación que es tan importante como el contenido de las palabras; hay una negativa a transformar el asunto del film, la fiesta popular llamada *congada*, en imágenes descriptivas, gesto muy propio de su proyecto antidocumental. La idea de ritmo está, en este caso, apoyada en la exclusiva superposición de letreros, voces y música. En *O ano de 1798* (Arthur Omar, Brasil, 1975), hay una forma de exponer las cuestiones históricas sobre la base de un esquema musical del tipo «tema y variaciones», en un juego de permutaciones entre habla y forma visual que, aunque parezca una digresión, constituye el foco central del debate sobre dominación y libertad, poder y representaciones. El film *Tesouro da*

juventude (Arthur Omar, Brasil, 1977) afirma, nuevamente, la primacía del sonido, pues la pulsación sonora se proyecta en la textura de la imagen hecha de imágenes de archivo que son ampliadas y llevadas a un elevado contraste que les hace perder la referencia al contenido de lo que fue captado y les hace exponer, más que nada, los movimientos de su grano.

Quien acompañó la obra de Arthur Omar ya se habituó a las formas en las que él buscó traducir, en términos de estímulo sonoro o algo vinculado a él, los contenidos de su discurso, ya sea la historia, la obra de algún otro artista, la fiesta popular o un tópico consagrado de la cultura brasileña (como el barroco, por ejemplo). En su ataque sensorial, la percepción de conflictos se da en el propio cuerpo del film, y sustituye el usual «hablar sobre» determinado asunto. De este modo, desafía al espectador a una nueva postura del ver y el oír, tanto en el cine como en el vídeo, soporte de su obra más reciente.

O som ou tratado de harmonia se construye a partir de este principio de permutaciones, de esta evolución que parece digresión, de este montaje que acerca imágenes y sonidos de forma inesperada. Si hay una conversación con un ex-guerrillero que tuvo una experiencia de combate en la selva, oímos la voz en *off* del entrevistado que describe las sensaciones de ruido y silencio, con una acentuación de la dimensión sonora en los momentos más dramáticos de angustia y riesgo de vida; mientras tanto, en la imagen, vemos un grupo de albañiles que demuelen una sala cuya pared del fondo está revestida de una fotografía idílica y estetizante de la naturaleza. Un ama de casa toca en el piano una pieza compuesta para mano izquierda, mientras mantiene en la mano derecha una bolsa de supermercado; el montaje agrega una voz en *off* que habla de grandes rupturas, de gestos heroicos. El movimiento de cámara lleva nuestra mirada por el interior de una iglesia y encuentra, en el altar, una televisión que exhibe una película sobre la cultura africana en el Brasil —*Samba da criação do mundo* de Vera Figueiredo (Brasil, 1978). Un grabador Nagra es mostrado en primer plano; la cinta magnética gira mientras oímos un sonido de archivo que nos trae el discurso del senador que, en una sesión del Congreso Nacional en abril de 1964, declaró vacante la Presidencia de la República y ofreció una cobertura jurídica al golpe militar entonces en plena ejecución; al mismo tiempo en que la imagen del grabador permanece en la pantalla, unas cobras se enroscan en él y se mezclan con la cinta magnética. El ex guerrillero habla de su vivencia homosexual, de amor y de revolución, de masturbación en la selva; mientras tanto, en la imagen, el gesto de un mimo maquillado para un espectáculo, haciendo un movimiento en que simula tirar de un hilo invisible del cielo, llena la pantalla. Se habla desde la voz metálica de un líder guerrillero; en la imagen, un cráneo disecado expone la estructura del aparato auditivo.

En todos estos momentos, el film combina la atracción chocante y la evocación de la historia, la clase didáctica sobre el mecanismo de las ondas sonoras y el sueño, la trivial cotidianidad y el vídeo-clip. Yuxtaposiciones, alteraciones del ritmo, momentos líricos y cadáveres expuestos —la ciencia y lo grotesco. Hay choque, enigma, encantamiento. Sin embargo, algunas escenas en tono humorístico solapan la entonación solemne. La discontinuidad, la mezcla arbitraria de escenas, el constante recomienzo de un supuesto film convencional sobre el sonido, las variadas digresiones desconcertantes; todo esto tiene un nombre: «tratado de armonía». Ante lo heterogéneo, somos invitados a percibir recurrencias, conexiones donde no parece haberlas. En vez de cerrarse en la idea del sonido como algo cristalizado estéticamente en la música, lo que llevaría a privilegiar sistemas con orden interno, todo en el filme se

abre a la experiencia variada de los sonidos en la vida cotidiana, en el juego, en el teatro, en la naturaleza, en la movilización de la memoria. Finalmente, prevalece el sonido en la escena abierta, en la arena de la historia, con sus múltiples relaciones con el gesto y las situaciones vividas.

El tratado de armonía se vuelve, irónicamente, un cuerpo a cuerpo con la disociación en que nos movemos. El film se convierte en un ejercicio de fenomenología, invitación a retornar a las preguntas primeras sobre el sonido como dato de nuestra existencia, como una de las formas de relación con el mundo. Sin escamotear el lado conflictivo de la experiencia, llama la atención hacia el océano de materia pulsante —envoltura sonora— que nos rodea en cada instante, múltiple en sus tonalidades. Hay sonidos que alivian, chocan, persiguen, deleitan; hay sonidos que traen al otro, que alejan, tensionan, relajan, acogen, exilian. En una relación circular con nuestra identidad, el sonido es algo que se emite y que se oye, señal de la vida interior del cuerpo y ventana al mundo.

Serie de recomienzos, el film es la promesa postergada de un horizonte de armonía imposible en el tiempo vivido. Existen, en este sentido, los placeres del sonido, pero también las heridas de la disonancia. Tenemos drama y diversión, ansiedad e ironía. Una invitación al estilo elevado de reflexión y un tratamiento satírico del discurso erudito. Arthur Omar trata con humor su propio impulso filosofante, teatraliza sus movimientos de contacto con el mundo contemporáneo, haciendo del sonido una de las formas de la vivencia fracturada del tiempo, de la interacción entre el sentimiento de fragilidad y el de omnipotencia.

En este proceso sin fin, sin reposo, la armonía se desplaza a la condición de referencia de origen, de sentimiento primero de unidad imaginaria con el mundo, que, en lo concreto, se pierde. Ella sería el punto de unión plena, uterina, con el ambiente, unión que se tematiza en el film en la forma de un mito que hace del sonido el centro de una fusión ideal sujeto-mundo, hombre-naturaleza. Instancia de éxtasis. En este eje, que no le es exclusivo, *O som ou tratado de harmonia* evoca la analogía por la cual la oposición entre la vida y la muerte equivale a aquella entre el sonido y el silencio, activando el paradigma de la muerte y el renacimiento: «es necesario el silencio para que el mundo pueda parir el sonido».

ISMAIL XAVIER

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Arthur Omar. *Fotografía:* Antonio Luiz y Carlos Azambuja (35 mm, color). *Sonido:* Heron Alencar. *Montaje:* Ricardo Miranda. *Interpretación:* Cláudio Gonzaga, Roland Zwicker Jr., Sabine, Linda Razal, Camilo Atie. *Voces:* Julita Sampaio, Herbert Daniel, Mavie, Lia Rejane, Rogéria Guida. *Dirección de producción:* Guilherme Ferreira. *Colaboración especial:* Coronel Tarcísio. *Producción:* Melopéa, Córtex (Río de Janeiro, 1984). *Distribución:* Funarte. *Duración:* 16 minutos.

Elvira Luz Cruz, pena máxima

(Dana Rotberg y Ana Díez, México, 1985)

En agosto de 1982 un crimen estremeció a la sociedad mexicana. Una mujer, Elvira Luz Cruz, de los sectores marginados de la ciudad de México, ahorcó a sus cuatro pequeños hijos e intentó suicidarse después. La presunta asesina fue encarcelada, aunque no recordaba nada de lo sucedido. El hecho sacó a la luz la difícil situación de las mujeres en los suburbios pobres de la ciudad de México y la dificultad de la administración de justicia en el país. Este documental está conformado por una serie de testimonios que dan cuenta de los hechos.

Dana Rotberg y Ana Díez Díaz realizaron este trabajo para graduarse como directoras en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). A pesar de su carácter escolar, la película, filmada en 16 mm, obtuvo el Ariel al mejor medimetraje documental, la Diosa de Plata Francisco Pina otorgada por los periodistas cinematográficos de México (PECIME) y la Bochica de Oro del festival de Cartagena (Colombia). Rotberg fue después asistente de dirección en otro film, esta vez de ficción, que trató el tema, *Los motivos de Luz* (Felipe Cazals, México, 1985). Esta película de ficción recibió muchas críticas por parte de las organizaciones feministas, que consideraban falsa la trama y banal la manera de presentar a la protagonista de la tragedia.

Elvira Luz Cruz, pena máxima está estructurada en dos bloques. El primero de ellos lo conforman las entrevistas realizadas a los y las vecinas de Elvira Cruz que se alternan con la de quien fue su compañero sentimental y su suegra, y el segundo a su abogada Mireya Totó y a la psicóloga que la atendió en prisión, María Concep-

ción Fernández. Elvira Luz Cruz aparece brevemente tras la rejilla de declaraciones de la penitenciaría.

Los testimonios iniciales son los de los vecinos y amigos de Elvira, que recuerdan el desarrollo de los hechos y reconstruyen la difícil vida de la mujer, con cuatro hijos pequeños, un compañero sentimental, Nicolás, padre de tres de los niños, que la golpeaba y no la ayudaba económicamente y la presencia insidiosa de la madre del suodicho, Eduarda, por añadidura su vecina, que la censuraba con acritud y la explotaba laboralmente. Recuerdan a Elvira pidiendo dinero prestado, solicitando azúcar o jabón, cocinando con leña tomada del monte o saliendo a la ciudad para trabajar. Cada dato de su vida se contrasta con los testimonios de Nicolás y de su madre, que son filmados por separado pero también juntos narrando su versión de los hechos al alimón, completándose las frases, dando cuenta de una gran compenetración. Accedemos a la presentación de la vida de Elvira Luz y a cada uno de los capítulos que llevaron al trágico desenlace: Nicolás y Eduarda narran un pleito entre la pareja y el descubrimiento del crimen, versión que desmentirán, parte a parte, los vecinos y las amigas. Una de ellas explica que el cuerpo de Elvira estaba golpeado: había reñido con Nicolás y éste sabía pegar bien porque había trabajado como policía. Los vecinos diseccionan uno a uno los datos y concluyen que la responsabilidad fue del cónyuge o de la suegra, que fueron además quienes avisaron del crimen a la policía montada. «Qué bueno sería que la justicia fuera un poco legal» concluyen.

El ambiente en que se realizan las entrevistas es sórdido: la pobreza se observa en cada uno de los detalles: las casuchas de lámina, el piso de tierra, los perros que pululan entre la basura, el terreno accidentado que no facilita los movimientos, el frío que adivinamos en las manos enrojecidas de quienes hablan, al mirar los insuficientes abrigos con que se cubren. Se trata de una «ciudad perdida» en la zona de Bosques del Pedregal, carente de servicios y situada en la parte montañosa de la Ciudad de México.

La cámara fija o con poco movimiento enmarca a los entrevistados de la cintura para arriba, pero realiza acercamientos a detalles de las manos o del atuendo, que dan cuenta del nerviosismo que no expresan los serenos rostros y de la precariedad de la vida. En una secuencia peculiar, Nicolás, acompañado con una guitarra, canta un corrido que da cuenta de su versión del crimen de sus hijos.

En el segundo bloque del film se entrevista a la abogada que defiendió a Elvira Cruz, apoyo obtenido mediante los grupos feministas que hicieron lo posible por salvarla de la prisión, creando el Comité de Apoyo a Elvira Luz Cruz. Mireya Totó da cuenta de las múltiples irregularidades legales del caso, como el hecho de que Nicolás y Eduarda no fueron detenidos para la averiguación previa o de incongruencias en las declaraciones que hacen difícil suponer ese asesinato a manos de la acusada. En contraste, la juez que dicta la sentencia aparece leyendo un documento sin tener siquiera la capacidad de una correcta lectura y es filmada con un filtro color azul, que da una tesitura peculiar a la escena.

La entrevista con la psicóloga, María Concepción Fernández, se alterna con la de Totó en este segundo bloque del film. Ella da cuenta de que a lo largo de un año las pruebas efectuadas a Elvira Cruz no muestran la presencia o el recuerdo, ni siquiera en el plano onírico, de los hechos que se le imputan. Esta profesional dice no creer que Elvira Luz sea la asesina y adelanta que los problemas de personalidad de la mujer, el ser callada, sumisa y pasiva, tienen como origen la educación que reciben las mujeres de los grupos populares mexicanos.

El documental deviene entonces un texto de denuncia política que da cuenta, en primer lugar, de un caso judicial irregular, por decir lo menos, pero también de las difíciles condiciones de vida de los sectores marginados de la Ciudad de México, particularmente de sus mujeres.

Elvira Luz Cruz lleva más de veinte años en prisión.

JULIA TUÑÓN

FICHA TÉCNICA

Dirección, fotografía y montaje: Dana Rotberg y Ana Díez Díaz (16 mm, color).
Sonido: Juan Pablo Villaseñor. *Producción:* Centro de Capacitación Cinematográfica (México D.F., 1985). *Duración:* 45 minutos.



Vecinos

(Enrique Colina, Cuba, 1985)

Desde 1970, los cubanos nos hemos acostumbrado a pensar en el cine «veinticuatro veces por segundo», según lo sugería en las noches un señor llamado Enrique Colina. A partir de 1959 comenzaron a abundar en la isla todo tipo de comentaristas de películas, pero ninguno ha conseguido todavía su merecida popularidad: Colina sigue siendo, de manera sobrada, nuestro comunicador por excelencia. El hombre que mejor ha demostrado que «pensar el cine» no necesariamente tiene que ser un oficio, sino en todos los casos, un placer, y para nada exclusivo de ese sujeto social nombrado «crítico». El que de manera más eficaz ha sabido combinar el rigor de sus comentarios con la amenidad de éstos, una operatoria que, sobre todo en televisión, nunca resulta fácil de lograr. Es, aunque no se lo haya propuesto, un maestro insoslayable. Sospecho que también, por fortuna, un provocador.

Lo más atendible, sin embargo, es que entre los cubanos Enrique Colina ha concluido por resultar de los primeros en dinamitar esas falsas antinomias con que la humanidad suele representarse el mundo, a fin de hacer más legible el caos que nos rodea. Enrique Colina no es ni creador ni crítico: es un pensador que se empeña en hacer del cine un vehículo que le permita aproximarse de manera activa a la realidad. O me gustaría decir mejor: a la vida. Toda la obra de Colina, sea desde la aparentemente cómoda luneta del crítico o desde la silla de realizador, delata esa obsesión por reflejar la vida de los cubanos en el riquísimo esplendor de sus dimensiones y matices. Enemigo del estereotipo paternalista que hace de la lisonja colectiva un sucedáneo legal del narcótico, Colina gusta de ofrecerle a sus conciudadanos la posibilidad

de que miren, incluso con una sonrisa en el rostro, sus más graves limitaciones. De todas sus películas realizadas hasta el momento, *Vecinos* tal vez sea la que mejor revela esa intención ética.

Vecinos participa de ese sabroso sentido del choteo crítico que Colina igual ha puesto en evidencia en el resto de su filmografía, integrada por *Yo también te haré llorar* (1984), *Estética* (1984), *Jánu* (1986), *Más vale tarde que nunca* (1986), *Chapucerías* (1987), *El Unicornio* (1989, corto de ficción) o *El rey de la selva* (1990). En cuanto a las influencias más visibles habría que mencionar la obra satírica de un Tomás Gutiérrez Alea, que Colina ha aprovechado para nutrir a su documentalística de algo más que el superficial repaso de situaciones criticables. Para algunos es difícil de entender cómo es que siendo el cubano un experto en el choteo diario, esa manera tan peculiar de restarle gravedad a lo que de por sí puede resultar trágico o embarazoso, no abundan en la filmografía insular películas con esta textura. Y si en la ficción la ausencia se hacía notar, en el documental (con esa tendencia a la solemnidad «objetiva») la carencia era todavía más grave: Enrique Colina es, pues, con su obra, uno de los primeros en reformular el tono de enunciados en el documental de la isla.

La estructura de *Vecinos* es en apariencia muy transparente y sencilla. Se trata de una aproximación al tema de la convivencia en uno de los muchos edificios construidos por la revolución. Pero no es una simple acumulación de entrevistas o estados de opinión, sino un muy meditado trabajo cinematográfico, que apela con picardía a las posibilidades expresivas del montaje, el sonido, y sobre todo a la música, insertada no a modo de comentario sino de personaje en sí misma.

Vecinos terminó por confirmar a Enrique Colina como uno de nuestros grandes costumbristas. Su agudo ojo de crítico de cine ha sabido jugar, por otro lado, con la más desenfadada intertextualidad filmica, por lo que es posible encontrar fragmentos de *Easy Street* (*Charlot en la calle de la paz*, Charles Chaplin, Estados Unidos, 1917), formando parte del discurso, en un claro homenaje de su realizador (igual había hecho Alea en *La muerte de un burócrata*, Cuba, 1966) a ese sentido del humor y capacidad de irreverencia que todo ser humano ha de defender con fiereza. Esto se había perdido en el documental cubano, bajo el agobio de un sentido de responsabilidad que, como diría Chesterton, nada tiene que ver con lo serio sino con lo francamente aburrido. En tal sentido, puede decirse que *Vecinos* es el documental cubano que convierte al choteo cubano en sujeto dramático dentro de la exposición. Lo que quiero decir es que, a diferencia de otros documentalistas, que utilizaban el choteo como medio para «demostrar» ciertas tesis muy «serias», Colina apela a él como fin. Sabe que el choteo ilustrado (no aquel vulgar que fustigara Mañach con merecida saña) resulta un arma de ataque muy útil, y también un gran escudo. Su gran crédito, pues, está en arrasar con todo lo que huele a solemnidad (incluyendo las poses de «grandes autores»), para regalarnos una historia donde la madurez de creador supo ir más allá de lo que pudo ser un efímero reportaje sobre la convivencia de vecinos, entregándonos en cambio, un muy cálido y perdurable retrato de los cubanos de finales del siglo pasado.

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Enrique Colina. *Fotografía:* José M. Riera (35 mm, color). *Sonido:* José León. *Montaje:* Jorge Abello. *Asistente de dirección:* Tessa Hernández. *Música:* de archivo. *Productor:* Gregorio Cabrera. *Producción:* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (La Habana, 1985). *Duración:* 16 minutos.



No les pedimos un viaje a la luna

(Mari Carmen de Lara, México, 1986)

La autora de este documental, único en su género como testimonio visual del sindicalismo independiente en México, Mari Carmen de Lara (Ciudad de México, 1957), otrora integrante del Colectivo Cine Mujer (1976), es una de las pocas documentalistas mexicanas que ha conservado desde sus primeros trabajos una auténtica preocupación por escudriñar con su cámara los problemas sociales que atañen, de manera incidental, a las mujeres mexicanas. No obstante los reducidos apoyos financieros para la producción documental, de Lara ha logrado desarrollar una prolífica carrera profesional con más de treinta trabajos filmicos, entre cortometrajes, medimetrajes y un largometraje recientemente.

No les pedimos un viaje a la luna es uno de los documentos filmicos más importantes de las consecuencias políticas y sociales del sismo registrado en la ciudad de México en 1985. Centrado en la formación de un sindicato independiente de costureras, el documental reveló las condiciones de explotación laboral prevalecientes en este gremio—tradicionalmente femenino— y la responsabilidad, por negligencia, de autoridades y constructores en los derrumbes de edificios públicos y privados⁴¹. A través de un extraordinario montaje de materiales filmicos directos y de archivo, de Lara denuncia cómo

⁴¹ *No les pedimos un viaje a la luna* fue galardonado en 1987 con el Ariel al mejor documental, en 1988 con la Diosa de Plata Francisco Pina de los periodistas cinematográficos de México (PECIME). Asimismo, recibió una mención especial del público en el IV Festival Internacional de Cine de Mujeres en Créteil, Francia.

cuarenta mil costureras se enfrentaron de la noche a la mañana con la muerte, la desolación, la miseria, el desempleo y la injusticia total de la sociedad a la que pertenecían. Esta comunidad de trabajadoras buscó un espacio que las amparara, logrando que a un año de despojo y arbitrariedades, se fundaran siete cooperativas de apoyo que les permitieron recuperar su fuerza de trabajo y sobre todo ganar un espacio laboral propio.

La cámara, en manos de la única fotógrafa mujer en México hasta entonces, María del Pilar Sainz, hurga entre espacios estrechos y atiborrados de desechos de materiales de trabajo, donde vemos, entre otras mujeres, a Consuelo Guerrero, quien con micrófono en mano proclama a sus compañeras: «Desgraciadamente no podemos trabajar en otra cosa. Que las compañeras que quieran trabajar en otra cosa lo piensen, hay que ver hacia el futuro.» Vale la pena destacar que en todas las escenas donde se muestran las reuniones y mítines, aparece, además del nombre de la costurera protagonista, la edad laboral de cada una de ellas, un dato inhabitual y que en el contexto del discurso se resignifica.

La crónica de esta lucha sindical de mujeres no repara en concesiones. Los materiales filmados en directo nos dan cuenta desde las primeras escenas del desastre físico y humano que dejó el sismo, a través de planos generales que nos muestran los edificios derrumbados, a las supervivientes buscando entre los escombros a sus familiares, o bien recolectando los retazos de telas antes de que los patrones se las lleven, los funerales colectivos de las víctimas, los plantones fuera de la Secretaría de Trabajo, gracias a un valioso trabajo de edición. Asimismo, esta expresión de injusticia y dolor se contrapone con tomas de archivo y reportajes televisivos donde se denuncia la negligencia de las autoridades, tales como la del Secretario del Trabajo quien se pronuncia contra «esta corrupción monstruosa». A su vez, vemos a los dueños de las fábricas recibiendo el apoyo para recuperar sus materiales de trabajo, o bien, vemos al entonces líder sindical de la CTM, Fidel Velásquez, declarando cínicamente que «no tiene nada que ver con las costureras, porque a él le cosen la ropa en su casa».

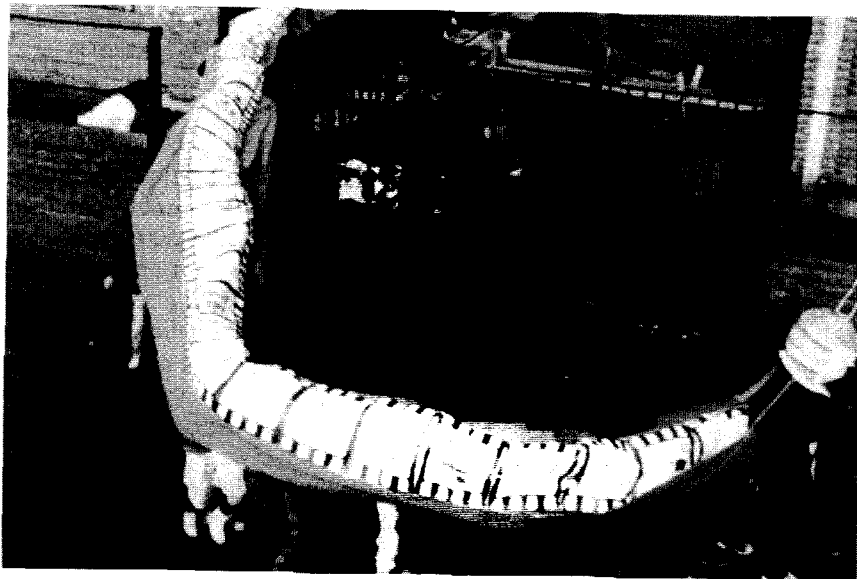
El caos de la ciudad y la represión quedaron como evidencia de los alcances que tuvo esta agrupación de mujeres, sobre todo en una de las secuencias más amplias y mejor armadas de los sesenta minutos que dura el film; el tradicional y oficialista desfile del Primero de Mayo, día del trabajo, en el cual las costureras no pueden marchar. Vemos entonces una serie de enfrentamientos, a raíz del bloqueo de los granaderos que se despliegan por el lateral de la Calzada Tlalpan, y que a base de empujones y forcejeos desalojan las calles. De manera muy lenta y sorprendente se intercala a estas escenas de represión una larga panorámica donde vemos a la dirigente del movimiento caminar dignamente a su casa, entrar y encerrarse en su mundo doméstico, mientras su voz en *off* nos revela el dolor de enfrentar la soledad a una edad madura y haber reprimido sus deseos. Un *close up* final de este mismo rostro maduro, sonriente y seguro, se va abriendo poco a poco para dejarnos un plano general de un grupo de costureras que celebran los primeros éxitos de su lucha sindical y laboral.

Con claras resonancias del *cinéma vérité*, estructurado en el mejor sentido de un cine documental de denuncia, *No les pedimos un viaje a la luna* se ha convertido con el paso del tiempo en un claro y digno ejemplo de que el documento, el testimonio y la memoria visual de una sociedad, puestos al servicio de grupos sociales que no tienen acceso a medio alguno de comunicación, son todavía la mejor vía para introducirse con rigor en los fenómenos sociopolíticos.

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN

FICHA TÉCNICA

Dirección: Mari Carmen de Lara. *Fotografía:* María del Pilar Sainz (16 mm, color). *Sonido:* Penélope Sinpon. *Montaje:* Mari Carmen de Lara, María Eugenia Tamés, Cristina Lara y Cristina Gómez. *Música original:* Ellen Macare. *Producción:* Mari Carmen de Lara y María Eugenia Tamés (México D.F., 1986). *Duración:* 60 minutos.



Cien niños esperando un tren

(Ignacio Agüero, Chile, 1988)

Esta película aprovecha de manera óptima todos aquellos recursos que hacen del documental uno de los mejores instrumentos para registrar la realidad de todos los días. Utilizando las posibilidades que ofrecen los recursos del cine directo, *Cien niños esperando un tren* nos invita a observar cómo un grupo de niños en la población de Lo Herminda (Santiago de Chile) descubre la magia del cine. Para estos niños que nunca han ido al cine, ir a ver una película es la culminación de una experiencia que les ofrece la posibilidad de ser tanto productores como espectadores.

Durante veinte sábados consecutivos los niños asisten al taller de cine que organiza la maestra y estudiosa del cine Alicia Vega en la capilla del Espíritu Santo. A través de ejercicios educativos y juegos ven cómo la imagen fija se transforma en imagen en movimiento construyendo zootropos, taumatropos y quinematoscopios. Aprenden cuáles son las partes de una película usando trozos de papel recortado. Dibujan los ángulos y movimientos de cámara y crean una secuencia en forma de una enorme oruga. Ven ejemplos de géneros cinematográficos, narración y montaje en películas proyectadas sobre un telón improvisado. Estas películas incluyen clásicos de animación, comedias con el «Gordo y el Flaco», *Le ballon rouge* (*El globo rojo*, Albert Lamorisse, Francia, 1956), pero también documentales sobre las protestas populares contra la dictadura pinochetista y, como lo anuncia el título, *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*La llegada del tren a la estación de La Ciotat*, Francia, 1896) de los hermanos Lumière. Si bien los niños descubren los trucos del mundo filmico, el espectador de *Cien niños esperando un tren* observa la relación muy particular entre realidad y fantasía. En una hora, Ignacio Agüero sintetiza el contraste entre la experiencia cotidiana en las zonas marginales de Santiago y la fascinación que el cine ha ejer-

cido desde su invención en 1896. Su cámara registra la miseria ya sea a través de tomas que muestran el paisaje desolador de la población y la penuria en la que viven sus habitantes, o de cortos, pero elocuentes, testimonios de los niños sobre sus vidas y aspiraciones. Junto a estas expresiones, la cámara observa el entusiasmo y la creatividad que este taller de cine despierta en niños que desde la más temprana edad trabajan en vez de ir a la escuela.

Como explica Alicia Vega, estos niños viven en un mundo donde las desventajas sociales no les han permitido desarrollar su capacidad creativa. Si la pobreza los ha reducido a vender objetos recogidos en los basureros, cuando fabrican con sus propias manos los aparatos de cine usando cartón e hilo, o deciden la película que van a dibujar, están dando rienda suelta a la imaginación. La espontánea curiosidad de sus reacciones ante la cámara que los filma y la seriedad con que manejan la caja que les sirve de cámara cuando hacen su propio travelling demuestran las posibilidades liberatorias de la creación artística.

Al combinar elementos realistas y oníricos, tanto en la imagen como en la banda sonora, Agüero agrega una perspectiva poética a su película. Si *Cien niños esperando un tren* registra el asombro de los niños que descubren la magia del cine, sus imágenes rescatan el carácter visionario de la experiencia fílmica. El halo de luz que emerge del proyector y las sombras que las manos de los niños dibujan sobre el telón, el cuadro negro que anuncia el comienzo de la función y el silbido del tren que se oye al final de la película sirven para expresar la magia del espectáculo de luz y sombra que llamamos «cine», de la cual estos niños de Lo Herminda son partícipes y creadores.

ZUZANA M. PICK

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Ignacio Agüero. *Fotografía:* Jaime Reyes y Jorge Roth (16 mm, color). *Montaje:* Fernando Valenzuela Quinteros. *Sonido:* Ernesto Trujillo, Freddy González y Mario Díaz. *Asistente de dirección:* Isabel Valenzuela. *Música:* Juan Sebastián Bach y Maurice Jaubert. *Intérpretes:* Alicia Vega y los niños de su taller de cine. *Jefe de Producción:* Beatriz González. *Productores asociados:* Valcine, Adrián Solar y Andrés Racz. *Producción:* Ignacio Agüero Producciones (Santiago de Chile, 1988) y Channel Four (Londres). *Duración:* 60 minutos.



Ilha das Flores

(Jorge Furtado, Brasil, 1989)

Que *Ilha das Flores* es una parodia, es obvio. Pero, ¿parodia de qué? ¿Y con qué resultados?

La primera parte de *Ilha das Flores* está organizada según un orden conceptual aparentemente riguroso, que, didácticamente, trata sobre las tres esferas de la economía —producción, circulación y consumo— acompañando la trayectoria de un tomate.

La construcción de cada uno de los conceptos es hecha en los términos de las definiciones del diccionario. Por ejemplo, la regla de formación del conjunto «seres humanos» es «animal, mamífero, bípedo, con telencéfalo altamente desarrollado y pulgar prénstil». Una definición formal y, como tal, esencialmente arbitraria. Mucho del humor de *Ilha das Flores* está en la exageración de esa arbitrariedad ineludiblemente reduccionista. La narración abusa de las definiciones clichés (los japoneses tienen los ojos rasgados) o tautológicas (el tomate es el fruto de la tomatera), juega con los dobles sentidos de los términos («medio día» es la hora del almuerzo) y con la insuficiencia de las definiciones (el cerdo es un animal mamífero, como la ballena, aunque cuadrúpedo). La propia concatenación de las frases frecuentemente se sostiene en la insuficiencia de esas definiciones formales, en la medida en que cada una de ellas exige una nueva definición de los términos con los que se planteó.

Esto se extiende al tipo de imágenes que usa la película: son «recortes», muchas veces realmente diseños recortados (la ballena, los «pensamientos» del telencéfalo); o detalles descontextualizados que parecen existir sólo para ilustrar la narración (la gallina y el cerdo, filmados en estudio, con fondo negro). Y hasta las «escenificaciones» (la familia de doña Anete) son como cromos de un álbum (o iconos, para utilizar la

terminología semiótica). Para los sonidos vale un principio semejante, con la edición de clichés del tipo «sonido de moto para el señor Suzuki».

Parodia del diccionario, del documental didáctico —en el cual las imágenes sólo ilustran la narración—, del grueso de los reportajes en la televisión. Pero, en el fondo, parodia de la matriz de estos discursos: la ciencia positivista. Más específicamente, parodia de su glosario social. Nos reímos de la explicación de la sociedad dada en los términos del empirismo económico liberal.

Hasta este punto de la interpretación, podríamos tomar aún como válida la visión que se volvió común sobre la obra de Jorge Furtado y sobre *Ilha das Flores* en particular: estaríamos ante un cine de negación, un discurso organizado para disolver los demás discursos, con la pretensión de volver risible cualquier intento de representación del mundo histórico. *Ilha das Flores* sería un film posmoderno, que nos hace reír del economicismo.

Quien sólo se ríe de eso no entendió la humorada, que es mucho más fuerte y amarga. Como veremos en la siguiente parte del filme frente al abismo entre el discurso caricaturizado y la gravedad de los fenómenos sociales que él pretende explicar, la risa ya no será posible.

Pero, incluso en esta primera parte, la narración formalista no se conserva todo el tiempo, dando así pistas de que su insuficiencia encubre realidades sin ninguna gracia. El ejemplo más obvio y chocante es el paréntesis, hecho en la serie de definiciones sobre los seres humanos, que se refiere a los judíos. En ese momento, el comentario que hace la imagen al texto deja de ser de refuerzo, para superponer a la tranquila enunciación de que los judíos son también seres humanos las imágenes de archivo de cadáveres apilados en un campo de concentración.

Lo que ocurre aquí es un cambio en el tipo de comentario que la imagen hace al texto: pasamos del recorte colorido a la memoria de un evento histórico indecible. El espesor histórico de la imagen es reforzado por el hecho de que aparece en un monitor de televisión, sugiriendo que se trata de una imagen de archivo. Ella tiene la fuerza del testimonio, del «eso fue así», del documento. Lo mismo sucede con la inserción de la bomba atómica en la serie de «adelantos» hechos por el Hombre. Aquí comenzamos a percibir que *Ilha das Flores* no puede ser subsumida al «orden del simulacro», que niega la historicidad.

En la segunda parte del film predominan las imágenes, en exteriores, de las personas hurgando la basura después de los cerdos. Cambia el estatuto de las imágenes, ahora documentales, pero continúa el funcionamiento y la misma lógica narrativa.

Además de que los conceptos de la narración, como «dueño», «cerca», etc., siguen definiéndose del modo ya examinado, *también las imágenes, a pesar de su estatuto documental, son igualmente recortadas con el principio de la ilustración*. Es decir, la planificación de la situación es hecha en planos bien cerrados que encuadran elementos a los cuales refiere la narración: el dinero del dueño, el alambre de espino de la cerca que impide la entrada. En el mismo sentido, es importante percibir que, aun en el momento más duro, cuando las personas entran en el corral, el encuadre, a pesar de trabajar con planos cerrados, evita el *close*: las personas son mantenidas en su reificación, como peones del sistema social.

Ese poder soberano del discurso queda explícito en el momento en que las personas filmadas son desplazadas de los exteriores y aparecen —como antes había sucedido con los cerdos y las gallinas— en estudio, exhibiendo la movilidad de su pulgar prensil.

Lo más impresionante en relación con el discurso risible desarrollado en la primera parte es que, de modo inmediato, éste funciona como explicación de lo que vemos en la segunda. A pesar de las subversiones paródicas, los términos básicos de una vulgata de la economía capitalista fueron presentados y, más que una descripción inadecuada del mundo, éstos se revelan ahora como la expresión del orden real de la sociedad, según el cual la situación que vemos es «lógica».

No se trata, entonces, de un discurso descomprometido y cínico. Después de reírnos de lo ridículo del discurso economicista liberal, por la prolongación de la aplicación de sus criterios a las imágenes documentales de una situación de terrible iniquidad, aquél se muestra en su violenta fuerza efectiva. La «realidad» aparece como imposición de las instancias que tienen el poder de enunciarla.

Pero si ese discurso, que es poder, es saboteado por la parodia a lo largo del film, recibe, en su epílogo, un ataque frontal. La última palabra de la cadena de definiciones es «libertad», y aquí el diccionario es sustituido por la poesía de Cecília Meireles: «'libertad' es una palabra que el sueño humano alimenta, que no hay nadie que la explique ni nadie que la entienda». La dimensión humana de la existencia, reducida a cosa por la mercantilización del mundo, es inexpresable.

En la imagen final, el ser humano aparece como ese ser único, mucho más allá de cualquier definición. Un primer plano filmado con teleobjetivo destaca, sin aislarlo del todo del ambiente, a un hombre que se mueve a cámara lenta, bajo una luz crepuscular, sobre una montaña de basura. En la situación de mayor degradación, por una escritura compuesta de foco, luz y velocidad, el registro cinematográfico sugiere la trascendencia del tiempo de la existencia. Ser entre entes es en el hombre y en su libertad esencial donde habita, aunque masacrado, el único sentido. El parodiador se revela como un humanista.

Lejos de ser un posmoderno, Furtado es un cineasta que se esfuerza por superar la eterna cadena de imágenes, saturadas a tal punto que rompen las relaciones con sus referentes. *Ilha das Flores* da una demostración de la posibilidad de que las imágenes tengan, sí, valor representativo, si son investidas de un trabajo crítico, en el sentido de la exposición de los mecanismos (operaciones mecánicamente repetidas) que dominan la producción audiovisual contemporánea. Se trata de una respuesta a la altura de la época, dejando en claro que la versión actual de la lucidez de realización tiene que incluir, como parte de la realidad que será representada, la develación de los mecanismos dominantes de representación.

LEANDRO ROCHA SARAIVA

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Jorge Furtado. *Locutor:* Paulo José. *Dirección de producción:* Nora Goulart. *Producción ejecutiva:* Monica Schmiedt, Giba Assis Brasil y Nora Goulart. *Fotografía en exteriores:* Roberto Henkin (35 mm, color). *Fotografía en estudio:* Sérgio Amon. *Foto fija:* Carlos Gerbase. *Montaje:* Giba Assis Brasil. *Escenografía:* Fiapo Barth. *Música y teclados:* Geraldo Flach. *Guitarra:* Zé Flavio. *Asistente de dirección:* Ana Luiza Azevedo. *Asistente de cámara:* Newland Silva. *Asistente de escenografía:* Enio Ortiz. *Asis-*

tentes de producción: Giba Assis Brasil, Marco Crespo, Dainara Soares, Débora Oltramari, Silvana Gabardo y Angel Palomero. *Casting:* Silvana Patzinger. *Maquillaje:* Viviane Gil. *Secretaria de producción:* Nina Machado. *Transporte en São Paulo:* Ulamir Gorgati. *Electricista jefe:* Cleber Kühn. *Electricista:* Roberto Campos. *Chófer:* Antonio da Silva. *Poema: Romanceiro da Inconfidência* (Cecilia Meireles). *Temas musicales:* «O Guarani» (Carlos Gomes). *Interpretación:* Ciça Reckziegel (Dona Anete), Douglas Trainini, Julia Barth e Igor Costa (su familia), Irene Schmidt (su cliente), Gosei Kitajima y Takehiro Suzuki (Sr. Suzuki), Luciane Azevedo (Ana Luiza Nunes). *Equipo de filmación y mesa de montaje:* Iecine (Río Grande do Sul). *Iluminación:* Amon Cinema e Televisão. *Estudio:* Zero512. *Negativo:* Kodak Eastmancolor 5247. *Laboratorio:* Curt Alex Asociados. *Estudio de sonido:* Alamo (São Paulo). *Grabación de la música y efectos sonoros:* Plug (Porto Alegre). *Grabación de la narración:* Rob Filmes (Río de Janeiro). *Mesa de montaje:* Ciclo Filmes. *Locaciones:* casa de Mercedes y Giba Assis Brasil (casa de Dona Anete), laboratorio del Colegio Anchieta (fábrica de perfumes), Ilha dos Marinheiros (municipalidad de Porto Alegre, a dos kilómetros de Ilha das Flores). *Agradecimiento especial:* Romain Lesage. *Apoyo cultural:* Kodak do Brasil, Curt-Alex Laboratorios, Alamo Estudios de Som. *Producción:* Casa de Cinema (Porto Alegre, 1989). *Duración:* 12 minutos.



El Fanguito

(Jorge Luis Sánchez, Cuba, 1990)

No abundan en el cine cubano las miradas al «margen» social. Si descontamos los trabajos de Sara Gómez, las versiones filmicas de los textos teatrales de Eugenio Hernández (*La inútil muerte de mi socio Manolo*, Julio García Espinosa, Cuba, 1989; *María Antonia*, Sergio Giral, Cuba, 1990) y un polémico noticiero de José Padrón titulado *Los albergados*, pudiera decirse que el cine nacional más bien se ha caracterizado por describir en pantalla una sociedad que es todo «centro», y que por ende, carece de márgenes, matices, o al menos de sitios ubicados en la periferia de un conjunto de prácticas sociales. Con *Un pedazo de mí* (Cuba, 1990) primero, pero sobre todo con *El Fanguito* (Cuba, 1991), el cineasta Jorge Luis Sánchez logró reinsertar en el discurso filmico de la isla aquellas inquietudes que Sara Gómez había sometido a debate en algunos de sus documentales y en el largometraje *De cierta manera* (Cuba, 1974), pero que jamás alcanzaron a discutirse con la intensidad que demandaba el asunto.

En realidad, es fácil entender la ausencia del marginalismo como tema filmico si se recuerda que este mismo término ya antes había sido prácticamente suprimido del pensamiento social insular, en la creencia más bien ingenua de que la implantación del socialismo, con sus estrategias tendentes a desarrollar de manera igualitaria la salud, la vivienda y la educación, bastaban para anular un fenómeno tan complejo. Hoy sabemos que no era tan simple, pero el enfoque aún sigue siendo inmaduro, cuando no extraviado: se insiste en enumerar los indiscutibles logros sociales del país, mas sin tomar en cuenta la diversidad de grupos existentes dentro de la misma sociedad. Lo lastimoso es que en casos así, sucede que las voces subalternas (ésas que se saben en minoría o distintas de la voz oficial o mayoritaria) terminan resultando

excluidas de un esquema sociológico que, en su búsqueda de homogeneidad, apenas le concede un espacio al sujeto no representativo de esa sociedad idealizada.

El Fanguito, por fortuna, se nutre de enfoques menos excluyentes. Un poco antes de su realización, el espíritu estético de la época había conocido a través de las artes plásticas un importante aire de renovación. Fueron años de intensas polémicas, donde los nombres de Esson, Bedía, Rodríguez Brey y Cuenca, entre otros creadores plásticos cubanos, contribuyeron a aportar al paisaje artístico insular, fructíferos sobresaltos y pupilas insomnes en el sondeo de la realidad. Ese mismo espíritu de búsquedas e inconformidad comenzó a prevalecer como rasgo creativo en el Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz, creado el 21 de junio de 1987, y en el que figuraban, además de Jorge Luis Sánchez, entre otros, Marco Antonio Abad (*Ritual para un viejo lenguaje*, Cuba, 1989), Manuel Marcel (*A Norman McLaren*, Cuba, 1990), Ricardo Martínez (*Reflexión*, Cuba, 1991), Fran Rodríguez (*La pesadilla Dilla*, Cuba, 1990), Enrique Álvarez (*Sed*, Cuba, 1992) y Lorenzo Regalado (*Basura*, Cuba, 1992).

Jorge Luis Sánchez (1960) fue uno de los principales animadores de este renacimiento audiovisual en las postrimerías de los ochenta. Luego de graduarse en Pedagogía se vincula al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en 1981, primero como asistente de cámara y luego como asistente de dirección. Sin embargo, es con su labor en el Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz que obtiene la relevancia, dada la promoción de un arte mucho más atento a las contradicciones que por entonces sacudían a la sociedad, en franco contraste con el realizado oficialmente por el ICAIC.

A mi modo de ver, lo más osado (y logrado) de un documental como *El Fanguito*, está en su descenso al «margen», para desde ese espacio conformar sus propias reflexiones críticas. A diferencia de esa práctica más bien generalizada a través de la cual un «centro» de poder publica sus percepciones de aquel «margen», y sobre esa base distante y autoritaria: «clasifica» las acciones de sus ocupantes en buenas o malas, morales o inmorales, *El Fanguito* (al igual que su antecedente *Un pedazo de mí*) nos propone una lectura del fenómeno marginal mucho más desprejuiciada, naturalista, y yo diría, legítima. Una lectura desde el interior y, por tanto, mucho más comprometida. Con una soltura impactante, Sánchez retrata a sus personajes según son ellos (y no según se debería esperar que éstos fueran), construyendo un universo que hace trizas los estereotipos que un receptor no marginal pudiera tener del asunto. En el plano temático, la conexión con Sara Gómez es tal que uno hasta llega a preguntarse si el Miguel de aquel documental no estará viviendo ahora en *El Fanguito*; o si la madre de éste no será una de esas mujeres que se pronuncian con espontaneidad y hasta candor sobre ese contexto que les ha tocado vivir.

Pero *El Fanguito* no es, en modo alguno, un film de tesis sociológicas, no obstante su decidido tono de denuncia. Estamos, en verdad, ante una película que prefiere el intimismo desgarrador a la estridencia del panfleto: Jorge Luis Sánchez ha terminado por regalarnos una conmovedora historia de seres humanos que palpitan en pantalla, que confiesan con naturalidad sus ilusiones y desilusiones; una historia donde las reflexiones ocupan el lugar de los resentimientos estériles, con lo que es posible encontrar algo más que una pasarela de quejas altisonantes, por justas que éstas sean. Con envidiable sutileza, Sánchez se encarga de que en ese mosaico variopinto de testimonios críticos predomine, a pesar de todo, una suerte de optimismo colectivo: es probable que estas personas se hayan habituado, con el tiempo, a esperar más de sí mismos que del Poder, y esto, lejos de interpretarse como un síntoma

de renuncia o dejadez, al menos a mí me causa la impresión de una renovada vitalidad. Son personas que han aprendido a reconstruirse sus propias utopías, a no renunciar a sus propios sueños, no obstante la adversidad de las circunstancias.

Y si bien Sánchez intuye que gran parte del impacto de su documental probablemente se sostenga sobre la base de los testimonios registrados (humanos, demasiado humanos), no por ello descuida su factura. La película no apela a efectismo visual alguno y prescinde de ese tono moralizante con que otro realizador menos sensible hubiera cubierto el asunto. Lo que interesa es el relato cinematográfico, el desarrollo de una historia que termina siendo cálida por su humanidad, a pesar de la aridez de la zona que examina. En tal sentido, la fotografía de Carlos Rafael Solís es muy sabia a la hora de alternar primeros planos con planos generales del lugar; la suya es una fotografía que no necesita «embellecer» porque sabe que la belleza esta vez está en la autenticidad de aquello que se muestra, en el registro de esa atmósfera «marginal» que más tarde el montaje de Félix de la Nuez, junto a la música de Enrique González, terminan por convertir en algo raramente poético. Ese tal vez sea el valor más notable de este film: su indiscutible capacidad comunicativa, el retorno a esa militancia crítica que desde su nacimiento había ostentado el documental revolucionario, extraviada tras un periodo de infértiles producciones que apenas se proponían el repaso celebrativo de una realidad en apariencia armónica y sin mayores conflictos.

No sé por qué desde que conozco *El Fanguito*, siempre que paso cerca del río Almendares me embarga una suerte de desazón sensorial. No es pesimismo, sino más bien asombro mezclado con suspicacia: entonces me pregunto, ¿así que eso que ahora ven mis ojos no es exactamente *la realidad*?, ¿así que ser un marginal no tiene nada que ver con la ubicación geográfica, sino con el fardo de invisibilidad que cargues a tus hombros?, ¿así que podemos devenir marginales hasta en el corazón de una gran metrópolis, de una gran Época? Justo en esos instantes, aferrado a las barandas del puente, trato de reproducir con mis ojos esa magistral operación final de la cámara de Carlos Rafael Solís, cuando nos devela con cruel morosidad la dimensión exacta de nuestras desatenciones y despistes diarios. Sospecho que hubiera bastado apenas ese plano tan inquietante como revelador para hacer de *El Fanguito* la obra notable que ya es.

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO

FICHA TÉCNICA

Dirección: Jorge Luis Sánchez. *Guión:* Alexis Núñez Oliva, Jorge Luis Sánchez, Félix de la Nuez y Benito Amaro. *Fotografía:* Carlos Rafael Solís (35 mm, color). *Música:* Enrique González. *Sonido:* Ricardo Pérez. *Montaje:* Félix de la Nuez. *Productor:* Jorge Delvaty. *Producción:* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (La Habana, 1990). *Duración:* 12 minutos.



Alejandro

(Guillermo Escalón, El Salvador-Canadá, 1994)

Un grupo de muchachos avanza por las calles sin asfaltar de un pueblo latinoamericano. Entonan con timidez «las mañanitas», la canción con la que se acude a despertar al que duerme en el día de su cumpleaños. Entre el sonido estruendoso de los cohetes y las miradas a cámara de los improvisados cantantes, vemos asomado a un balconcito a Alejandro, que cumple en ese día sesenta y tres años, y que canta también con los jóvenes de su pueblo, Suchisoto, una población salvadoreña. Se abre así un documental sobre la figura de Alejandro Cotto, una película que traduce un velado homenaje al cine, sustraído de la celebración de centenarios y efemérides, en un honesto reconocimiento al trabajo pulcro y complejo de un 'olvidado' cineasta latinoamericano, cuya aventura fue dirigir cine en un lugar remoto como puede parecer El Salvador.

La película supone el lugar de llegada del amor por el cine, sentimiento del que es visible cabeza el director Guillermo Escalón. Fundador del Colectivo Cero a la Izquierda, creado en 1980 con una clara vocación de compromiso con el conflicto bélico, realizará películas como *Carta de Morazán* (El Salvador, 1980-1982) y *La decisión de vencer* (El Salvador, 1981). Con *Alejandro*, Escalón regresa a un momento que piensa la política y la acción de otra manera. La película estará fuertemente ligada a la creación de una Fílmoteca en El Salvador, un proyecto que poseía el aire de desaliento similar al que tiene la vida de uno de los pioneros de este cine; el propio Alejandro Cotto.

En las primeras escenas de *Alejandro*, muy pronto desvelan las imágenes de la fiesta doméstica, algo perpetrada por la presencia ineludible de los documentalistas,

la verdadera personalidad de don Alejandro. Rodeado de los suyos es aclamado para que recite el poema «Campánulas rosadas», una composición que evoca a Suchisoto en la que los asistentes se proyectan, pero donde también reconocen al bardo y cronista, al llamado a recapitular la historia del lugar. Es entonces cuando la película centra su mirada; Alejandro declama, rodeado de nenúfares en su casa, con la misma sutileza, pasión, con la que luego irá haciendo un relato de su vida cinematográfica y de la de su pueblo salvadoreño. Así, según los versos enuncian la lírica romántica del amor, de la pérdida de la inocencia, de la comunión con la naturaleza, su expresión cadenciosa y medida verbaliza su propia personalidad y su mirada, su condición de ser: un hombre sensible, inteligente y culto, que se vislumbrará en las imágenes de sus propias películas, que son convocadas en *Alejandro* como un foro que abre y vertebra la mirada de Cotto hacia el mundo, y que devuelve el valor de su obra cinematográfica apropiándose de ella, asumiéndola sin marcas, sin presentaciones.

Alejandro, pues, se arriesga a intimar con el mundo de Cotto desde un diálogo preciso con su propia obra que, precisamente, el propio Alejandro pauta y dosifica desde el discurso más general de sus verbosas reflexiones. Sin más enunciado que sus comentarios, sin más palabras que las que en muy pocas ocasiones refieren sus coetáneos en escenas reales, y las propias narraciones en *over* de sus películas, se inicia un interesante *collage* de escenas que da cuenta de su pasión por el cine como medio de narrar, de educar y de solidificar el aire distraído de historias de y sobre su tierra que él, podría decirse que inadvertidamente, ha traducido en relatos de mayor alcance, en retos a la expresión de lo local sin traicionar su esencia, siempre de la mano de un medio nuevo como es el cine de mitad del siglo xx. En esta medida, Cotto logra establecer con su obra filmica, desde la nada, desde la ausencia de una tradición inmediata, un pasaje entre la vida de su pueblo, su experiencia y su concepto de la microhistoria cotidiana de Suchisoto y de El Salvador, y el cine latinoamericano de los aledaños del Nuevo Cine, lleno de una pertinencia visual de dirigir la mirada hacia los lugares negados, hacia la desigualdad y la pobreza, con la arrogancia de un lenguaje visual que tiene un evidente parecido de familia con muchas otras películas precedentes y coetáneas latinoamericanas, con una formalidad atrevida, troceada desde lo espontáneo, desde el habla de lo local hacia la lengua franca de lo transnacional que, precisamente, posibilita este cine, en este momento.

Por eso, tras la familiaridad de las imágenes de cuatro de sus películas, además de algún *spot* publicitario, se deja que el relato cadencioso de Cotto, lleno de ese sentido lírico de las palabras que su cine niega para evidenciar desde la factura de las imágenes y el montaje, trate de perfilar su obra. Desde su primera película tras su periodo amateur y de formación en México, *Un camino de esperanza* (El Salvador, 1959) hasta *El rostro* (El Salvador, 1961), una peculiar coproducción, *El carretón de los sueños* (El Salvador-Alemania, 1973) o la inconclusa *Universo menor* (El Salvador, 1979), el cine es visto como una manera de abrir el mundo desde la estética anónima del paisaje, de los rostros, de la controvertida modernización y del campo como lugar primigenio salvadoreños. Pero esta flagrante evidencia de un imaginario propio, rico y matizado, realizado desde la capacidad prolífica de un artista de evidente sensibilidad estética, pero también desde la vocación de un profesor, va siendo matizada desde una mirada de nostalgia y de dolor. Los distintos homenajes que recibe la figura de Alejandro a lo largo de la película, que él contesta con lágrimas, con palabras llenas de contenido y de cariño, son la respuesta de los suyos a la herida que visiblemente

va anotando el mismo director ante el olvido que ha tenido su obra cinematográfica, hacia el sempiterno malditismo de la creación.

Así, *Alejandro* atiende a las dos proyecciones buscadas en la configuración de la película como homenaje; desde el abandono y la negación de la obra de Cotto, admirada y premiada en las convocatorias y festivales internacionales y 'olvidada' por las instituciones y autoridades del país, hasta la admiración del pueblo hacia un hombre por su dimensión cultural más que cinematográfica, que supo mantener el espíritu de humanismo cultural y enciclopédico en los tiempos de guerra de El Salvador, apoyando e incentivando a los maestros y creando un lugar idílico en su propio hogar, en su casa; un espacio de ensueño que es recorrido repetidamente por la película.

También, *Alejandro* asume el tránsito de la nostalgia por el anhelo de la utopía con la evocación al tiempo dramático que ha vivido el país y que parece la desembocadura de la desigualdad que denunciaban las imágenes del cine de Cotto. Por ello, se recuperan escenas de la guerra procedentes de diversas fuentes televisivas y documentales, así como el relato de las muertes y la crónica de los supervivientes, la constatación del dolor de la escisión del país entre la barbarie de militares y guerrilla. Este episodio rima con la alusión a la creación del embalse del Lempa y el anegamiento de tierras como otro punto de transformación y convulsión del país, que también contó en Cotto con un activo opositor y crítico. De alguna manera, toda la inclemencia y la belleza de las primeras películas de Cotto, que se aúnan con un imaginario latinoamericano de denuncia y de reivindicación, traducen su pertinencia, su reclamación en la actitud política de final de siglo que, lamentablemente, en clave de guerra, de confusión y de negación ecológica, han reinsertado los alegatos políticos de un tiempo previo. *Alejandro* trata de ser fiel a la pureza visual del cine sesentero y setentero de Cotto pero también a su devoción barroca y sentida que significa precisamente *Universo menor*, su obra epigonal, donde se manifiesta la riqueza exagerada y confusa de la melancolía por un tiempo que pasó, que se imaginó y luego se negó; otra vez la utopía pensada como parábola. Inédita e inconclusa, desde su título denuncia esa alineación de Cotto hacia un microcosmos que le oculta a él mismo. *Universo menor* pretende ser un homenaje a las tradiciones religiosas y líricas de Suchisoto recreando un ambiente sugerido por un poeta local, Juan Cotto, y que convoca un mundo perdido. De la visión irreal de los rostros que comparecen, de la música religiosa que hacen del espacio un lugar legendario y altisonante, la pequeña visión que cierra *Alejandro* sólo puede esbozar esa pretensión cinematográfica de Cotto de trasladar el paisaje de su mundo, su legado y su vivencia al celuloide, como una ilusión, una esperanza que en su mera existencia pudiera pertenecer y alumbrar la vida de su gente, y mostrarla a otros espectadores que pudieran recrearse en el virtuosismo de una estética ajena pero sentida.

La trayectoria visual que implica el documental se compone como una suerte de libro comentado, una edición crítica, donde las páginas pares evidencian las rutas que ha seguido Cotto para pensarse a sí mismo y a su pueblo, y las páginas impares hablan de su capacidad para generar un sentido metafórico que suture la palabra prolífica de su autor a la panoplia de imágenes de belleza, de pobreza y de éxtasis que convoca su cine. Las películas de Cotto y la presentación de sus coetáneos, posiblemente unos imposibles espectadores de su obra pero unos referentes evidentes de la misma, son convenientemente arropadas por un uso pertinaz y adecuado de la banda sonora musical donde también se reconoce todo el legado del siglo xx del que, de

alguna manera, Cotto es mentor por su capacidad polifacética de zambullirse en la cultura popular (es encantador su paseo por los puestos de nacimientos y por su belén salvadoreño); la música folclórica contemporánea de las películas, pero también la reutilización de la música clásica y operística para ahondar en el universo que, desde nuestra mirada posmoderna, resulta animado y *kitsch*, y así comprensible y cercano. Y con todo la belleza fotográfica de sus películas rimadas de solidaridad, de reivindicación desde un sentimiento cristiano básico, desde la cercanía de la mirada de los desfavorecidos hacia un mundo que pretende modernizarse contra viento y marea, todas se antojan melancólicas, lejanas, como la inclemencia de un lenguaje visual pateado por la inminencia de la guerra que termina por hacerse estrictamente autorreflexivo como es ineludiblemente el documental sobre su persona. El propósito de *Alejandro* y su mayor virtud sirven para explicar cómo el olvido evidencia la necesidad del recuerdo de aquello que permite pensar en cómo se evoca el pasado, pero que también anuncia los modos de reflexionar del futuro. Y en todo ello, Alejandro, narrador y cantor, eje en el que se corporaliza el periplo, paciente, acude a la convocatoria de sus imágenes que son convenientemente atesoradas en un ajuar de su vida cinematográfica que él ha elaborado meticulosamente, como probablemente habrá hecho con su propia existencia.

MARINA DÍAZ LÓPEZ

FICHA TÉCNICA

Dirección: Guillermo Escalón. *Fotografía:* Roberto Cameros y Guillermo Escalón (16 mm color). *Sonido:* Miguel Sorto. *Montaje:* Marc Delassausé. *Producción ejecutiva:* Mary Ellen Davis. *Producción:* Producciones Ilimitadas (El Salvador) y B'Alba Productions (Canadá) (San Salvador, 1994). *Duración:* 110 minutos.



A arca dos Zo'é

(Vincent Carelli y Dominique Gallois, Brasil, 1993)

El exotismo es prácticamente intrínseco al documental. El cine es contemporáneo de las exposiciones universales, que masificaron y democratizaron el gusto por descubrir otros pueblos. El documental es producto de la era de la reproducibilidad técnica, hermano de la tarjeta postal y de la prensa ilustrada, gracias a los cuales los relatos de viaje de antaño adquirieron dimensión visual. Antes de que la ficción destronara a las vistas primitivas como eje del nuevo espectáculo, la incipiente industria del cine se desarrolló sobre la base del exotismo. Los emisarios de los hermanos Lumière y de Edison recorrieron el mundo no solamente como representantes de los nuevos inventos, sino también para recoger imágenes del ancho mundo, destinadas a satisfacer la curiosidad de unos y otros. Tampoco está ausente el exotismo en los maestros del documental, a finales del periodo mudo. La autenticidad no está necesariamente reñida con el exotismo.

Una de las cualidades de *A arca dos Zo'é*, a pesar de su tono desenfadado y sin pretensiones, consiste justamente en replantear viejas cuestiones. Su relativismo risueño conduce a preguntarse si uno no será siempre exótico para los demás y viceversa (versión desagradable: ¿seremos inevitablemente y en algún grado racistas?). Al fin y al cabo, siempre somos el Otro de alguien, en una relación perfectamente reversible. Aun planteando algunos problemas capitales del planeta, *A arca dos Zo'é* induce al optimismo, porque el exotismo no desemboca en el prejuicio, sino que constituye una primera etapa, equivalente a la sorpresa, previa a un conocimiento o incluso a una relación de afecto. El punto de partida es muy sencillo. Los indios Waiãpi del Amapá (Amazonia brasileña) descubren un día en la televisión a la tribu de los

Zo'é y emprenden un viaje para conocerlos. Los Waiãpi participan del programa *Vídeo nas aldeias*, financiado por una ONG noruega⁴². Entonces cruzan el río Amazonas (una hora de vuelo) con su cámara, para mostrar y contar mejor los resultados del viaje. Las primeras tomas y otras a lo largo de *Arca dos Zo'é* muestran la cámara en manos de los Waiãpi. Están acompañados por Vincent Carelli y Dominique Gallois, que registran el encuentro. Disponemos, pues, de imágenes de ambas procedencias.

En otros tiempos, cuando el problema era planteado en términos de poder más que de subjetividad, la propuesta de pasarle la cámara al Otro parecía una solución definitiva. Alrededor de Jean Rouch hubo distintas experiencias basadas en la transmisión de los conocimientos técnicos y de los instrumentos necesarios para filmar. Por supuesto, las tecnologías actuales confieren redobladas posibilidades a tales proyectos. Gracias al vídeo, la presentación de las imágenes captadas puede ser prácticamente simultánea, sin hablar de la duración de las tomas, del coste y de una serie de coordenadas conocidas. La originalidad de *Arca dos Zo'é* radica en que presenta miradas cruzadas, o sea, el descubrimiento recíproco de dos grupos indígenas distintos. De pronto, el exotismo se desplaza, por lo menos a nuestros ojos, porque las diferencias adquieren entre ellos un relieve que contrasta con nuestra aprehensión común de las etnias indígenas.

El omnipresente narrador Waiãpi sugiere desde el principio la problemática, al observar que los Zo'é andan desnudos, a diferencia de ellos, aunque el color de la piel sea el mismo. Cuando desembarca entre los Zo'é, empieza diciendo que él también es indio. Para comprobarlo, le preguntan si también caza monos quatá... Para el jefe Waiãpi, entre andar desnudo o semidesnudo hay mucho más que un matiz, contrariamente a lo que podamos pensar los pobres espectadores vestiditos hasta el cuello. «De los hombres no tuve vergüenza —cuenta al regreso—, pero de las mujeres sí, porque aquí no es así. Allá andan peladas para arriba y para abajo. Es la costumbre y me acostumbé. Fui a dormir con vergüenza y me desperté sin vergüenza.» Al final de la visita, los Zo'é les piden a los Waiãpi tangas y paños de colores vistosos. Se entabla otro diálogo sabroso, pues se refiere directamente a la tercera mirada, la nuestra, hasta entonces implícita: Waiãpi usa tanga para no llamar la atención en la ciudad, aunque, debe confesar, igual se ríen de él y le preguntan si la parte trasera no sería una cola de mono...

Waiãpi expresa sorpresa y averigua muchas otras cosas: ¿por qué los Zo'é usan un cilindro de madera en el labio inferior? Así les dijo el Creador y lo siguen haciendo para ser «diferentes». Nuevamente, la diferencia cultural viene explicitada por los mismos personajes (como todo, puesto que la única narración en *off* es la del mismo Waiãpi cuando se encuentra fuera de campo, siempre subtitulada en portugués u otro idioma). Las cámaras captan diversos aspectos de la vida de los Zo'é: la manera de despellejar un mono (una de las mujeres tiene al mismo tiempo un mico en el hombro), la fabricación y selección de las flechas, el tiro al blanco, la forma de tejer hamacas con hilo de cáscara de castaño, recetas, tratamientos para cazar antas, la pes-

⁴² Det Norske Urfolksprogrammet (Programa noruego para pueblos indígenas, DNUP/PNPI). En otras producciones de Vídeo nas Aldeias los camarógrafos indígenas tienen un papel preponderante: *Wap-té Mnhônô: Iniciação do Jovem Xavante* (Bartolomeu Patira, Caimi Waiassé, Divino Tserewahú, Jorge Proto-di, Wintú Suyá, Brasil, 1999); *Shomôtsi* (Valdete Pinhanta Asheñika, Brasil, 2001). Cfr. Dominique Gallois y Vincent Carelli, «Indios eletrônicos: Uma rede indígena de comunicação», *Cinemais* núm. 20, Río de Janeiro, noviembre-diciembre de 1999, págs. 53-68.

ca y la caza por supuesto, la iniciación de los jóvenes para que sean buenos cazadores, sometiéndolos a la mordedura de hormigas (uno se ríe, otro llora). El anciano Zo'é acaricia la avioneta, como para captar su consistencia. Su amigo Waiãpi confiesa que se muere de miedo durante el viaje...

Al regreso, los Waiãpi miran los vídeos, así como antes los Zo'é descubrieron el invento (eso que llamamos televisión y ellos no saben como llamarlo en waiãpi). Después de la experiencia de Rouch al cuadrado, asistimos a un clásico del documental latinoamericano... ¡al cubo! *Por primera vez* (Octavio Cortázar, Cuba, 1967) presentaba a campesinos que descubrían el cine. Aquí, los Zo'é también ven imágenes en movimiento por primera vez. Pero aparte del vértigo de descubrirse a sí mismos en la pantallita del monitor portátil, hay una especie de salto en la comunicación, pues entablan por ese medio una relación con una tribu hasta aquél momento desconocida. Las miradas de los espectadores indígenas, festivos o serios, pueden parecerse a ratos a las de los *guajiros* cubanos, pero no son meros espectadores, sino partícipes de una nueva experiencia en materia de intercambio audiovisual. La tecnología moderna parece entroncar bien con la tradición oral, facilitando el registro y la transmisión, aparte de darle una inédita extensión visual. La atenta narración del emisario Waiãpi después del viaje nos ofrece incluso una versión rediviva de los espectáculos de los primeros tiempos del cine acompañados por un explicador de feria.

Por supuesto, los Waiãpi advierten a sus nuevos amigos Zo'é, hasta entonces preservados del atropello, sobre los peligros del hombre blanco, las epidemias y el desmatamiento provocados por los *garimpeiros* (buscadores de oro) y sus tractores. Algunas imágenes bastan para ilustrar la amenaza que pesa sobre la Amazonia. Sin menoscabar la conciencia verde de nadie, *A arca dos Zo'é* contiene un tesoro ecológico para todos aquellos empeñados en ver en el documental un acercamiento privilegiado hacia la otredad.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

FICHA TÉCNICA

Dirección: Vincent Carelli y Dominique Gallois. *Fotografía:* Vincent Carelli (vídeo, color). *Sonido y traducción:* Dominique Gallois. *Montaje:* Tutu Nunes. *Imágenes en VHS:* Kasiripiña Waiãpi. *Caracteres:* Cleiton Capelossi. *Apoyo:* The Rockefeller Foundation, Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation. *Producción:* Centro de Trabalho Indigenista (1993). *Duración:* 22 minutos. *Distribución:* Vídeo nas Aldeias (rua de São Francisco 162, 53120-070 Olinda, Pernambuco; www.videonasaldeias.org.br).



El camino de las hormigas

(Rafael Marziano Tinoco, Venezuela-Polonia, 1993)

Esta visión de la capital de Venezuela a través de tres días, tres noches y cuatro amaneceres, cuyo eje está constituido por el tráfico de las autopistas, podría tomarse sobre esta base por un reportaje. Lejos de ello, su carácter descriptivo y anónimo se encuentra fuertemente marcado por una posición moral que, si bien ajena a cualquier *moralismo* prescriptivo o justiciero, se expone abiertamente en el introito. Un gran plano general de la ladera del monte Ávila que domina Caracas muestra, en el amplio marco de la vegetación, las maniobras de un tractor que resultan incomprensibles hasta que un árbol altísimo se desploma, cerrando el plano secuencia. Escena que se lee como un enfrentamiento doloroso entre el «bien» y el «mal», donde ya hay un ganador.

Como dijimos, la composición de *El camino de las hormigas* se estructura sobre un eje; el que inspira el título de la película, resume la deshumanización de la urbe y caracteriza actualmente a ésta, inutilizando los anteriores emblemas (la montaña primero, los sucesivos rascacielos, o torres, después). Hasta aquí, ninguna novedad. Se trata de un referente que encontramos junto con la violencia social, como aquí, en multitud de documentales y reportajes, incluyendo los programas angloamericanos de alegres viajeros y las cuñas publicitarias. Pero el abordaje de Marziano es suficientemente sorprendente como para evitar el aburrimiento del lugar común. La secuencia que irrumpe después del introito conjuga el uso del blanco y negro con las voces de los entrevistados sobre el fragor del tráfico y con unos encuadres fijos desde el interior de los vehículos (o el asiento trasero de una moto) de los conductores interrogados, captando la agitación del tránsito en los confusos márgenes de la imagen.

Muy intencionalmente, estas entrevistas tocan los diversos estratos sociales que se cruzan en la vía, reconocibles más por el tono y el vocabulario que por el contenido, que fundamentalmente denota una opinión común: estamos en una jungla donde cada cual pelea por su propio interés, contra todos los demás —dicen o demuestran todos.

Esta larga secuencia culmina con un desfile de vallas publicitarias sobre las cuales reaparece gradualmente el color, prolongando sin solución de continuidad la visión desde y hacia las autopistas y captando de manera convulsa, por el movimiento continuo, carros, detalles de la orilla y sus misteriosos habitantes, edificios pobres y ricos, panoramas sobre barrios y distribuidores de autopista, y finalmente el atardecer, con un avión bajando para el aterrizaje y los pregoneros vendiendo el periódico vespertino, las papitas y los tostones en la clásica «tranca» [embotellamiento] de la hora. Unos cuantos gorros de San Nicolás en las cabezas de los vendedores nos informan que estamos en las fiestas de diciembre.

Renovando una y otra vez esta línea —formada por imágenes fugitivas pero densas, tal como las capta el ansia del viajero por saber, siempre frustrada y siempre emocionada—, se sigue construyendo la película con la introducción de nuevos motivos.

El primero de ellos lo constituye el joven pregonero del vespertino *El Mundo* que hemos notado en medio del tráfico bloqueado, al final del Primer Día. En la mañana del Segundo Día, es encargado de leer las noticias en el periódico. Esa lectura en prolongado plano medio del joven contra el panorama de la ciudad, manifiestamente preparada y dirigida por el cineasta, cumple dos cometidos. Nos informa sobre las más tristes actualidades (corrupción de funcionarios públicos que evaden el enjuiciamiento compartiendo los espacios del lujo «mayamero» [de Miami] o europeo con la alta burguesía nacional; hechos de sangre acumulados en el fin de semana) y marca en la inocente diligencia del personaje esa llaga social que llamamos «analfabetismo funcional».

En este Segundo Día se desarrollan en forma distanciada varios otros motivos, que retoman genéricamente tanto la oposición simbólica del introito como la información de prensa recién suministrada. Los principales tienen carácter narrativo: el plano-secuencia de un juego de golf, las comunicaciones externas del Retén de Catia, los diagnósticos forenses en la morgue y la diversión nocturna en la calle, que concluye con un extraordinario testimonio de la venta de drogas. Estos episodios son tratados de manera similar, mediante grandes planos generales mayormente picados, prolongados a suficiencia para permitir observar acciones completas.

Con el Tercer Día la película incrementa, en cambio, los planos cercanos, para presentar a unos cuantos personajes, entre los cuales uno (la Anciana) abre y cierra serie. Cada uno explica su situación personal: la adolescente, hija de una «mesonera de cabaret» que la ha abandonado junto con sus hermanos, vive con el padre, «macho» semental con otros innumerables hijos que no se tratan entre sí; el matón, que se jacta de sus cicatrices, del terror que le tienen y de los efectos que experimenta con las drogas; el travesti, alardeando de su delicadeza y su moral («uno tiene que ser un poco cristiano también»); el limpiabotas que, filosofando sobre la maldad y la corrupción, manifiesta con sensatez: «dentro de lo malo, yo soy bueno»; el pintor de la calle (cuyo cuadro resume con sorprendente talento la violencia urbana) que cuenta la muerte de su hijo asaltado en el barrio para robarle los zapatos; y el pregonero cojo, cuya principal actividad es «ayudar a las personas» mediante lo que algunos llaman santería y otros brujería. Como personaje, la Anciana es ambigua y quizás real-

mente se trate de dos personas. Al principio, junto a la ventana de postigos tradicionales y yuxtapuesta a un testimonio sonoro sobre antiguas costumbres, así como a imágenes de ambiente humilde, parece pertenecer a la pobreza histórica, entre proletaria y burguesa. Al final, la cámara la ubica en una quinta elegante, aunque vieja, y deja ver incluso una sirvienta uniformada que arrastra al niño de la casa. La voz en *off*, sin embargo, interpreta a las dos figuras de manera igualmente acorde, añorando la paz perdida y lamentando angustiosamente la violencia del presente. Si los personajes intermedios, admirablemente captados, maravillan con sus revelaciones, las escenas de la Anciana son totalmente líricas. A pesar de que los testimonios sonoro y visual sean auténticos, la introducción de la lluvia, la afectividad de la cámara en mano recorriendo el interior de la casa, el patetismo de la figura humana, todo se conjuga para expresar la emoción del autor.

Ese Tercer Día culmina con una clásica «rumba» de barrio seguida por tomas de la fiesta callejera generalizada, sobre el «eje» automotor. Esa secuencia de la «rumba», que retoma inicialmente la forma del plano general en picado para captar el movimiento de la comunidad, y va detallando luego las viviendas con decoración navideña, el «disk jockey» y las parejas de bailarines, hasta los borrachos sentados y las mujeres bailando solas de las horas finales, se podría calificar de immaculada, hasta tal punto está exenta de intromisiones o juicios de cualquier tipo.

En cuanto al Cuarto Día, es el epílogo. La autopista repleta de la mañana, nuestro pregonero en la tranca de la tarde y el avión bajando para el aterrizaje, como siempre. El panorama de la ciudad, la montaña, las nubes y un *dolly in* en medio de la vegetación del Ávila concluyen la película.

En *El camino de las hormigas* la originalidad se manifiesta tanto en los contenidos como en la forma. En el marco de un tema históricamente marcado —por lo menos desde *Berlin, die Symphonie der Grosstadt (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walther Ruttmann, Alemania, 1927)* y *Tchéloviek S Kino/Apparatom (El hombre de la cámara, Dziga Vertov, Unión Soviética, 1929)*— y luego, con el enorme desarrollo de la cultura audiovisual, retomado innumerables veces en sus variantes esteticistas, efectistas, periodísticas y turísticas, se caracteriza por articularse mediante el hallazgo de situaciones y personajes poco vistos e incluso nunca vistos antes. La preocupación por escapar de la banalidad es un criterio evidente del plan de la obra y es una respuesta más al excesivo grado de redundancia alcanzado en las décadas de los setenta y ochenta por los documentales de denuncia que en el empeño de crear conciencia de la injusticia social imperante fueron acumulando imágenes de la pobreza llamada «extrema», sin mayores explicaciones que el contraste con la riqueza ni mayores propuestas que la revolucionaria, emotivamente sonora pero vaciada de sus sentidos *propiamente* políticos, es decir, relativos al «arte de gobernar». Claro que ha habido multitud de respuestas a ese estancamiento, en particular retomando principios del cine directo o de su pariente etnológico llamado «observación participante». Y en este sentido vale la pena notar el abandono progresivo de las proposiciones consciente e intencionalmente ideológicas en pro de una búsqueda a menudo desencantada de algún tipo de objetividad. Darle la palabra al sujeto humano, contemplarlo como individuo, descubrirlo en lo que tiene de excepcional e incluso esquivarlo eligiendo su entorno o, en el peor de los casos, insertarlo en metáforas de ficción son algunos de los recursos actuales (a veces admirablemente administrados) de esta especie de rescate del documental.

El camino de las hormigas cabe, pues, en este panorama de «rescate», combinando la búsqueda de la objetividad con la liberación de la subjetividad del autor. Se trata

de la famosa *mirada*, que ya no es atribuida a la cámara sino, en un acto de sinceración, al cineasta. Esa mirada no es sino el estilo, como de una u otra manera dejan claro críticos y teóricos, y es lo que revela la *posición* del autor frente a la realidad, que implica a su vez la *expresión* de sus sentimientos personales. En nuestro caso, hemos estado notando en la película algunos puntos evidentes de esta implicación: las tomas de la naturaleza, las escenas de la Anciana. Pero la afectividad allí evidenciada se modula en toda la película mediante el montaje: las duraciones sabiamente determinadas, las transiciones marcadas por brevísimas frases musicales sobre cortes y fundidos, la fluidez —la no agresividad— de las secuencias sobre el eje genérico, etcétera. Por otra parte, la *posición* elegida por Marziano es la del distanciamiento del sujeto en función de su autonomía respecto del autor. Su logro máximo se obtiene con los planos generales, que funcionan como «cámara oculta»; luego mediante el anonimato en las entrevistas de los conductores de espaldas a la cámara; el énfasis en el carácter dirigido de la lectura delregonero; la libertad del discurso completo, sin preguntas, de los personajes en planos cercanos; y la separación neta entre la cámara montada en un vehículo y la realidad filmada, con la consiguiente fugacidad, mayor o menor, de las vistas.

El cineasta, con estas modalidades de no intervención sobre el otro, parece ganarse el derecho de expresar libremente su ánimo. Sin dudas, una mirada que compensa ampliamente el carácter genérico del tema.

AMBRETTA MARROSU

FICHA TÉCNICA

Dirección, guión y fotografía: Rafael Marziano Tinoco (35 mm, blanco y negro y color). *Montaje:* Dorota Wardeszkiewicz. *Música:* Jesús Eduardo Álvarez. *Sonido:* Joanna Napieralska, Bogumila Klopotoska, Jan Freda, Stefano Gramitto (versión original en español). *Ayudante de dirección:* Claudia Uribe. *Productores:* Renit Calderón, Lidia Córdova, María Lía Espinosa, Rafael Marziano Tinoco. *Producción:* Makatoa Media Producciones, Wytwornia Filmow Oswiatowych, Producciones Cine Kino, y el apoyo de Fondo de Fomento Cinematográfico y Produkcji Filmowej (Caracas, 1993). *Duración:* 54 minutos.



Bananas is my Business

(Helena Solberg, Estados Unidos-Brasil, 1995)

Más de cinco décadas después de su muerte, Carmen Miranda sigue siendo una de las estrellas más queridas y controvertidas de América Latina. Con sus vestidos extravagantes y su inglés torcido, ganó una popularidad e influencia cultural casi impensable para un actor latinoamericano. Al mismo tiempo, se volvió el estereotipo más reconocible de lo latinoamericano: excesivamente apasionada, desbocada y poco racional. Es precisamente esta polarización la que quiere explorar el documental *Bananas is my Business* de la realizadora brasileña Helena Solberg. Organizado como un recorrido cronológico por la vida de Carmen Miranda intercalado con las memorias personales de la propia Solberg (que funciona como narradora), el documental termina siendo una indagación sobre las relaciones entre la identidad nacional, el neocolonialismo y el género.

Como parte de este proyecto feminista, el documental reúne historias públicas y privadas para desenredar el mito de Carmen Miranda. Emplea los métodos de los documentales tradicionales al incluir materiales de archivo (fotos de familia, escenas de sus películas) y entrevistas con personas que la conocían (su primer novio, varios colegas) o con periodistas y aficionados que comentan la influencia de su obra. De esta manera, documenta su éxito profesional y explora sus sentimientos frente a su imagen pública. A la vez, el documental no intenta enriquecer meramente nuestro conocimiento de un ser notable. Más bien, utiliza la historia de este personaje para hacer otro tipo de interrogación en cuanto al poder de mujeres que parecen socavar las normas de las sociedades en las que viven.

Por eso, *Bananas is my Business* se diferencia de los documentales tradicionales e incorpora otros modos discursivos al entrelazar el recuento de la vida de Carmen Miranda con el comentario personal de Helena Solberg. Como nos informa la propia Helena, ella se siente obsesionada por esta estrella cuyo origen en una humilde familia inmigrante era tan diferente del suyo en una familia de clase media alta. En varias ocasiones, el documental yuxtapone estas dos vidas. Se ve una foto de Carmen como niña y, poco después, una de la niña Helena. Entre éstas, se muestran trozos de una película hecha por el tío de Helena Solberg, que documenta los pasatiempos de la clase alta y blanca, junto a viejas fotos que sugieren el creciente papel de la samba, la música afrobrasileña de las *favelas*, en otros sectores sociales. Con tales contrastes la película resalta las diferencias de clase social y de raza que dividían a la sociedad brasileña de los años veinte y treinta. Carmen Miranda las desafiaba al ayudar a popularizar la samba y al vestirse como bahiana. Hasta cierto punto, la investigación de Helena Solberg tiene un fin bastante personal: entender su propia relación con la sociedad brasileña. Como Carmen Miranda, Solberg se crió en Brasil, se mudó a los Estados Unidos y allí desarrolló una vida profesional exitosa. Si Carmen no es exactamente su *doppelgänger*, le sirve a Helena como punto de referencia que le ayuda a explorar las tensiones experimentadas por las mujeres que no se quedan en el lugar indicado.

Carmen Miranda parece fascinar a Solberg tanto por su influencia cultural dentro y fuera de Brasil como por la facilidad con que otros aprovechaban su imagen. Por un lado, celebra el talento de Carmen en «transponer fronteras» entre diferentes razas, clases sociales y naciones y en navegar con mucho éxito en un mundo netamente machista. Al cantar sambas en la radio y en las películas, ayudaba a difundir y legitimar la cultura afrobrasileña, no sólo en Brasil sino también en el extranjero. Oriunda de la clase trabajadora, se hizo rica sin alejarse de su relación con «*o povo brasileiro*». Aun siendo mujer y extranjera, era una de las estrellas mejor pagadas de Hollywood. Por otro lado, el documental apunta cómo, a pesar de su aparente «movilidad», Carmen Miranda era una mujer atrapada por discursos e instituciones ajenos, entre ellos la política panamericanista promovida por el gobierno estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial y el nacionalismo del gobierno populista de Getúlio Vargas. En primer lugar, el documental denuncia el proyecto neocolonial de los Estados Unidos, al sugerir que la popularidad de Carmen Miranda dependía de la renovación de viejos esquemas coloniales y patriarcales. Como apunta la narradora, si en la época colonial los europeos habían representado a las Américas como una mujer con un cesto de frutas en los brazos, en el siglo XX los estadounidenses las representaban como una mujer con un sombrero de frutas en la cabeza. Como subraya *Bananas is my Business*, durante la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos necesitaban dominar los mercados latinoamericanos y aprovechar sus materias primas. En este contexto, Carmen Miranda era simplemente otro tipo de materia prima.

Aunque su crítica del neocolonialismo es esencial, la película también cuestiona el nacionalismo brasileño de diferentes maneras. Al destacar su origen inmigrante, apunta la ironía de que una mujer nacida en Portugal se volviera el símbolo de Brasil. También contrapone su atractivo inicial para el gobierno de Getúlio Vargas (que la consideraba una «embajadora cultural») y el repudio de las clases altas. Sugiere que tanto Vargas como las clases altas la utilizaban como instrumento en un juego para el poder —especialmente aquellas que la llamaban vendepatria en voz alta para no

tener que admitir su disgusto ante la celebración de la cultura afrobrasileña a través de su música y su vestuario. El documental quiere destacar no sólo el racismo enmascarado de ciertas visiones de lo nacional sino también el discurso patriarcal subyacente. Muestra los ataques publicados por el periodista brasileño David Nasser, que había denunciado a Carmen Miranda utilizando un lenguaje netamente sexista al describirla como una traidora conquistada por fuerzas militares invasoras, que había que retomar por la fuerza. *Bananas is my Business* problematiza tal perspectiva al enfatizar cómo la misma Carmen Miranda había intentado resaltar su nacionalidad repetidamente en las películas y los programas televisivos estadounidenses. Aunque el documental critica el sexismo implícito en la visión de Nasser, tampoco parece rechazar todo argumento nacionalista. La propia narradora había anticipado los comentarios de David Nasser al comentar la colaboración de Carmen Miranda con la *Good Neighbor Policy* (política de buena vecindad), al decir: «Our muse was now in the hands of a foreign power. She was now their muse. And what were they doing with her?» [«Nuestra musa estaba ahora en manos de una potencia extranjera. Ahora era su musa. ¿Y qué estaban haciendo con ella?»]. Y se nota cierto tono nostálgico cuando la narradora se refiere a Miranda como «*Our Carmen*» una y otra vez. En fin, la postura crítica de la película es temperada por un deseo de encontrar en la figura de Carmen Miranda un Brasil «auténtico», anterior a cualquier influencia extranjera, aunque se trate de un anhelo reconocidamente fallido.

Esta ambivalencia ante los proyectos y discursos nacionalistas parece surgir de los paralelos que la realizadora nota entre su propia carrera y la de Miranda. Al final del documental, Solberg comenta que era imposible que Carmen Miranda cumpliera con las expectativas de todos. Y al decir, «*After all, she was an artist*», parece estar hablando de su propio dilema como realizadora tanto como del de Carmen Miranda. Como Carmen, Solberg salió de Brasil para trabajar en los Estados Unidos, donde había más posibilidades profesionales y donde iba a actuar como «embajadora cultural», aunque de manera bastante distinta. La orientación feminista de sus primeros documentales dejó paso a un enfoque «latinoamericanista» en numerosas obras como *From the Ashes... Nicaragua Today* (Estados Unidos, 1981), *Chile By Reason or By Force* (Estados Unidos, 1983) y *Made in Brazil* (Estados Unidos, 1987). Como ha dicho la propia Solberg, hacer documentales sobre América Latina para la televisión estadounidense le ha obligado a hacer ciertas concesiones, frustrantes pero necesarias, para cumplir con su meta principal: ofrecerle al público estadounidense una perspectiva diferente de América Latina. No es un proyecto muy distinto del de Carmen Miranda

A pesar de las numerosas diferencias entre ellas, la realizadora ve a Carmen Miranda como una precursora, a la vez admirable y perturbadora. Por eso se interesa en investigar no sólo las instituciones y los discursos que la rodeaban, sino también las decisiones hechas por la propia Carmen. Al fin y al cabo, la estrella aparece simultáneamente como una víctima de productores hollywoodenses y políticas estatales que la utilizaban para sus propios fines y como una mujer muy hábil, capaz de aprovechar las circunstancias, sin lograr evitar el rol asignado. Para explorar ese doble papel de víctima y cómplice, se utiliza la imagen de la muñeca, símbolo de todos los esfuerzos socializadores impuestos a las hembras desde niñas. En una de las escenas introductorias, aparece una muñeca de papel en forma de Carmen Miranda. Lleva bikini y un turbante adornado, pero pronto se sobrepone un nuevo vestido de «bahiana». La imagen es altamente sugerente. Representa a Carmen Miranda como una figura

de dos dimensiones y como un juguete para diferentes grupos que la arreglaban a su gusto. Más tarde se hace aún más explícita esta metáfora, cuando se incluye parte de un viejo documental estadounidense donde aparece una muñeca negra vestida de bahiana que gira en círculo. Después de que la voz en *off* del viejo documental la caracteriza como una muñeca danzante de Brasil, la voz de Solberg apunta lo siguiente: «*Carmen Miranda was our dancing doll: white to disguise the blackness of the music she grew up with, the blackness of most of her musician-friends, and of the origin of her outfit...*» (Carmen Miranda era nuestra muñeca danzante: blanca para disfrazar la negritud de la música de su infancia, la negritud de la mayoría de sus amigos músicos y del origen de su caracterización...). La secuencia critica su manipulación por fuerzas ajenas al apuntar el racismo y el paternalismo subyacentes del *Good Neighbor Policy*.

El documental no deja de comentar la internalización de estas normas por la misma Carmen Miranda, la chica de familia humilde e inmigrante que quería «perfeccionarse». En las escenas que describen la juventud de Carmen, vemos cómo a ella le gustaba vestirse de diferentes modos y tomarse fotos. Era esta *performativity*, esa disposición performática, la que atraía el interés de los demás —le proporcionó primero un contrato con la industria discográfica y, más tarde, después de que se había transformado en «bahiana», un papel en un show de la Broadway. El documental sugiere que esta autotransformación física terminó en una crisis personal: Carmen había perdido su propia identidad al conformarse a las expectativas de los demás. Esto se nota no sólo en su colapso final con un espejo en la mano —en una reconstrucción dramática al principio y al final de la película—, sino también en una secuencia muy conmovedora, que utiliza un documental publicitario de la época donde Miranda aparece en su propia casa. En contraste con el narrador de ese documental que comenta la pequeñez del bikini usado por Carmen Miranda, Helena Solberg apunta el autorretrato pintado en ese perfil, casi igual a la muñeca de papel. Como dice Solberg, Miranda ya no reconocía que se había puesto una máscara; pensaba que era ella misma, tal como le habían enseñado.

En suma, este documental intenta subrayar las presiones sociales que delimitaban el camino trazado por Carmen Miranda, sin dejar de comentar los pasos que ella misma daba. No quiere desmitificar a Carmen Miranda, sino reconciliarse con las múltiples contradicciones de su vida. En ese sentido, se parece más al documental *Corpus: A Home Movie for Selena* (Lourdes Portillo, Estados Unidos, 1999) que a *Un hombre, cuando es hombre* (*Un homme, un vrai*, Valeria Sarmiento, Costa Rica-Francia-Alemania, 1981). Mientras *Un hombre, cuando es hombre* pretende denunciar el papel de la cultura popular en la perpetuación de valores patriarcales, *Bananas is my Business* y *Corpus* tienen una actitud más ambivalente. Al reconocer la polisemia de la música y el cine popular, celebran las reinterpretaciones hechas por espectadores que saben aprovechar la carga subversiva de figuras como Carmen Miranda.

Laura Podalsky

FICHA TÉCNICA

Dirección, guión y narración: Helena Solberg. *Productores:* David Meyer y Helena Solberg. *Fotografía:* Tomasz Magierski (35 mm, color). *Segunda cámara:* Judy Irola, José Guerra y Gustavo Habda. *Montaje:* David Meyer y Amanda Zinoman. *Edición de sonido:* Marlena Grzaslewicz. *Investigación en Estados Unidos:* Pamela Druckerman. *Investigación en Brasil y asistente de producción:* Ana Rita Mendonça. *Asesor de guión:* Antonio Calmon. *Intérpretes:* Leticia Monte (Carmen Miranda adolescente), Erick Barreto (Carmen en Hollywood), Cynthia Adler (Luella Hopper). *Testimonios:* Maria José Queiroz Miranda (prima de Carmen), Aurora Miranda (hermana de Carmen), Mário Cunha (primer novio de Carmen), Estela Romero (empleada de Carmen en Hollywood), Caribé da Rocha (periodista), Cássio Emmanuel Barsante (autor del libro *Carmen Miranda*, Europa, Río de Janeiro, 1985), Laurindo de Almeida, Sinval Silva y Aloysio de Oliveira (músicos), Cesar Romero, Rita Moreno y Alice Faye (actores), Ted Allan (fotógrafo), Jeanne Allan e Ivan Jack (amigos y fans), Raul Smandek (ex agregado cultural en Los Ángeles), Jorginho Guinle (playboy). *Productores asociados:* Juca Filmes, Paulo José Cardoso dos Santos y Carlos Salgado. *Coordinación de producción:* Luciano Moura, Elena Soarez y Renato Pupo. *Producción:* International Cinema Corporation, The Corporation for Public Broadcasting, Channel 4 Television, The National Latino Communications Center, Rádio e Televisão Portuguesa (Río de Janeiro-Nueva York, 1995). *Duración:* 92 minutos.



Cortázar

(Tristán Bauer, Argentina, 1994)

Una de las iniciativas que lleva a cabo la Fundación del Banco Mercantil Argentino cuando se cumple el décimo aniversario de la muerte de Julio Cortázar, es la coproducción del film que dirige Tristán Bauer, con el objetivo de difundir el recorrido de la vida y la obra del escritor. El juego de la rayuela, que ha pasado a ser sinónimo de Cortázar, da comienzo a este relato. El director apela a la ficción con imágenes de un niño dibujando y saltando cuadrados en el piso, sumadas a un texto que intenta explicar al espectador quién será el sujeto de la narración: «Uno de nosotros tiene que escribir si esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto.»

Para concretar la película Tristán Bauer decide trabajar únicamente con textos de Cortázar, prescindiendo de algunas técnicas tradicionales del género como la recurrencia a entrevistas que captan la opinión de amigos o colegas. Motivado por esa convicción decide hurgar en distintos archivos filmicos y fotográficos en Europa y América Latina, con el objetivo de reunir el material para construir su estructura narrativa. Finalmente las entrevistas filmadas, las cintas grabadas con la voz del escritor (principalmente en España, Francia y Holanda), sus creaciones, sus cartas y las fotos del archivo de Aurora Bernárdez se constituyeron en el material central del film, al que se agregaron algunos textos leídos por el actor Alfredo Alcón, fragmentos de música clásica y jazz, tangos con letra de Cortázar y música de Edgardo Cantón interpretados por Tata Cedrón y unas pocas escenas dramatizadas.

La estructura cronológica del relato nos lleva por la vida de Cortázar partiendo de su nacimiento en Bruselas, pasando luego por su vida en la Argentina «de pibe y de mu-

chacho» de la mano de *Che bandoneón*, y profundizando en el periodo que comienza a finales de la década de los cincuenta. Una hipótesis que podemos destacar en el film se relaciona con la definición de dos etapas en la vida del escritor. La primera, menos explorada, culmina con el advenimiento del peronismo y su decisión de abandonar el país. «De mi país se alejó un hombre para quien la realidad debería culminar en un libro», es el primer término de una ecuación que intenta definir la metamorfosis ocurrida, «en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad». La segunda etapa está caracterizada por sus preocupaciones respecto de los movimientos sociales y políticos, hecho que se advertirá en todos los temas que el relato instala en la pantalla, especialmente en referencia a las revueltas estudiantiles de mayo de 1968 en Francia, la Revolución nicaragüense y la última dictadura militar que asoló la Argentina.

Luego, el relato ordenado por el paso de los años es cruzado por la literatura que produjo Cortázar, así como por sus agudas afirmaciones sobre la imaginación, el campo literario y el proceso de la creación. Los cuentos y poemas presentes en la película, muchas veces leídos por el escritor, se superimprimen en imágenes montadas en la misma orientación semántica. Entre estas escenas se destaca la narración del cuento *Torito*, cuyas imágenes morosas presentan la ficcionalización del boxeador de Mataderos, Justo Suárez, confundándose con registros ligados al boxeo y la característica pronunciación dificultosa de Cortázar.

Una atmósfera nostálgica envuelve al espectador puesto a disfrutar de las creaciones anónimas que nuestro protagonista descubre en una calle cualquiera, observando una pared cubierta de una multiplicidad de afiches. Como siempre, el autor nos invita a ver en esa realidad otra dimensión posible, la de un poema anónimo cargado de signos que conmueven al caminante. Una alusión más directa al surrealismo lo lleva a describir su deambular nocturno por las calles de París, momentos en que deja de pertenecer al mundo ordinario para establecer una «relación privilegiada» con el medio. «Caminar por París es avanzar hacia mí», dice Cortázar mientras nos remite a «constelaciones mentales y sentimentales que determinan su lenguaje». Y luego la descripción del Metro como un lugar de pasaje, un espacio que nos asegura la posibilidad de experimentar un tiempo que no tiene relación con el de la superficie.

Así, a pesar de que la película privilegia las declaraciones del artista en las que hace alusión tanto a las diferentes dimensiones del espacio y del tiempo como a su vinculación con un pensamiento complejo que adhiere a otra lógica («... ese azar que hace tan bien las cosas en la historia»), no despliega las mismas certezas en su estrategia narrativa. La necesidad de problematizar las múltiples rutas por las que transita la realidad es quizá una de las constantes dentro de un género tan vasto y difuso como el documental, y por ello es lógico que el espectador espere un relato filmico disruptivo cuando se trata de repasar la obra y los pensamientos de un cultor de estas lides. Pero Bauer prefirió construir un *collage* ordenado, que tiende a informar al espectador más que a sumergirlo en la perplejidad que producen muchos de los cuentos de Cortázar.

El director expresó al respecto, en distintos artículos periodísticos, que su objetivo no fue hacer una película para eruditos, sino una que funcione a la manera de un disparador, para un público amplio que quizá no estuviera tan familiarizado con la propuesta ideológica y estética de Cortázar. La idea, entonces, fue que el cine reenvié al libro y que lo haga después de haber divulgado no sólo fragmentos de sus cuentos y poemas, sino también su risa, sus gestos y las pasionales convicciones que lo llevaron a un compromiso militante y vital. Es probable que esta operación que se propone el enunciador requiera de una tarea más ardua en la selección y edición del

material para lograr que las piezas encajen como en un rompecabezas. Para ser eficaz en su propósito, escogió un ordenamiento para el montaje de tan variado material, a partir de una coherencia que está dada por la duración de los cuentos leídos o de las piezas musicales que acompañan al conjunto de planos. La estrecha relación entre lo expresado verbalmente y lo representado en imágenes intenta suplir la función de un narrador externo y cubrir las informaciones que Bauer considera importantes para el espectador. Esto se puede ver muy claramente en la escena dedicada a Carol Dunlop; allí escuchamos un bello texto en el que su compañero la llama «Osita». Las imágenes anclan ese texto en un rostro, así como la dolorosa prosa de despedida encontrará su referente en los datos de una lápida. También el poema *Negro el 10*, que Cortázar dejó en su mesilla del Hospital Saint-Nazaire, es anudado a imágenes que nos participan de su enfermedad y luego de su muerte.

En el marco de esta estructura narrativa en la que se facilita la lectura al receptor, Bauer pone de relieve otro tópico que poco a poco lo va tiñendo todo. Como ya apuntamos, se trata del compromiso de Cortázar con la literatura latinoamericana. En ese sentido, se dedica un amplio fragmento del film a explicar la estrategia que desarrolló el escritor de *Rayuela* invitando a participar a los lectores en la construcción de su obra abierta. A través de palabras claras logra poner al público en un pie de igualdad con el autor y también se propone movilizarlo afirmando que «este libro es una tentativa de ir hasta el fondo de un largo camino de negación de la realidad cotidiana y de admisión de otras posibles realidades y aperturas».

Otra de las entrevistas seleccionadas gira en torno a la importancia del llamado *boom* latinoamericano, advirtiendo que, gracias a este fenómeno, Latinoamérica se despertó y comenzó a tener confianza en sus escritores y por relación transitiva, en sí misma. Dueño de un discurso muy radicalizado, Cortázar nos revela la existencia de signos revolucionarios, expresados tanto en un continente que lee a sus escritores como en su lucha contracultural. La máquina de escribir, convertida en herramienta que disputa espacios de poder, opera frente a la prohibición de sus libros en la Argentina (fenómeno que llama exilio cultural) y frente al periodismo que relata la versión oficial de la revolución desatada en Nicaragua. Finalmente, el relato cinematográfico nos hace partícipes de una confesión previa a su partida. «Yo llevo a Buenos Aires puesto, como otros llevan los zapatos. Y lo paseo conmigo en cualquier lugar, como emigrado, como exiliado, como turista, da lo mismo.»

Un tango sobrevuela por los créditos que abren y cierran la película. También la imagen del niño vuelve para clausurar. El lamento del bandoneón nos incita a creer que se ha producido el adiós entre el que escribe y quienes lo leemos, pero en esta oportunidad Bauer nos niega la certeza. Junto al final y todos sus aliados, también está el poeta, allí viajando en un tren, no sabemos en qué realidad pero seguramente «esperando, ayudando a la esperanza, con todo lo que se tiene...».

CLARA KRIGER

FICHA TÉCNICA

Dirección: Tristán Bauer. *Guión:* Tristán Bauer y Carolina Scaglione. *Investigación y asistencia de dirección:* Carolina Scaglione. *Dirección de fotografía:* Marcelo Camorino (color). *Cámara documental:* Tristán Bauer. *Asistentes de cámara:* Javier Juliá y Juan Cruz Bucich. *Jefe de reflectorcistas:* Mario Kainer. *Dirección de arte:* Abel Facello. *Montaje:* Javier Juliá, Lucas Schiaffi, Tristán Bauer y Carolina Scaglione. *Edición en Avid:* Javier Juliá y Lucas Schiaffi. *Sonido:* José Luis Díaz. *Asistente de sonido:* Daniel Zottola. *Sonorización:* David Mantecón y Omar Jadur. *Vestuario:* Valentina Bari. *Maquillaje:* Jorge Bruno. *Jefa de producción en rodaje:* Verónica Cura. *Producción en América Latina:* Jorge Denti. *Asistente de producción:* Santiago Pampliega. *Intérpretes:* Agustín Goldschmidt, Hugo Carriso. *Voces:* Julio Cortázar, Alfredo Alcón. *Producción:* Instituto Nacional de Cinematografía, La Zona y Fundación Banco Mercantil Argentino (Buenos Aires, 1994). *Distribución:* Filme Arte. *Duración:* 80 minutos.



The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme

(Lourdes Portillo, Estados Unidos-México, 1994)

The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme (1994), la quinta película, el cuarto documental y el primer largometraje de Lourdes Portillo —directora chicana residente en San Francisco, California— explora con una mezcla de escepticismo y ternura las versiones oficiales y los secretos de la muerte de su queridísimo tío Óscar Ruiz Almeida, en México, país natal de la cineasta.

Siguiendo una trayectoria establecida con *Las Madres: The Mothers of the Plaza de Mayo* (Lourdes Portillo y Susana Muñoz, Estados Unidos, 1986), nominada para el Óscar y premiada en los festivales de La Habana y Bilbao, y *La Ofrenda: The Days of the Dead* (Estados Unidos, 1988), seleccionada para las muestras «Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985» (1990) en la Universidad de California (Los Ángeles) y «Mexico: Splendors of Thirty Centuries» (1990) en el Metropolitan Art Museum de Nueva York, Lourdes Portillo ofrece perspectivas múltiples e híbridas (confirmadas por los títulos bilingües), las suyas y las de otros, sobre acontecimientos cuyas historias siempre desafían las conclusiones claras o previsibles. A Portillo le interesa la minucia esclarecedora de las narrativas cotidianas, el detalle suprimido del «qué dirán» revelador de las jerarquías de poder, las historias minoritarias que los gobiernos y el estado no quieren escuchar. Sin duda una de las más importantes cineastas norteamericanas y latinas de su época, Portillo reafirma con *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* el sentido del humor como el arma más importante y eficaz del compromiso político contemporáneo.

Combinando y parodiando el *film noir* norteamericano y la telenovela mexicana, Lourdes Portillo entra en escena y aparece en la pantalla como una cineasta: al reci-

bir la noticia de la muerte (probablemente un suicidio), se siente obligada a descubrir la verdad y denunciar a los malhechores. Cruza la frontera lo más pronto posible, acompañada por música mariachi, tomas subjetivas del cielo y la bandera mexicana desde el coche y un primer plano del mapa de la región para los principantes en geografía e historia del cine, que empiezan a sospechar que este viaje no será el prometido en los folletos turísticos. La película desarrolla una tesis sobre la muerte, intercalando: (1) varias entrevistas con los miembros de la familia y los amigos del tío Óscar; (2) la contemplación cinematográfica de objetos consagrados por la investigación (un zapato de bronce de la abuela difunta; la pantalla del Cine Azteca donde la autora vio cine por primera vez; el maniquí de una novia —otro misterio—; tomas tan brillantes como tarjetas postales aludiendo a la explotación de la tierra sonoreense por el tío Óscar; etc.); (3) espejos y fotos insertados en escenas con insistencia de pruebas e incongruencia visual (la foto de la primera mujer del tío Óscar, la buena, que murió de cáncer, flotando sobre el agua; la foto de la segunda mujer, Ofelia, la mala, con garabatos; la foto de Pancho Villa puesta en alto porque sí; para mencionar sólo algunas de las más destacadas); (4) viejas películas caseras del tío Óscar celebrando la Navidad con su familia.

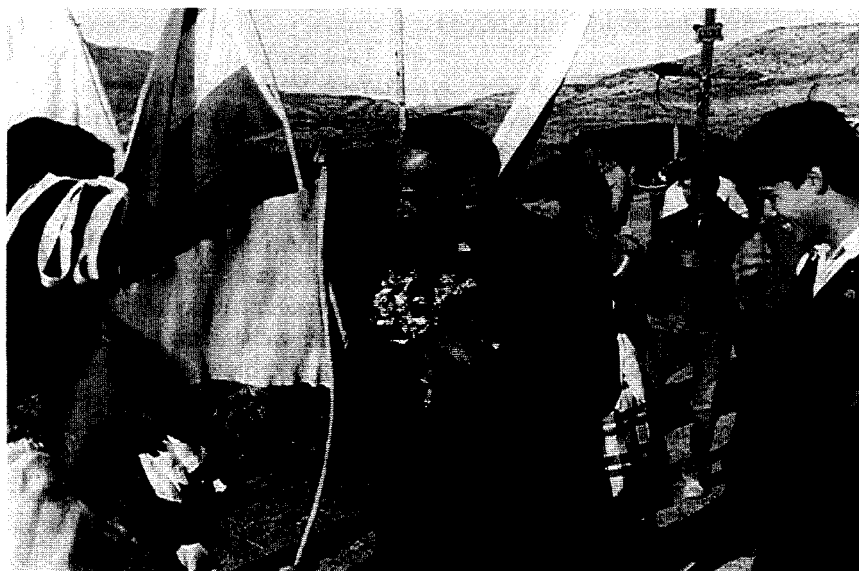
The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme sugiere traiciones, escucha todos los chismes, vigila a nuestra detective (en determinado momento, rendida, busca un tratamiento de acupuntura, una práctica en la que también participó el tío), y refiere directamente todo lo que no se dice en una cultura patriarcal sobre el tío Óscar para oscurecer sus propios silencios como pariente y cineasta, con una sensibilidad feminista aunque no se autodefina como tal. Al fin y al cabo, los varios interrogantes no son tan importantes —¿fue el tío Óscar un político y hombre de negocios corrupto?, ¿maltrató el tío Óscar a sus hijos?, ¿engañó el tío Óscar a su primera mujer con la mujer destinada a ser su segunda?, ¿fue el tío Óscar un homosexual y se mató porque contrajo el SIDA?—, sino el misterio que producen las relaciones de afecto entre familias y parejas y la lenta pero inevitable transformación de los criterios morales de cualquier sociedad. Portillo no desdeña aclarar su posición sobre las cuestiones que surgen. Algunas secuencias hablan en su lugar.

Casi al final de *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*, en uno de los filmes caseros, el tío Óscar, ya envejecido, en ropa de verano, vuelve hacia la cámara y saluda, evocando la tristeza del olvido. En los últimos momentos de la película aparece de nuevo el tío Óscar joven en las celebraciones navideñas, mientras Lola Beltrán canta en la banda sonora «Miénteme más», confirmando el amor de la sobrina hacia un tío que tuvo demasiado que ver con el diablo. Cabe la sospecha de que la cineasta aprecie más a los que se desvían del recto camino. Las malas lenguas verían en su desvelo no sólo la tolerancia hacia las diferencias de identidad, en particular la identidad sexual, sino el compromiso con una sociedad más abierta y justa.

KATHLEEN NEWMAN

FICHA TÉCNICA

Dirección y producción: Lourdes Portillo. *Coprodutora:* Michelle Valladares. *Montaje:* Vivien Hillgrove. *Cámara:* Kyle Kibbe. *Sonido:* José Araujo. *Música:* Mark Adler. *Asistente de montaje:* Karen Brocco. *Asistentes de cámara:* Paul Mailman y Anne Marie Miguel. *Dirección de producción, Hi-8 adicional y Super 8:* Ismael Saavedra (color). *Foto fija:* Emilio Mercado. *Asistentes de producción:* Xochitl Perales, Karim Scarlata, Mauricio Saavedra, Rachel Balunsat, Anya Portillo y Margarita Asiain. *Investigación:* Socorro Aguilar. *Fotografía adicional:* Emiko Omori. *Sonido adicional:* Sara Chin, Laretta Molitor y Gerardo Villagomes-Valenzuela. *Texto de la narración:* Laura del Fuego y Olivia Crawford. *Traducciones:* Gail Valeski y Deborah Simcovich. *Mezcla y grabación:* David Parker. *Edición de sonido:* Marion Wilde y Barbara Mc Bane. *Corte de negativo:* Bill Wetwick. *Contabilidad:* Sandra Ardito y Cynthia Gair. *Mix Facilities:* Fantasy, Mom's Head, Music Annex, Russian Hill. *Opticals:* Michael Hinton. *Animación y créditos:* Patricia Amlyn. *Subtítulos:* Michael Donnelly. *Laboratorios:* Du Art y Monaco Labs. *Participantes por orden de aparición:* Catalina Ruiz Kuraica (la hija del tío Óscar), Eber Garbea (el policía), Luz Ruiz de la Torre (la hermana), Sabela Ruiz de Portillo (la otra hermana), Jose I. Portillo (el cuñado), la familia Kuraica (la familia de la primera esposa), Manuelita Lugo (su amiga), Panchito Spiru (su socio), Óscar Asiain Ruiz (su sobrino), Josefina Borboa Amador (otra amiga), Juan Ramírez Cisneros (el profesor), Jesus de la Torre (el otro cuñado), Lorenzo Ramos Félix (el abogado), Rafael Caballero (el otro socio), Arturo Zueck Ruffini (el instructor de deporte), Josefina Ruiz (la medium), Francisco M^a. García, O.P. (el cura), Raúl Ruiz Almeida (su hermano doctor), Ricardo Vargas Ruiz (su otro sobrino), Socorro Aguilar (la voz de la viuda al teléfono). *Extractos:* *Catch 22* (cortesía de Paramount Pictures). *Producción:* Xochitl Films, Corporation for Public Broadcasting, National Latino Communications Center (San Francisco, 1994). *Duración:* 87 minutos.



Jaime de Nevares, último viaje

(Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, Argentina, 1995)

El último viaje de Don Jaime se multiplicó paradójicamente en varios viajes. Uno de ellos fue el que dio inicio a esta película, realizado con el objetivo de despedirse de los pueblos de su diócesis, en septiembre de 1989, tras haber presentado la renuncia a su cargo de obispo al cumplir los setenta y cinco años de edad. Pocos años después, los realizadores acudieron nuevamente a la despedida del obispo, esta vez se trataba de otro viaje, más metafórico pero tan intenso y real como el anterior. Según un testimonio del film, quizá Jaime de Nevares haya pensado que ya no podía emprender ninguna travesía útil para los demás y entonces tenía que comenzar «el viaje final».

La filmación que realizaron Carmen Guarini y Marcelo Céspedes se extendió por seis años durante los cuales tomaron imágenes del recorrido del obispo por el interior de Neuquén, de su intervención en la Asamblea Constituyente y finalmente de sus últimos días en la cama de un hospital. Luego a lo filmado se sumó el material de archivo y con todo ello se planteó una estructura narrativa en la que se intercalan los tiempos y los espacios, los homenajes y las menciones biográficas. Esta heterogeneidad de imágenes nos conduce a conocer al personaje religioso en diferentes ámbitos y en distintas etapas de su vida. De esa manera, el relato define algunos hitos que nos ayudan a entender el recorrido y entre ellos uno que marca un antes y un después en su labor. Se trata de la asistencia prestada a los obreros en huelga del Chocón (Cerro Colorado), punto de partida de una nueva travesía, esta vez podríamos pensar en un viaje de iniciación que realiza el obispo ya adulto. Oriundo de una familia de clase alta, la postura que adopta en favor de los trabajadores lo obliga a desvincularse de sus primeras ideas sobre la sociedad, favoreciendo la caída de una au-

reola de ingenuidad propia del que no quiere ver. Este desvelamiento **implica una** toma de conciencia que lo pone en el centro de las luchas populares. **Una transformación** que lo llevó a asumir fuertes compromisos sociales, hasta llegar a ser una de las figuras que representa, en el país, la defensa de la dignidad y los derechos humanos.

En ese sentido nos hablan las imágenes que registraron los realizadores en cada pueblo que se reúne para despedir al obispo. Él nunca ocupa el centro de la pantalla (ni siquiera encabeza las procesiones religiosas), es un obispo que escucha, que reza con los mapuches, que no entiende la evangelización de la manera tradicional.

Para dar unidad al material obtenido, se utilizaron algunos elementos que funcionan como articuladores narrativos. Por un lado, las puertas que ya en los primeros minutos del film nos servirán como herramienta de pasaje, desde un pasado vinculado a la figura del obispo que renuncia, a un «ahora» en el que Nevares en su cama de enfermo nos acepta a todos como testigos de su reflexión. Por otro lado, la superposición y el encabalgamiento de sonidos sobre la banda de imágenes colabora en la vinculación semántica y en la fluida conformación de la historia. Tanto estas operaciones como la aparición de Carmen Guarini frente a las cámaras denotan la necesidad de expresar de manera ostensible que la biografía que se nos presenta es una construcción discursiva. Para ello Guarini evidencia la selección, mostrando fotografías de imágenes que previamente vemos en forma de película, a las que en ocasiones se les sumará el discurso verbal. Deconstrucción que nos señala una intervención subjetiva en los reportajes, haciendo hincapié en la estructura de sentidos montada para presentar a la figura.

El dúo Céspedes-Guarini son fundadores de la productora Cine Ojo y responsables de numerosas películas que desde 1982 intentan instalar en las pantallas imágenes que refuerzan la memoria colectiva y textos que problematizan la realidad, interpelando al espectador. Estos investigadores y cineastas, que reivindican las influencias de Joris Ivens y Jean Rouch, entienden el documental como «género de creación». Para ellos filmar es contar historias, en este caso a través de actores de la vida real, pero teniendo esa realidad de una ficción que trasluce un determinado punto de vista. Es decir, que estos viajeros, no sólo nos harán cómplices de su traslado hacia el sur de la Argentina y el fervor religioso de esos pueblos, o hacia un cruce entre la realidad y la ficción, sino que nos inducirán a advertir los signos que refrendan el compromiso que tomaron frente al texto creado.

En tal rumbo se pronuncia nuevamente la presencia de Guarini en la pantalla y de Céspedes fuera de ella, cada uno haciéndose cargo del juicio propio, de la construcción de la biografía como una selección de hechos que modelan una vida, de la subjetividad que los obliga al recorte de realidades. Y es desde este punto de partida que podemos leer la escasa inscripción de signos y rituales pertenecientes a la religiosidad católica ortodoxa en esta historia de vida del obispo. Los entrevistados escogidos resaltan una y otra vez que la figura de Jaime de Nevares trasciende los límites de la Iglesia y que su perfil militante lo llevó a desenvolverse más fluidamente con sus iguales civiles que con sus pares religiosos.

En consonancia con esta idea, la estrategia textual marca una divisoria entre su gestión frente a las instituciones y su intervención junto al pueblo, otorgándole a esta última los valores positivos que envuelven al protagonista en la totalidad del film. Imágenes cargadas de júbilo y emoción confirman la tesis del relato. Entre las más potentes, se cuentan las cabalgatas con tintes épicos que enmarcan el principio y el final de

la película, reuniendo la modernidad, representada por el auto y la cámara, junto a una cultura pre-moderna expresada en el caballo y los vivos al visitante. En esos ámbitos parece sencillo darse cuenta, por la seguridad de los cuerpos y la firmeza de las miradas, de que la intimidad entre don Jaime y su gente fue construyéndose a través del tiempo. Hay muchos viajes contenidos en esos abrazos que tanto criollos como mapuches del norte de Neuquén ofrecen fraternalmente a quien les posibilitara hacer oír sus voces en ámbitos que parecían inaccesibles. «Iba a buscar a la gente para que caminaran también ellos» es la frase que resume la línea de coherencia que el film intenta consolidar, implicando a los demás en el ejemplo así como en la invitación.

Aunque el esfuerzo más significativo del documental radica obviamente en el tema y en el homenaje que se quieren desarrollar (la convocatoria al escritor Osvaldo Bayer es significativa), es importante señalar que los realizadores corren un fuerte riesgo en la decisión de filmar al obispo en la cama, con la palidez de la enfermedad y la certeza de una despedida. Estos primeros planos nos traen las reflexiones finales de don Jaime, que no abre los ojos, que no tiene pudor, que busca prolongarse en el recuerdo de su madre, que intenta explicar motivaciones y encontrar razones que justifiquen su viaje vital. Escenas que cualquier emisión televisiva hubiese convertido en un espectáculo patético y obsceno son llenadas aquí de contenido afectivo e intelectual. Es que aunque el cuerpo doliente del obispo no se escamotea a la mirada, ni se rinde frente a la seducción profanadora del espectador, aun así el texto filmico ofrece la posibilidad de operar un intercambio simbólico con una enunciación que no está vacía, ni hueca, que no tiende a agotar todo lo decible. Quizá la escena más significativa en ese sentido es aquella en la que uno de sus compañeros de ruta afeitado enfermo, solícito, en silencio y con ternura. Una escena larga que pone de manifiesto el cuidado y las caricias que le ofrecen todos los que están a su lado, incluso la cámara que lo acompaña.

Finalmente, por qué no pensar que para el obispo la película sería el texto de sus memorias. La posibilidad de expresar sus pensamientos como hombre político más que de dar testimonio de su fe religiosa. En esa dirección pueden leerse sus reflexiones acerca de la violencia «de guante blanco» opuesta a la violencia «más sincera y abierta», su admiración por las Madres de Plaza de Mayo, su rechazo al indulto a los militares y su desilusión por la conducta de los sectores políticos frente a la reforma de la Constitución Nacional. Cuando llega el plano negro, sabemos que la muerte se ha presentado. Recurso sencillo (pero sin duda más eficaz que el travelling hacia una puerta, montado sobre el sonido de un galope) para decir que no hay palabras ni imágenes que nos den acceso, que se nos pone un límite a lo real en su aspecto más siniestro. También los realizadores juegan su última carta, apuestan por compartir la construcción del final con Jaime de Neves y con la audiencia. Cómo finalizar la película, le preguntan, pero su respuesta ya no es segura, es que según afirma «si este es mi último viaje, no lo sé».

CLARA KRIGER

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. *Fotografía y cámara:* Libio Pensavalle (35 mm, color). *Montaje:* Gabriela Jaime. *Producción ejecutiva:* Marcelo Céspedes. *Jefe de producción:* Gustavo Carnero. *Asistente de producción:* Pablo Gonzales. *Edición online:* Gabriela Jaime, Juan C. Cremata, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini. *Asistente de montaje y asistencia general:* Nadina Fushimi. *Música original:* Edgardo Rudnitzky. *Post-producción de sonido:* Edgardo Rudnitzky y Gustavo Dvoskin. *Textos:* Osvaldo Bayer, Carmen Guarini, Ernesto Lamas. *Material de archivo:* Héctor Mohina. *Producción:* Cine Ojo y Serpac (Buenos Aires, 1995). *Duración:* 70 minutos.



Socorro Nobre

(Walter Salles, Brasil, 1995)

Producto de una larga experiencia con la fotografía fija y un prolongado aprendizaje con el documental, *Socorro Nobre* (Walter Salles, Brasil, 1995) constituye un punto culminante en la búsqueda de rigor constructivista que caracteriza a su director. La película está estructurada alrededor de las polarizaciones encarnadas en los dos protagonistas: Frans Krajcberg y Maria do Socorro Nobre, hombre y mujer, libre él y detenida ella, un europeo y una mestiza, en situaciones distintas de tiempo y espacio, debido a la ancianidad del primero y a la madurez de la segunda, a la vida en la naturaleza respecto al encierro entre muros o rejas, a la realización a través del arte contrapuesta a la frustración impuesta por la condena. Frente a esa diversidad o distancia, el cineasta establece una convergencia, construye un puente a partir de la noción de recomienzo, acercando a personajes que todo separaba hasta entonces. Como en la tradición del melodrama, una carta sirve a los designios de la providencia y transforma el destino.

Socorro Nobre se inserta en la trayectoria de Walter Salles a la manera de una bisagra. Uno de sus primeros documentales para la televisión fue *Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios* (Brasil, 1987). La mujer que dicta la primera carta al principio de *Central do Brasil* (*Estación Central de Brasil*, Walter Salles, Brasil, 1997) es precisamente Socorro Nobre, la protagonista del cortometraje. Tampoco está de más recordar que el protagonista del primer largometraje, injustamente subestimado, *A grande arte* (Walter Salles, Brasil, 1991), era fotógrafo, como el de un par de películas de Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (Gran-Bretaña, 1966) y sobre todo *The Passenger/Il reporter* (*El Reportero*, Estados Unidos-Italia, 1975), que marcaron al director brasileño. En Brasil,

esta última se titulaba *Profissão: Repórter*. Aun hoy, Salles prefiere declinar su oficio de la siguiente manera: «Profesión, Documentalista.»

En *Socorro Nobre*, la palabra es monopolio de los personajes, mientras el discurso del cineasta se expresa por medio de la puesta en escena y el montaje —aparte de algunos intertítulos, la mayoría aclaratorios, salvo alguno denotativo (la noción de «recomienzo», justamente). Walter Salles trabaja el encuadre de manera expresiva, a la vez puramente visual o estética, y conceptual, con opciones formales racionales. No obstante, la fotografía nunca suplanta la dramaturgia, la forma nunca elimina el sentimiento.

El primer plano de *Socorro Nobre* es una mano que abre la puerta de una celda. Aunque sea una toma documental, adquiere dimensión simbólica al ser montada antes de los créditos, aislada de las secuencias subsiguientes. El simbolismo de la apertura recuerda la imagen inicial y final de *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931), la mujer entrelazada por manos esposadas: esta obra cumbre del cine mudo es otra referencia capital para Walter Salles, que se ha hecho cargo del Archivo Mário Peixoto. Por lo tanto, la dualidad encierro-libertad surge antes de la primera secuencia, que nos presenta a Frans Krajcberg en su entorno y en su quehacer, con un discreto ritmo de jazz. La primera imagen del escultor en pleno trabajo lo muestra casi oculto tras la llamarada con la que moldea la obra: el *fuego* es el primero de los cuatro elementos asociados al artista. Esa toma sorprende por su poder, por el aliento del fogonazo, pero también por el encuadre insólito, por la abstracción en blanco y negro inducida por la llama, que deja en segundo plano al personaje. De paso, sin mayor insistencia, esboza una analogía entre los dos lados de la cámara.

Mientras la voz en *off* de Krajcberg narra su nacimiento en Polonia y la vida en el gueto, la imagen lo muestra cargando un tronco pesado, tenso por el esfuerzo. La disociación de la imagen y el sonido no obsta, pues, la búsqueda de equivalencias, analogías y rimas. Cuando el personaje se pregunta con qué derecho la igualdad de los hombres fue negada, la secuencia muestra un grupo escultórico de Krajcberg compuesto por varios troncos de idéntica dimensión, trabajados por el fuego y debidamente alineados, que adquieren figura humana. Si bien la autonomía y la continuidad de la banda sonora, así como de la imagen, son perfectas, las convergencias establecidas por el montaje llegan siempre a punto. Un sobrio letrado informa de que Frans Krajcberg perdió a toda su familia en Polonia durante la ocupación nazi. La escultura siguiente, solitaria a la derecha del cuadro y al borde del mar, introduce al personaje igualmente solo a la izquierda del cuadro, sentado en la arena. Cuenta cómo quería alejarse de una Europa devastada por las diferencias religiosas y raciales e imaginaba encontrar en Brasil un lugar donde no hubiera siquiera hombres. La soledad del tiempo pasado está sugerida por el dispositivo espacial del presente.

El letrado «Recomeço» reintroduce el movimiento, con los pies corriendo por la playa, por el *agua*, fuente de vida, que Krajcberg redescubre. Cuando ya no creía en ella y quería incluso suicidarse, encontró una naturaleza paradisíaca, que le daba ganas de bailar —dice con alegría y entusiasmo contagiantes, por primera vez frente a la cámara con sonido sincrónico. La casa construida en el topo de un árbol parece salida de una novela de aventuras y resume bien la vida al *aire* libre que eligió. El letrado siguiente, «Cartas», conduce al segundo personaje, introducido por la propia voz de Socorro Nobre. Independientemente del cambio de la locución masculina a la femenina, el contraste de la entonación aclara enseguida sobre discrepancias fundamentales entre ambos. Hasta entonces el acento polaco de Krajcberg era apenas un

rasgo de personalidad, a partir de ese momento revela también una diferencia, una singularidad respecto a las demás voces. Socorro narra el descubrimiento de la obra y el entorno donde vive el escultor, la fascinación por su modo de vida. Mientras la mujer dice que su propio paraíso es imaginario, que las personas valoran lo que tienen sólo al perderlo, todavía vemos a Krajcberg deambulando en el ambiente natural que lo rodea.

Acto seguido, las primeras imágenes de la cárcel tienen un doble encuadre recordado por los pasaplatos de las celdas. La realidad confinada, mineral y artificial reemplaza a la exuberante naturaleza vegetal. Los objetos inanimados adquieren una vida negada o cercenada a las presas, como en *Limite*: un reloj roto y sin agujas recuerda que el tiempo también se encuentra *detenido*. Los pies en el agua ya no representan la libertad y vitalidad de Krajcberg, sino las obligaciones de las internas que lavan el piso. Convergencias y divergencias no se expresan sólo a través de analogías inmediatas, sino también de rimas distantes, de ecos o reverberaciones entre las imágenes. Socorro Nobre recurre asimismo al principio de analogía al hablar de Frans Krajcberg (cuyo nombre pronuncia de manera personal), con generosidad y comprensión. El material de descarte utilizado por el escultor le sugiere que uno a veces tira su propia vida; después de todo, la existencia humana es una obra de arte. La voz en *off* ha sido sustituida por un primer plano de la mujer en una semipenumbra. Poco a poco percibimos que las sombras son provocadas por los barrotes. Aunque pueda parecer desplazado o incluso cruel hablar de puesta en escena, la opción formal adoptada subraya el contraste entre el discurso de Socorro Nobre, su fuerza de voluntad, su firme propósito de recomenzar la vida y la situación concreta en la que se encuentra, cumpliendo una sentencia de veintitún años. Sin embargo, Walter Salles rehúye el *pathos*: en cuanto aflora la emoción del personaje, enseguida corta.

La necesidad del sueño, propugnada por Socorro, no le impide despertar a la realidad. La secuencia muestra un campo de ruinas, la Penitenciaría Femenina de Salvador (Bahía), acompañada por una lancinante melodía neoclásica. La lluvia (el agua) es otro ingrediente dramático que recuerda a *Limite*. La disociación entre la imagen y el sonido vuelve a predominar, con una serie de rostros anónimos y primeros planos del cotidiano entre sombras. El letrero «Otras vidas» abre el enfoque, con dos o tres testimonios breves. Aparece Frans Krajcberg, presentándose a la cámara como un hombre escandalizado, rebelde, cuando la imagen lo muestra tranquilo. Ahí reivindica la unidad del planeta, elemento común de una humanidad que intenta sensibilizar con su trabajo. La *tierra*, auténtica profesión de fe, completa los cuatro elementos de la cosmogonía de Krajcberg, después de los ya citados (el fuego, el agua y el aire). En montaje paralelo, empieza una canción escuchada en la cárcel. El artista habla con su perra, que lame al cachorrito. Socorro Nobre escribe en su celda, mientras su voz compara el paraíso exterior (el litoral) y el paraíso interior en que ella vive, aun detrás de rejas. En plano de detalle, la mano abierta de Krajcberg en el agua revela el origen humano de sus características formas escultóricas. Luego riega las plantas, así como una de las presas.

Aunque un letrero informa sobre la libertad condicional de Socorro Nobre, el encuentro de los dos protagonistas ocurre en presencia de otras detenidas. El admirador de *Limite* demuestra la fuerza expresiva del silencio, cuando opta por retener literalmente las lágrimas de los presentes en la imagen, en un movimiento simultáneo de aceptación y contención de la emoción. Cuando resurge, la voz de Krajcberg nos transporta lejos del presente, hacia el principio del film: «hice todo para olvidar el pa-

sado, pero está dentro de mí, a veces empiezo a llorar...». La convergencia cierra el círculo, en un eterno recomenzar.

Transcurrieron apenas veintitrés minutos: suficientes para captar toda la eternidad, la humanidad entera.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

FICHA TÉCNICA

Dirección: Walter Salles. *Fotografía:* Walter Carvalho (35 mm, blanco y negro). *Montaje:* Walter Salles y Felipe Lacerda. *Sonido:* Bruno Fernandes. *Producción:* Mini [Maria Isabel] Kerti. *Producción en Salvador:* Ivana Souto. *Asistente de producción:* Ronald Ramirez. *Asistente de cámara:* Flavio Zangrandi. *On line:* Jorge Luiz. *Avid:* Felipe Lacerda. *Creación y producción de la banda sonora original:* Antonio Pinto y Eduardo Bid. *Coproducción de la banda sonora:* Apolo 9. *Guitarra:* Tuco Marcondes. *Percusión:* Antonio Pinto. *Música adicional:* «Koto Song» (The Dave Brubeck Quartet), «Wilderness» (Dead Can Dance), «The Boxer» (Simon and Garfunkel). *Finalización 35 mm:* Luciana Reali. *Laboratorios:* Cinedia-Paris. *Interpretación:* Frans Krajcberg, Maria do Socorro Nobre, Maria de Lourdes Lima, Maria José Santana, Reinalice Santos Borges, Edith Alves da Cruz, Isabel Cristina. *Producción:* VideoFilmes (Río de Janeiro, 1995). *Distribución:* Riofilme/Sagres. *Duración:* 23 minutos.



Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos

(Daniel Rosenfeld, Argentina, 2000)

Dos territorios, geográficos y estéticos, sirven de plataforma para exponer ideas e imágenes de la familia Saluzzi, en esta cautivante *opera prima* que dirigió Daniel Rosenfeld.

Los hermanos Saluzzi son músicos oriundos de un pequeño pueblo llamado Camposanto, dentro de la provincia de Salta, al noroeste de la Argentina. Uno de ellos, Dino, cuyo bandoneón alcanzó fama internacional, es quien nos guiará en el intento de capturar los elementos que confluyen en el proceso creativo. Para ello, comenzará a hacer brotar una composición que llama «Saluzzi Familia» pensada para ser ejecutada por tres instrumentos, junto a sus hermanos Celso y Félix.

Las imágenes iniciales nos aproximan a una mano temblorosa a punto de escribir las primeras notas en un pentagrama. Se trata de compartir el comienzo de una obra y luego a lo largo del relato, de reflexionar acerca del proceso interior implicado en la creación musical. La cámara de Ramiro Civita participa en esta investigación con detenimiento, busca los rastros de los sonidos que emite el bandoneón y los encuentra en los gestos del músico y de sus espectadores, en los dedos diligentes y en la respiración que acompaña al fuelle. «El arte siempre es riesgo» le dice Saluzzi a Rosenfeld, constantemente presente desde fuera del campo visual, y esta máxima lo aventura en un relato filmico que se permite explorar casi erráticamente algunas líneas temáticas, pero apoyado sobre una estructura narrativa muy clara.

La película espía con discreción la gira europea de Dino (donde toca con su hijo José con la guitarra y el contrabajista Mark Jonson, que tocó durante diez años con Bill Evans) y luego acompaña a la familia Saluzzi en un reencuentro musical, un ver-

dadero ensayo de tres hermanos. Pero también organiza otro viaje más íntimo (para el espectador y para los personajes) que nos lleva a conectarnos con las imágenes y sensaciones en las que anclamos los sonidos. Evitando una férrea linealidad cronológica, el viejo continente se nos presenta en blanco y negro, mientras las imágenes en color nos llevan a Camposanto.

No hay oposiciones ni dicotomías en el planteamiento. Rosenfeld no utiliza el signo del color de una manera tradicional, con el objetivo de reforzar metáforas esclerosadas o muertas, sino que intenta despejar nuevas sendas de sentidos a partir de la articulación cromática.

Es así como las imágenes en blanco y negro no nos reenvían a la pobreza, lo primitivo o el pasado; ni las imágenes en color nos acomodan en un presente lúcido y moderno. La opción estética parece encontrar a la manera expresionista la forma de connotar a Dino y su entorno. En la Europa de *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos* vemos en Dino a un artista profesional, un músico aplaudido y solitario, cruzado por notas e imágenes de su pueblo natal. Y aunque es posible que esta asociación entre creación y ambiente geográfico nos acerque a teorías esencialistas que abrevan en el «espíritu de la tierra», también es interesante indagar en la construcción de otras lecturas a partir de esa mixtura de imágenes fugaces.

Uno de los aspectos interesantes del film reside en que Rosenfeld logra esquivar los convencionalismos a la hora de presentar un pueblo pobre de América Latina, con sus tradiciones culturales ya híbridas por la presencia de elementos modernos. No es la miseria lo que subraya el relato, no es el pintoresquismo, ni el exotismo latinoamericano.

La cámara prefiere descubrir a los músicos y al pueblo en un ramillete de celebraciones. Y entonces sí, todo parece encontrar una homogeneidad: «Quise mostrar cómo una persona a través de la música puede estar en contacto con sus raíces y cómo al mismo tiempo necesita de sus raíces para estar en contacto con su música.» Rosenfeld monta el escenario de lo que llama «raíces» combinando tanto la procesión religiosa que guía la Virgen como la feria ambulante que mezcla objetos y comidas, los rostros, los susurros y hasta los cañaverales verdes. Luego nos invita a asistir al ensayo de los tres hermanos, que no es igual que espíar sus conciertos europeos. Las imágenes capturan una ritualidad en las miradas cómplices y en los silencios que se acuerdan, que nos embarca en otro tipo de experiencia. Una celebración, donde se oye la risa placentera de los Saluzzi tocando chacareras, el *acuyico* (un bolo de hojas de coca que se mantiene entre las mejillas y la mandíbula) y los bailes tradicionales tienen la primera palabra.

Las referencias a la niñez de Dino, a su padre cañero, a sus experiencias infantiles son evocaciones que tratan de completar la ficha biográfica, una explicación que no puede desentrañar de ninguna manera el misterio que el director quiere investigar. La madre de los Saluzzi lo explica a partir de un discurso que huye de toda obviedad y reclama un espectador atento, cuando confiesa a cámara que desde que murió su marido ya no hay música en su casa. Seguramente se refiere a acordes distintos de los que tocan sus hijos, así como Félix se refiere a una realidad distinta cuando narra sus experiencias en la *Salamanca* que emite canciones ensoñadoras. Quizá esos personajes son la punta de una posible búsqueda menos ordenada, menos explicativa. Aunque también es posible que, como dice Dino Saluzzi, los espectadores necesitemos aferrarnos a argumentaciones estructurantes, ayudarnos con etiquetas para abordar la película y las composiciones musicales. En ese sentido sería tranquilizador decir que sus obras mezclan elementos de tango y jazz.

Rosenfeld opta por imbricar la intensidad de las imágenes con y sin color para hacer evidente el desdoblamiento. Una constante del artista que se hace cargo de una opción de vida y sabe que los árboles, el paisaje, el sol, el cielo, los pájaros, la tierra parecen ser los mismos a ambos lados del océano, pero según dice «algo no es igual... porque..., en fin...».

Como vimos anteriormente, el relato abre con líneas rectas que se confunden con un pentagrama y a la hora de cerrar elige las líneas curvas de un empedrado, que ya no son música. Otra vez y para clausurar, una imagen en picado nos devuelve a Saluzzi en Europa, yéndose no se sabe adónde, un movimiento más de su ir y venir. Luego llegan los créditos sobrepuestos en negro, salpicados por una película que parece casera y nos muestra a toda la familia nuevamente riendo (como si hiciera falta mostrarlos más, mostrarlos más íntimos). Sumado a esto, un epílogo protagonizado por la charla de Félix. Ni Daniel Rosenfeld, ni los espectadores queremos que la película termine.

Tanto por su tratamiento narrativo y visual, como por la calidad de su sonido, el film concitó las críticas más auspiciosas después de su *première* mundial en el «Forum des Jüngen Filmes» del Festival de Cine de Berlín (2000). Después se exhibió en distintos festivales internacionales, entre ellos en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Nyon, Toulouse, San Sebastián y fue elegido para inaugurar el New York Documentary Film Festival.

CLARA KRIGER

FICHA TÉCNICA

Dirección, guión y producción ejecutiva: Daniel Rosenfeld. *Fotografía y cámara:* Ramiro Civita (35 mm, color y blanco y negro). *Asistente de cámara:* Martín Romanella. *Sonido:* Gaspar Scheuer (Dolby Stereo Digital). *Asistentes de producción:* Verónica Cura y Fernando Zuber. *Montaje:* Lorenzo Bombicci. *Consultores de guión:* Jorge Goldenberg y Miguel Pérez. *Localizaciones:* Venecia, Bellinzona, París, Zurich y la provincia de Salta (Argentina, 2000). *Duración:* 68 minutos.



Bonanza, en vías de extinción

(Ulises Rosell, Argentina, 2001)

Ulises Rosell explora los caminos del documental antropológico, abriéndonos la posibilidad de abreviar en un universo marginal y ajeno. Su personaje central apodado Bonanza es un hombre que no vive de acuerdo con las normas que marca la globalización. En 1995, el director filmó, junto a Andrés Tambornino, el cortometraje *Dónde y cómo Olivera perdió a Achala* (incluido en el film colectivo *Historias breves*, Argentina, 1995), en el que Bonanza participó como protagonista. A partir de esa experiencia, Rosell se acercó a la familia Muchinski y se dejó ganar por la personalidad fascinante del aventurero.

Un padre y dos hijos, Norberto de veinte años y Verónica de trece, comparten un hogar donde todo parece funcionar de manera alternativa. La economía del grupo se sostiene por el constante desempeño de tareas diversas, como la venta de chatarra, los arreglos de autos descartados y gomas viejas, la caza de toda clase de animales (aves, peces, reptiles, liebres) y trabajos eventuales encargados por algún político (tocar el bombo en los actos, pegar afiches para las campañas). Desarrollan su cotidianeidad en un hábitat precario, ubicado en los alrededores de la ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires), al que Rosell logra otorgar cierta excentricidad visual. En un galpón donde se mezclan maderas viejas, hierros, latas, partes de autos y animales que circulan, los Muchinski tienen su hogar y allí parecen satisfacer todas sus necesidades. Dueños de saberes poco frecuentes, atrapan pájaros y víboras para luego venderlos al costado de un camino, arreglan el embrague de un auto con agua y conocen los secretos de los motores más remotos. Por eso el film no vehiculiza ninguna intención de alegato o denun-

cia acerca de la pobreza, sino que muestra a sus personajes imprimiéndoles algún toque de picardía.

Después de cuatro años de filmar y trabajar junto a esa familia, el realizador consiguió que su cámara se integre en el medio observado, donde los personajes a veces hablan al entrevistador y otras veces dialogan, pelean y ríen sin dar cuenta de la intromisión. El relato consta de escenas fragmentadas que presentan situaciones familiares y anécdotas generalmente contadas por el misterioso Bonanza. El montaje entrelaza momentos diversos que no parecen apoyarse en una estricta causalidad temporal y espacial, pero el eje narrativo se hace más fuerte a medida que vamos transitando el film.

En el comienzo Bonanza, parado en un puente, cuenta al entrevistador los detalles de un robo legendario del que obtuvo mucho dinero. Esa puerta de entrada a la vida del personaje nos propone un mundo de aventuras que incluyen una huida en helicóptero, el gusto por el riesgo y una ilegalidad de características épicas. Bonanza parece manejarse sin tener en cuenta los valores morales del sistema, pero se identifica con un conjunto de comportamientos que considera éticos. «Nunca robé nada que no fuera dinero», dice con la certeza de sentar las bases de una moral que está siendo transgredida por la nueva generación. Ellos, los jóvenes, ya no respetan esos códigos y hacen cosas que él no comprende, tales como robarle el gas a una anciana o la bicicleta a una niña. Por momentos parece tan extemporáneo como los astronautas que Rosell pone en la pantalla de su televisor y en seguida comparte comentarios tan costumbristas como el referido a la relación entre él y su hija adolescente con deseos de concurrir a un baile.

Según Rosell, la película refleja la paradoja de estos seres que viven en la peor pobreza, pero inesperadamente construyen «un mundo perfecto» en las márgenes del sistema. Protagonistas de una economía paralela que no toman parte de ninguna estadística, forman una red de sociabilidad que se plasma en torno al fuego y al agua, o se reúnen para reciclar objetos y aparatos que fueron previamente desechados. Son espacios donde parecen no haber recalado ni el *marketing*, ni las exigencias de la sociedad de consumo.

Seguramente, la inclusión del manifiesto del Ejército Zapatista de Liberación Nacional quiere remitir a la existencia de distintas zonas en América Latina que se han caído de todos los mapas por no formar parte del mundo globalizado. De todas maneras, es posible observar un desencuentro entre el tono de satisfacción de los protagonistas respecto de sus propias vidas y el duro discurso guerrillero que exige tierra, trabajo, pan, salud, educación, independencia, democracia y libertad para «todos aquellos que hoy lloran la noche». En el marco de estas ideas, es coherente que el músico elegido para confeccionar la banda de sonido original sea Manu Chao, dado que además de enarbolar la bandera de todos los movimientos anti-sistema, sus canciones se conjugan armónicamente con las imágenes de Rosell.

Sin planteamientos ideológicos, ni reclamos hacia la sociedad, estos personajes sólo quieren ser libres, aunque llevan las alas cortadas como sus pájaros. Sueñan con viajar porque aprendieron que el dinero «no te da nada». Bonanza proyecta su partida hacia el norte, su hijo planea trabajar en el sur y Verónica, en el último plano, juega con las alas movedizas de un pájaro que ya no podrá ir muy lejos.

CLARA KRIGER

FICHA TÉCNICA

Dirección, guión y producción ejecutiva: Ulises Rosell. *Fotografía:* Guillermo Nieto (35 mm, color). *Dirección de sonido:* Federico Esquerro (Digital Dolby Stereo). *Sonido directo:* Enrique Bellunde. *Montaje:* Nicolás Goldbart. *Música:* Manu Chao. *Asistente de cámara:* Juan Villegas. *Colaboración:* Javier Juliá, Gabriel Vildosola, Mariano de Rosa, Vicente d'Elia, Sebastián Almeida, Federico Rivarés, Andrés Tambornino. *Interpretes:* Bonanza Muchinski, Norberto Muchinski, Verónica Muchinski, Héctor Gómez, El Leo, Miguel. *Producción:* Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales, Cinematográfica Argentina, Hubert Bals Fund, Fondo Nacional de las Artes, Instituto de Cooperación Iberoamericano, Fundación Antorchas, Universidad del Cine (Buenos Aires, 2001). *Duración:* 84 minutos.



Gabriel Orozco, un proyecto filmico documental

(Juan Carlos Martín, México, 2002)

«¿Qué si es un documental? No lo sé, eso sólo se sabe al final», ironizaba Abbas Kiarostami en la obertura de su admirable *Mashq-e shab* (*Deberes*, Irán, 1989). *Gabriel Orozco* —«un proyecto filmico documental», como reza su subtítulo oficioso, pero ya muy extendido— nace también como una propuesta abierta, una exploración en torno a la figura de uno de los más emblemáticos y reputados artistas mexicanos del momento, Gabriel Orozco (Jalapa, Veracruz, 1962), acometida, sin planes preconcebidos, por un viejo amigo suyo y prometedor cineasta, Juan Carlos Martín (Ciudad de México, 1967). Diplomado por el Centro de Capacitación Cinematográfica y con tan sólo dos cortometrajes a sus espaldas, pero ya con una larga y fecunda trayectoria en el campo del cine publicitario y la realización de vídeos musicales, Martín encara el proyecto como un puntual seguimiento del artista en sus viajes por distintos lugares del mundo entre, básicamente, mediados de 1998 y mediados de 1999 (sólo un bloque cronológicamente posterior se hará eco de su primera exposición individual en México, inaugurada en octubre de 2000 en el Museo Rufino Tamayo de la capital), filmando en diferentes soportes (35 mm, 16 mm, super 8, high 8 y vídeo digital), tanto en color como en blanco y negro, y sin otro principio organizativo que el dictado por la agenda de Orozco y las propias circunstancias derivadas de esa prolongada exposición a su trabajo. Como el propio realizador admitiera en distintas ocasiones, no sólo no estaba claro *a priori* qué tipo de película podría resultar, sino que ni siquiera resultaba evidente que de todo ese material filmado a la manera de una *home movie* pudiera finalmente extraerse una película más o menos convencional. *Gabriel Orozco*, galardonada con el gran premio de la Muestra de Cine Mexicano

de Guadalajara y magníficamente acogida a raíz de su *première* internacional en el Festival de Toronto, probablemente desborda con creces las expectativas de todos los implicados en el proyecto para erigirse en uno de los más importantes e innovadores documentales latinoamericanos de los últimos años, al tiempo que una de las más rigurosas y penetrantes miradas que el cine haya sabido ofrecer sobre la práctica del arte y el ejercicio creativo.

«En un principio me puse a filmar, sin guión de por medio y sin saber si iba a convertirse en un corto o en un largometraje —declararía Juan Carlos Martín. Una vez que tuve todo, me di cuenta de que se podía hacer un largometraje y comencé a hacerlo: cuando lo vi por primera vez fue muy impactante, porque me identifiqué por completo con él.» *Todo* hace referencia a nada menos que noventa horas de filmación acompañando a Orozco por media docena de países. Inicialmente muy reticente a dejarse filmar —aspecto éste sobre el que ironiza en diferentes momentos de la película—, el artista termina por asumir una actitud cómplice hasta el punto de que, como apunta Martín, «aunque en mi película no hay una historia, el personaje casi se vuelve ficticio» y todo el film deriva así por extraños, inclasificables y, sobre todo, muy estimulantes derroteros al margen siempre de la retórica habitual en los documentales sobre arte y, muy particularmente, de la previsible tendencia hagiográfica de tales productos. *Gabriel Orozco* no sólo desatiende voluntariamente tales exigencias, sino que ofrece —desde la distancia corta— una mirada sanamente desmitificadora y un punto provocadora sobre el artista que, a la pregunta de cuál será su opinión sobre el propio film dentro de veinte años, en una previsible nueva etapa de su carrera, responde: «Qué sé yo. Seguramente voy a pensar que era muy ingenuo en esa época, que hablaba de más, que opinaba de todo sin saber y que estaba muy seguro de mí mismo.» En este momento, pero también en la suerte de monólogos entablados por Orozco en la secuencia nocturna en la playa de Chacahua o en el segmento final de la película, por no hablar ya del irreverente prólogo romano, Juan Carlos Martín obtiene un inusual, vivo y complejo retrato del artista.

Pese a lo dicho, nada hay en *Gabriel Orozco* de juego liviano o empresa paródica. Antes bien, Martín —que no se reconoce como un documentalista y asegura no aspirar, en principio, a seguir por estos rumbos— se enfrenta con máximo respeto y aun devoción al misterio del arte. Pero su actitud dista mucho de ser reverencial: «La película te ayuda a entender lo que hay detrás del proceso creativo de un artista conceptual. A veces el arte conceptual es un tanto hermético y esta cinta es como si abrieras una puerta.» La mirada de Martín tiene más de inquisitiva y exploratoria, buscando una comunión simbiótica con su objeto, haciendo suyos en alguna medida los mismos métodos de trabajo de Orozco en su proceso creativo. Operando preferentemente sobre la base de la apropiación de objetos cotidianos y familiares condenados ya a la condición de desechos, el artista veracruzano acierta poderosamente a mostrar sus particularidades y singularidades en una metafórica re-creación cargada de aliento poético. Orozco, como afirma en la película Robert Storr, conservador del MoMA, «pertenece a un momento en el que la idea del gesto heroico parece ilógica y pretenciosa», razón por la cual busca en cambio lo memorable a través de aquello que detenta la condición de efímero, inservible o sencillamente *trouvé*. La evocación ante la cámara de su famosa reinención de la *déesse* (un viejo Citroën DS manipulado por el escultor) o, sobre todo, la fascinante secuencia de las vacaciones en Chacahua, en la que el espectador deviene espectador privilegiado y cercano de la gestación y desarrollo de un futuro proyecto de instalación, son magistrales calas en el proceso

de creación artística y evidencian por parte de Martín una clarividente posición ante su objeto.

El cineasta hace suya, en efecto, la misma lógica del trabajo de apropiación de Orozco, con quien parece sin duda coincidir en que «el estilo es un accidente» y «lo poético sucede cuando no tienes expectativas». Martín llega al extremo de construir la banda sonora de su película —que exhibe un muy depurado diseño de sonido— sobre las composiciones de Tosca, el dúo electrónico austríaco con el que Orozco montara en la primavera de 1999 una suerte de instalación/*happening* en la Sofiensäle vienesa. Del mismo modo que el artista afirma en un momento dado que el arte no ha de ser concebido para las masas, sino que ha de buscar sencillamente la plenitud personal, el cineasta articula su proyecto como una suerte de recreación fílmica de los métodos y el universo de aquél, con quien parece sobre todo querer establecer «una relación humana, (...) una plática de cuates» (en palabras del propio Martín en una entrevista en el diario *La Jornada*). *Gabriel Orozco* se configura así como una profunda búsqueda estética en la que el trabajo y la obra de Orozco se convierten en espejo para una insólita y muy lograda aventura cinematográfica que sólo las convenciones del lenguaje nos permiten despachar como *documental*.

Las notorias *afinidades electivas* entre Orozco y Martín parecen ir aún más lejos y derivan por momentos hacia una subrepticia, pero muy sentida, reflexión sobre la noción de *mexicanidad* en los umbrales del siglo XXI. Artista valorado internacionalmente, pero poco conocido aún en su propio país, Orozco se reclama no obstante heredero de una cierta tradición plástica autóctona y, sobre todo, se reconoce como un producto de ese México que parece vivir «un momento de transición eterno» y al que inevitablemente, aun en una relación de amor/odio, pertenece. Orozco apuesta explícitamente por encarnar a su manera el espíritu de una nueva generación, «ni priísta ni tradicionalista», por concebir su propia *persona* como emblema de un México distinto del México oficial y no elude así la consideración de ‘político’ para su trabajo como artista, siquiera desde la básica y radical conciencia de que siempre se trabaja a favor o en contra de los múltiples procesos circundantes. Martín sin duda también lo sabe y así este «producto extraño en nuestro panorama fílmico», como lo calificara en una muy elogiosa —y penetrante— crítica Carlos Bonfil, no sólo termina por erigirse en un excelente documental, a la vez que en uno de los filmes mexicanos más ricos, ambiciosos y determinantes de los últimos años, sino en un auténtico manifiesto ideológico y generacional de un vibrante México emergente.

ALBERTO ELENA

FICHA TÉCNICA

Dirección: Juan Carlos Martín. *Fotografía:* Federico Barbarosa (35 mm, color y blanco y negro). *Sonido directo:* Antonio Isordia y Cristian Manzutto. *Montaje:* Gabriel Rodríguez de la Mora. *Música:* Tosca y Manuel Rocha. *Diseño sonoro:* Rogelio Villanueva y Cristian Manzutto. *Producción:* Juan Carlos Martín para Kurismaki Producciones con el apoyo de Producciones X Marca, Fundación Jumex, Conaculta-Fonca, Fundación Ford y Fundación MacArthur (México D.F., 2002). *Duración:* 95 minutos.



Rocha que voa⁴³

(Eryk Rocha, Brasil-Cuba, 2002)

Nos encontramos en un mundo que sólo parece buscar y valorar la eficacia técnica. Alcanzamos un estadio en que la vida fue alargada hasta casi los cien años para los seres humanos que tienen acceso a las técnicas que, impidiendo el envejecimiento, prolongan la vida. Pero somos incapaces de evitar que gran parte de la humanidad continúe viviendo aún como en el inicio del siglo pasado. Grandes redes de comunicación se tienden por todo el mundo, pero no somos capaces de construir redes de agua y de desagüe en los barrios periféricos. Del siglo xx se dirá que tuvo los mayores avances en la ciencia y casi ninguno en la ética. En él, los grandes nombres serán nombres de científicos, de gobernantes en guerra, de empresarios. En menor número, de filósofos, de humanistas y también de cineastas.

Acabo de ver el film *Rocha que voa*, de Eryk Rocha. Ante mis ojos, un mundo sumergido parece salir a la superficie. Un soplo espiritual, de aquel que, generosamente, como nunca antes ningún otro, se ofreció para la realización de un sueño mayor, un cine mayor, una patria mayor. El film se autoconstruye.

Se trata de una sucesión de golpes de extraordinario afecto: afecto por la cultura, afecto por el pueblo, afición por el hambre del pueblo. Afecto por la justicia, por la libertad, por el otro. La imaginación da vueltas entre el mar y las nubes, como quien se aventura a buscar en lo invisible la sustancia necesaria para reorganizar y por lo

⁴³ *Rocha que vuela*. Hay un juego de palabras intraducible al español: el apellido de Glauber Rocha significa también roca. (N. de la T.)

tanto reflexionar sobre lo que es visible, aquí. El soplo de Glauber Rocharegonaba —y nosotros le dimos vuelta el rostro!, pues ahí está el *Dragão da maldade*⁴⁴— la terrible globalización, el vacío y la muerte de culturas enteras. No se trataba de metáfora o de alegoría, como decían sus detractores. Bajo la luz del sol ahora puede verse: la expresión del género humano está amordazada y es estéril.

Al final del film siento por parte de algunos una mezcla de opresión y nerviosismo. La película nos revela la proximidad estética en la que nos encontramos en relación con nuestros hermanos latinoamericanos.

Pero nos revela también una sensación de lejanía. ¿Nosotros? ¿Vecinos tan próximos? El film nos revela algo más serio. Pone al desnudo nuestra cobardía, nuestro egoísmo, nuestra placidez elitista y toda la anestesia que corre por nuestras venas. El film descubre el egocentrismo de la clase artística nacional, llena de ambiciones pequeño-burguesas en su mayoría.

Las imágenes de la película se sienten mejor en las calles de La Habana, ya que enumeran las múltiples caras que forman el inconsciente latinoamericano: veo indios, veo negros, europeos... Entonces, en ese movimiento, el film reencuentra el rostro del Brasil, la sangre mestiza de las calles de Bahía. Eryk pierde el andar *extranjerizo*, se deleita en la mezcla ética y estética. Sus pensamientos vuelan con los pensamientos de Glauber, un sueño de comunión se va realizando desde los gestos más simples: la caja de fósforos, los tambores, las vueltas, los ojos en trance de la danza, el mar. El mar, muchas veces repetido, que nos vuelve incapaces a cierta altura de saber desde dónde se mira, de acá para allá o de allá para acá. Incapaces como somos de situarlo, bello, el mar es ya de La Habana, ya del Brasil, ya de intransponible distancia, trágico e irrecuperable; ya en cuanto *acqua* femenina, sal, sueño y movimiento, deshaciendo distancias, reflejando todo y a todos con sus olas, amor, memoria, marea que lleva y trae, dialéctica.

Eryk ya no está solo. Ahora, padre e hijo resisten juntos, de la mano. *Rocha que voa* no desiste de ser heredero de los filmes del Tercer Mundo. En todo, sea en la forma cubista del montaje de sonido y de la imagen, que se pone allí como cuerpo vivo a la espera de que la catedral de las reflexiones se eleve, en todo reafirma su lenguaje ejemplar y lúcido. Sin desplegar banderas, despedaza la máscara hipócrita del buen comportamiento en el arte. El film escapa del abecé cruel de la actualidad, común en tantos documentales alemanes, franceses, japoneses, argentinos o brasileños, que los hace parecer documentales hechos y pensados para el mercado de la televisión por cable.

Rocha que voa es un documental del Tercer Mundo. No hay cómo negar una masificación de la estética, una pérdida de la singularidad y un analfabetismo absurdos del lenguaje y de la narración actuales —fruto, a mi modo de ver, de la total ausencia de una reflexión sobre la creación artística. Nosotros, viciados en estos tiempos de acuerdos, acabamos por reaccionar fisiológicamente, refugiándonos en la inmovilidad. Bajo amenaza, un animal indefenso se comporta así, se inmoviliza. Crear es un acto peligroso (entonces, ¡vamos a copiar...!). Y lo peor: conocemos ese mundo «copiado» y en él nos sentimos cómodos. El film redimensiona la tarea de los artistas de poner los valores éticos y sociales como los que definen los objetivos artísticos, la técnica como simple herramienta de una utopía definida éticamente.

⁴⁴ Referencia a *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antonio das Mortes, Glauber Rocha, Brasil, 1969). (N. del E.)

En este sentido, *Rocha que voa* es un film de resistencia, generado allí donde habitan las utopías necesarias. Un film que proclama una nostalgia de niño y de hombre, haciendo eco en el dolor de un tiempo presente, pero con los ojos fuertemente vueltos al mañana: el cine no ha muerto.

LUIZ FERNANDO CARVALHO

(Traducción: Jung Ha Kang)

FICHA TÉCNICA

Dirección y producción ejecutiva: Eryk Rocha. *Investigación, guión y montaje:* Eryk Rocha y Bruno Vasconcelos. *Asistente de dirección:* Pancho Gonzáles. *Fotografía y cámara:* Miguel Vasilskis (35 mm, color). *Asistente de cámara:* José Antonio Villagra. *Diseño de sonido:* Bruno Vasconcelos. *Mezcla:* Roberto Leite. *Música:* Paisagem Sonora Bro, Pedro Paulo Rocha, Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, Manduka, Doble 9 - Rap Cubano, Villa-Lobos. *Fragmentos de programas:* de Radio Habana, Radio Progreso y Radio Reloj de La Habana. *Traducción:* Laura Erber. *Diseño gráfico:* Jair de Souza y Ana Carolina Carneiro. *Cartel:* Paula Gaitán. *Entrevistas de Glauber Rocha:* a Jaime Sarusky (1971), Daniel Díaz Torres (1971), José Carlos Asbeg (1979-1980). *Testimonios:* Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Marcos Medeiros, Fernando Birri, Julio García Espinosa, María Teresa Sopeña, Miriam Talavera, Nelson Herrera, Germinal Hernández, Nancy González, Humberto Solás, Tato Quiñones, Pastor Vega, Joaquim G. Santana, Manolo Pérez, Osvaldo (militante del MST de São Paulo) y el pueblo cubano en las calles de La Habana. *Fragmentos de películas:* *Barravento* (Glauber Rocha, Brasil, 1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (G. Rocha, Brasil, 1963), *Terra em transe* (G. Rocha, Brasil, 1967), *Câncer* (G. Rocha, Brasil, 1968-1972), *Der Leone Have Sept Cabeças* (G. Rocha, Italia, 1970), *Cabezas cortadas* (G. Rocha, España, 1970), *História do Brasil* (G. Rocha y Marcos Medeiros, Cuba, 1974), *São Paulo S.A.* (Luiz Sérgio Person, Brasil, 1965), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, Brasil, 1965), *Material de Punta del Este* (G. Rocha, Uruguay, archivo de la familia), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), *Una pelea cubana contra los demonios* (T. Gutiérrez Alea, Cuba, 1972), *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1974), *Un documental a propósito del tránsito* (S. Gómez, Cuba, 1972), *Atención pre-natal* (S. Gómez, Cuba, 1972), *Año Uno* (S. Gómez, Cuba, 1972), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1968), *Girón* (Manuel Herrera, Cuba, 1972), *Brascuba* (Santiago Álvarez y Orlando Senna, Cuba, 1969), *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, Brasil, 1965), *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979), *Once por cero* (Santiago Álvarez, Cuba, 1970), *Rescate* (S. Álvarez, Cuba, 1974), *Hanoi, martes 13* (S. Álvarez, Cuba, 1967), *Coffea Arábica* (Nicolás Guillén Landrián, Cuba, 1968), *Cinema Novo / Improvisierte und Zielbewusst* (Joaquim Pedro de Andrade, Alemania-Brasil, 1968), *Garrincha, alegría do povo* (J. P. de Andrade, Brasil, 1962), *Vira-mundo* (Geraldo Sarno, Brasil, 1965), *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958-1960), *Uaká* (Paula Gaitán, Brasil, 1988), *Noticiero ICAIC Latinoamericano. Poemas:* «Clara» y «En La Habana», *Poemas escolhidos de Glauber Rocha* (ed. Alhambra, Río de Janeiro, 1989). *Dibujos:* Glauber Rocha (colección Tempo Glauber). *Director de producción:* Camilo Vives. *Coordinador de producción:* Gustavo Fernández. *Coordenación de posproduc-*

ción: Celina Morales. Laboratorio: ICAIC (Carlos Becket). Negativo: Orwo. Producción de set: Mito Herrera. Avid: Pedro Joça, Alexandre, Marco, Julian, Anderson, Sueli Nascimento, Flavia Celestino. On line: Bernardo. Operador de after effects: Bruno Ribeiro. Apoyo técnico: Funarte. Producción ejecutiva de la finalización: Regina Rocha. Productor asociado: Serpente Filmes, Rec Studio (Belo Horizonte). Producción: Grupo Novo de Cinema e TV y Trepeso Filmes (Río de Janeiro), Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (La Habana) (2002). Duración: 94 minutos.

CUESTIONAMIENTOS

Anotaciones para los jóvenes documentalistas [1948]¹

ALBERTO CAVALCANTI

NO aborde asuntos generales: se puede escribir un artículo sobre el correo, pero una película debe ser sobre una carta.

NO se aleje del siguiente principio: la coexistencia de tres elementos fundamentales, el social, el poético y el técnico.

NO descuide su guión ni cuente con la suerte durante la filmación. Cuando el guión está listo, la película está hecha; entonces, empezar a filmar representa un nuevo comienzo.

NO confíe en el comentario para contar su historia; las imágenes y la banda sonora deben hacerlo; el comentario molesta y el comentario gracioso, más aún.

NO olvide: cuando está filmando, cada toma es parte de una secuencia y a su vez parte del todo; desplazada, la toma más hermosa resulta peor que la más banal.

NO invente ángulos de cámara innecesarios; ángulos gratuitos distraen y destruyen la emoción.

NO abuse del montaje rápido; un ritmo acelerado puede volverse tan monótono como el más pomposo «largo».

NO use demasiada música; de lo contrario, el público deja de oírla.

NO sobrecargue la película con sonido sincrónico; lo mejor es emplear el sonido de manera sugestiva: en forma complementaria, constituye la mejor banda sonora.

NO multiplique los efectos ópticos, ni los haga demasiado complicados: disolvencias o fundidos encadenados equivalen a la puntuación filmica, con sus comas y párrafos.

¹ Traducción basada en una comparación de versiones anteriores, ninguna de las cuales puede ser considerada original ni satisfactoria. Si bien el mismo Alberto Cavalcanti (1897-1982) cuidó la primera edición de su libro *Filme e realidade* (1953, véase la bibliografía), el texto portugués, conclusión del capítulo «O filme documentário», tiene evidentes anglicismos y contradicciones: aunque inicialmente dirigido en 1948 a cineastas daneses (*DF Bulletin* núm. 11, Copenhague, 1948, pág. 1), al final figura la mención «Bruselas, octubre de 1936». Tuvimos también en cuenta las versiones de la revista uruguaya *Film* («Consejos a los jóvenes productores de documentales», *Film* núm. 17, Montevideo, septiembre de 1953, pág. 10), de *Film Quarterly* («Alberto Cavalcanti: His Advice to Young Producers of Documentary», *Film Quarterly* núm. 9, Berkeley, verano de 1955, págs. 354-55; gracias a Alberto Elena), del libro *Alberto Cavalcanti* de Wolfgang Klauke («Kurzinformation für Dokumentarfilm-Regisseure», Berlín, Staatlichen Filmarchiv der DDR, 1962, págs. 83-84) y del *Alberto Cavalcanti* de Lorenzo Pellizari y Claudio M. Valentinetti («Notes à l'intention des jeunes documentaristes», Festival Internacional de Locarno, 1988, págs. 241-242; «Notas aos jovens documentaristas», São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, págs. 210-211).



SÃO PAULO A SYMPHONIA DA METROPOLE

REX FILM
UMA PRODUCCAO DA
REX FILM
DISTRIBUIDA PELA
Paramount

NO filme demasiados primeros planos; guárdelos para el clímax. En una película equilibrada, sobrevienen naturalmente; cuando en exceso, tienden a agobiar y pierden expresión.

NO rechace temas humanos y relaciones humanas; los seres humanos pueden ser tan hermosos como los otros animales, las máquinas o los paisajes.

NO se enrede con el argumento: un asunto auténtico debe ser expuesto clara y sencillamente. Pero la claridad y la simplicidad no excluyen forzosamente la dramatización.

NO pierda la oportunidad de experimentar: el prestigio del documental sólo fue alcanzado gracias a la experimentación. Sin experimentación, el documental pierde sentido. Sin experimentación, el documental deja de existir.

(Traducción: Paulo Antonio Paranaguá)

El *free cinema* y la objetividad [1960]²

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Se oye decir a veces que el *free cinema*, en su forma más pura, se limita a transportar a la pantalla un trozo de la realidad, en cuyo desarrollo no interviene para nada la mano del realizador. Esto, según esa opinión, es el logro más completo de la objetividad (y por lo tanto, la mejor contribución al conocimiento de una realidad). El artista en ese caso no tiene que adoptar una posición frente a la realidad. Se limita a reproducirla y a ofrecerla al juicio de los espectadores. Puede ser que algún artista se crea liberado por el *free cinema* de la responsabilidad de mostrar su posición frente a la realidad, frente a la vida. Pero si analizamos someramente el mecanismo de realización de estas películas comprobamos que se trata de un sofisma más, si no de una gran hipocresía.

El *free cinema* es una tendencia, un modo de hacer cine que cuajó con características propias hace pocos años entre un grupo de jóvenes realizadores ingleses. Antecedentes muy precisos de esa tendencia se remontan a la época del cine silente, en la que se destaca la figura de Dziga Vertov con sus experiencias del cine-ojo. En Cuba alguien ha traducido la denominación de este movimiento como «cine espontáneo». Como puede verse, la traducción no es literal. Sin embargo, el término nos parece más justo cuando la palabra libre deja de tener todas las implicaciones que tuvo en su origen como contraposición a un cine «no libre», atado por compromisos económicos y políticos que en Cuba han dejado de existir. En Cuba estamos libres de esos compromisos que impiden mostrar el verdadero aspecto de la realidad. Por lo tanto, queda demasiado limitado el calificativo de libre pues se aplicaría solamente a la relativa libertad de realización que se logra mediante la utilización de equipos ligeros. El término *espontáneo* no induce a confusión y a nuestro juicio define mejor este tipo de cine. Ambos términos se complementan para ayudarnos a precisar las características más salientes de dicha tendencia. El *free cinema*, por definición, es anticonformista. Debe su origen en gran parte a la reacción de un grupo de jóvenes con pocos recursos económicos frente a los obstáculos que encuentran en la gran industria cinematográfica para expresarse libremente. Obstáculos de toda índole, pero sobre todo obstáculos de orden económico y de orden político. Frente a la mentalidad tradicional de los productores, con un esquema más o menos prefabricado de lo que debe

² Artículo originalmente publicado en la revista *Cine Cubano* (núm. 4, La Habana, diciembre de 1960-enero de 1961, págs. 35-39). Gracias a Mirtha Ibarra.

ser el cine comercial, es decir, el cine que produzca dinero, estos jóvenes oponían otros focos de interés que nada tenían que ver con lo que normalmente se producía. Ni siquiera con esas pocas películas en las que el productor se muestra más audaz en beneficio de lo que se ha dado en llamar cine artístico, el cual, ya se sabe, cuando está logrado, ofrece también infinitas posibilidades comerciales. Frente a los indispensables argumentos, actores, luces, maquillaje, movimientos de cámara, efectos y demás ingredientes que componen una película, esos jóvenes querían oponer simplemente trozos de la realidad cotidiana. Es decir, querían utilizar el cine como testigo pasivo de la realidad, como testimonio, y llevar a la pantalla el documento vivo. Como es natural, esto no podía atraer el interés de ningún comerciante. Y tampoco podía interesar a los que tratan de evitar un posible juicio del público sobre determinados aspectos de la realidad.

Todos estos problemas tenían una solución única. Una solución radical: liberar al cine, hasta donde fuera posible, de las ataduras económicas que supone el engraje de una gran industria.

Y por suerte, algunos de los adelantos técnicos del cine permiten obtener una calidad aceptable con equipos relativamente ligeros y con un costo nada exagerado. El empleo de película de 16 mm y de cinta magnética de 1/4 de pulgada con equipos sincrónicos reduce apreciablemente el costo del material gastable. Otros adelantos técnicos como son el perfeccionamiento de los micrófonos direccionales, el lente pan-cinor, el teleobjetivo, la misma película, cada vez más sensible, vienen en ayuda de esa tendencia. Pero el empleo de esos equipos ligeros tienen otras consecuencias más importantes. Es posible, gracias a ellos, darle una mayor movilidad a la cámara, pues ésta se utiliza en muchos casos en la mano, sin necesidad de otro soporte. Gracias a su relativa pequeñez, son de fácil ocultación, de manera que no distraen la atención de las personas que son fotografiadas. El teleobjetivo permite situarse a una distancia considerable del sujeto fotografiado y pasar inadvertido. La gran sensibilidad de algunos tipos de película permite trabajar en condiciones muy pobres de luz.

De aquí resulta una de las características más importantes del cine espontáneo en cuanto se refiere a estilo: gran movilidad, gran agilidad, y por lo tanto, nuevas posibilidades para la utilización de la cámara y el micrófono. El realizador se coloca en la posición de un espectador y capta la realidad tal como se produce ante sus ojos, de una manera espontánea, sin intervenir para nada en su desarrollo. Más tarde, en la pantalla, queda plasmado el documento.

Tenemos, por lo tanto, que el *free cinema* (cine libre o cine espontáneo) se ha liberado no sólo de algunos obstáculos económicos y políticos, sino que se ha liberado también de gran parte del peso muerto que conlleva la producción normal de una película. Se ha liberado en gran parte del complicado mecanismo de producción que muchas veces entorpece notablemente el acto de la realización. He ahí algunos aspectos de su rebeldía, de su anticonformismo. Si eso lo ha logrado sacrificando una pequeña parte de la «calidad técnica», toca al espectador juzgar en cada caso qué es más importante.

Es indudable que abundan los ejemplos de acontecimientos humanos que, cuando se producen ante la cámara, adquieren un nuevo valor porque se convierten en un documento vivo, en un documento único. Ahora bien, cuando se dice que en el *free cinema* sólo cuenta el acontecimiento espontáneo, en cuyo desarrollo no interviene para nada la mano del realizador, que éste funciona solamente como un espectador impar-

cial que deja fijado en el celuloide lo que ve y lo que escucha, y que, por lo tanto, su posición es de absoluta objetividad frente al acontecimiento, estamos olvidando algunos detalles importantes que forman parte del proceso de realización de la película.

En primer lugar, estamos olvidando que detrás de la cámara se supone que hay un artista. Ya que un artista es un creador y toda creación implica por lo menos una modificación de los elementos con los cuales actúa, es de suponer que si es un artista (un creador en funciones de tal) el que utiliza los mencionados medios de reproducción del acontecimiento real y espontáneo, éste, al ser fijado en el celuloide, ha recibido de alguna manera la huella del realizador. Es decir, vemos el acontecimiento desde el punto de vista del realizador. El documento que resulta de la captación de un hecho real y espontáneo por la cámara, como todo lo que forma parte de la realidad, es un material que puede ser tratado artísticamente. Además del valor documental que tiene en sí, puede resultar un valioso material para ser utilizado en la creación de una obra de arte, puede alcanzar un valor artístico. De hecho, los mejores ejemplos de *free cinema* han sufrido una elaboración artística, aunque los materiales utilizados hayan sido trozos de la realidad espontánea.

Vemos, por lo tanto, aquellos aspectos de la realidad que el artista ha seleccionado para mostrarlos. Y a partir de ese instante, ya percibimos una posición definida del realizador frente a la realidad que está tratando artísticamente. No se trata ya de un testigo pasivo, sino de un actor más (no del acontecimiento en sí, sino de la obra que resulte al quedar éste fijado en la película). Y un actor no es imparcial, toma partido. No es objetivo. Ve las cosas desde un punto de vista definido y particular.

Y esto es así porque la realidad es cambiante, presenta infinitos aspectos y contiene en sí antecedentes múltiples que es preciso conocer para formarnos una idea cabal de la misma. Materialmente es imposible conocerlos todos. Pero podemos llegar a un mayor acercamiento si contamos con suficientes elementos claves que definen en su esencia la realidad. Frente al realizador se presenta un problema: debe seleccionar de esa realidad aquellos elementos más característicos (si seguimos preocupados por la verdad) y ofrecerlos de manera que produzcan una imagen verídica de esa realidad cambiante y llena de contradicciones. En esa selección queda definida la posición del artista frente a dicha realidad.

Con todos esos elementos de realidad espontánea que se ofrecen al artista, si éste no es honesto, o si, aun siendo honesto no es consciente de su responsabilidad y no sabe o no siente cuáles son los elementos característicos, típicos, que definen una realidad cualquiera, puede producir una obra en la que a pesar de la utilización de documentos reales, la imagen de la realidad queda desvirtuada, falseada. Cuando esto sucede, generalmente se oye la misma explicación: «Pero las cosas son tal como yo las he presentado, no he intervenido para nada en el desarrollo de esa realidad, eso estaba ahí y yo me limité a retratarlo...» Sin embargo, él ha escogido ese hecho para retratarlo, y no otro que también se podía estar produciendo y que tenía un significado totalmente contrario. A lo mejor la realidad tenía un significado totalmente distinto y el hecho de seleccionar sólo algunos aspectos de la misma nos la presenta de una manera falsa. He ahí el problema de la responsabilidad del artista. Y el de su rebeldía y su anticonformismo, los cuales desaparecen cuando el artista se somete a principios que conducen a una ocultación o a una desfiguración de la realidad.

La creación artística supone una actitud no imparcial frente a la realidad. Es decir, la creación artística conlleva un juicio, de cualquier clase. Todos los intentos de

retratar la realidad y mostrarla objetivamente, es decir, evitando un juicio sobre ella, son intentos fallidos. A veces se llega a medias verdades que puedan resultar más inmorales que una mentira completa. Es cierto que en los ejemplos más puros del cine espontáneo, el artista no interviene para nada en el desarrollo del acontecimiento real, pero es cierto también que el artista selecciona de ese acontecimiento aquellos aspectos que a su juicio tipifican esa realidad.

Es innegable que la experiencia del cine espontáneo es un paso de avance en el camino hacia el dominio del medio de expresión cinematográfico. Bien utilizado, es un arma de gran impacto que nos permite un mayor acercamiento a la realidad, un análisis honesto, una mayor difusión de la verdad. Pero no hay que pensar que el cine espontáneo es el nuevo cine. No hay que pensar que es un nuevo dogma. Sus perspectivas son amplísimas porque el creciente dominio sobre los medios de expresión abre nuevas posibilidades al lenguaje cinematográfico. Esto en sí es un hecho de gran importancia, porque la producción normal de películas, aun de películas de argumentos preconcebidos y desarrollados sobre la base de la utilización de actores, puede aprovechar ampliamente las experiencias del *free cinema*, tanto en lo que se refiere a la técnica empleada (utilización de equipos ligeros para lograr mayor soltura en la realización, y para abaratar el costo, lo cual hace posible el desarrollo de las pequeñas cinematografías nacionales con mercados limitados), como en lo que se refiere a la mayor utilización del hecho espontáneo, del documento, como material tratable artísticamente. Pero seguirán haciéndose películas que nada tienen que ver con estas nuevas técnicas, seguirán usándose equipos complicados, seguirán produciéndose películas en estudios con escenografías adecuadas, y este cine podrá desarrollarse por otros caminos y podrá mostrar también valores artísticos crecientes. El cine espontáneo es sólo un nuevo paso, dado en una dirección particular, con sus grandes valores y sus grandes peligros.

El manifiesto de Santa Fe [1962]³

FERNANDO BIRRI

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones «oficiales» internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla.

Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones.

Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo.

De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen, el cine documental? La da como la realidad *es* y no puede darla de otra manera.

(Ésta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica.)

Y al testimoniar como es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— *la niega*. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son.)

Como equilibrio a esta función de «negación», el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. Consecuencia —y motivación— del documental social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida.

Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo.

El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine.

³ Esta «Brevísima teoría del documental social en Latinoamérica» figura al final de la introducción («Saldo de una experiencia») del libro de Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe: Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica* (recopilación, selección y notas de Manuel Horacio Giménez, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964, págs. 12-13). Una nota al pie le atribuye al texto hasta entonces inédito la fecha de septiembre de 1962. Desde entonces ha sido reproducido diversas veces, con algunas variantes y distintos títulos, incluso en la monografía del mismo Fernando Birri, *Fernando Birri: El alquimista poético-político, Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991* (Madrid, Ediciones Cátedra/Filmoteca Española, 1996, págs. 216-217). Reproducimos la primera versión.



Tire dié (Fernando Birri, Argentina, 1958).

Arte y compromiso [1968]⁴

SANTIAGO ÁLVAREZ

Un hombre o un niño que se muera de hambre o de enfermedad en nuestros días no puede ser espectáculo que nos haga esperar a que mañana o pasado mañana, el hambre y la enfermedad desaparezcan por gravitación. En este caso inercia es complicidad; conformismo es incidencia con el crimen.

De ahí que la angustia, la desesperación, la ansiedad, sean resortes inherentes a toda motivación de cualquier cineasta del Tercer Mundo. Los temores a que la inmediatez, la urgencia, la dinámica de un proceso como el nuestro y del mundo en general lastren, lastimen las posibilidades de creación del artista, temores éstos aún bastante extendidos, no dejan de ser en alguna forma, prejuicios contra la posibilidad de crear obras de arte que puedan ser consideradas como armas de combate.

En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceptos, ni prejuicios a que se produzca una obra artística menor o inferior, el cineasta debe abordar la realidad con premura, con ansiedad. Sin plantearse «rebajar» el arte ni hacer pedagogía, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo; y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo.

Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero el confundir la asimilación de técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de esas técnicas, no es aconsejable (y no sólo en cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan el subdesarrollo y las particularidades de cada país. Un artista no puede ni debe olvidar esto al expresarse.

La libertad es necesaria a toda actividad intelectual, pero el ejercicio de la libertad está en relación directa con el desarrollo de una sociedad.

El subdesarrollo, subproducto imperialista, ahoga la libertad del ser humano. El prejuicio, a su vez, es subproducto del subdesarrollo; el prejuicio prolifera en la igno-

⁴ El libro de Edmundo Aray, *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer Mundo* (Cinemateca Nacional, Caracas, 1983, págs. 56-58), menciona como fuentes de este texto el diario *El Mundo* (La Habana, 1968) y la revista *Tricontinental* (La Habana). Reproducido también en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. III, págs. 35-37).



Now! (Santiago Álvarez, Cuba, 1965).

rancia. El prejuicio es inmoral, porque los prejuicios agreden injustamente al ser humano. Por las mismas razones, inmorales son el conformismo, la pasividad, la burbuja intelectual.

Arma y combate son palabras que asustan, pero, el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineasta). Así se les pierde el miedo a las palabras cargadas de contenido peyorativo, en las que muchas veces el creador se enajena. Hay que rescatar conceptos de posiciones ante la realidad y el arte que han salido mal paradas por deformaciones burocráticas. El temor a caer en lo apologético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico consustancial con la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la Revolución como la crítica al enemigo, ya que ellas en definitiva representan ser tan sólo variedades de armas de combate. No se puede por tanto unilateralizar el arma de combate. Dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario es tan negativo como el dejar de luchar contra el enemigo por fobias filosóficas paralizadoras.

No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial. En el Tercer Mundo no hay grandes zonas de elites intelectuales ni niveles intermedios que faciliten la comunicación del creador con el pueblo. Hay que tener en cuenta la realidad en que se trabaja. La responsabilidad del intelectual del Tercer Mundo es diferente a la del intelectual del mundo desarrollado. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias. Para nosotros, no obstante, Chaplin es una meta, porque su obra llena de ingenio y audacia conmovió tanto al analfabeto como al más culto, al proletario como al campesino.

Prioridad del documental [1971]⁵

FERNANDO E. SOLANAS y OCTAVIO GETINO

El hecho de que hasta ahora haya predominado casi absolutamente el *cine documental* en todo lo que hace al *cine militante* (son muy pocos los ejemplos de cine ficción) no significa que la dimensión documentalista no pueda ser enriquecida tanto con la ficción (recreación) como con otros recursos expresivos. Un cine de personajes, para dar un ejemplo, de ningún modo podría ser descartado en determinados filmes donde el recurso del militante-actor, o las situaciones recreadas, pudieran ayudar más que ningún otro recurso a la concreción de ciertos temas. Sin embargo, podríamos intentar una explicación del porqué la mayor parte del *cine militante* (o su totalidad) se halla sustentada aún en nuestros países por un cine de carácter documentalista.

En países liberados, como Cuba, donde existe un nivel de información veraz en todos los planos, un cine de carácter documental, testimonial o informativo puede pasar por momentos a segundo plano frente a un cine narrativo, histórico o de personajes, ya que la información transmitida a través de todos los medios masivos de comunicación suple aquellas carencias que en países como el nuestro son de primerísima importancia. En los países no liberados, saturados de una falsa información o directamente carentes de ella, asume carácter prioritario la elaboración de un cine (o de cualquier otra herramienta de comunicación: literaria, plástica, musical, etc.) que tienda a suplir, en la relativa medida de sus posibilidades, ese vacío de información que es peculiar a las situaciones neocoloniales. En nuestros países, decíamos en otros trabajos, la verdad está proscrita; *la verdad nacional cuestiona al conjunto de la situación neocolonial y se convierte en subversión.*

¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutables? Una imagen verídica es en sí misma —a ojos del pueblo— un fragmento de la realidad que se ilumina. La imagen documental, el dato que no se discute, es decir, *la prueba*, alcanza una importancia total frente a las «pruebas» del adversario. Éste puede absorber en la situación neocolonizada un juego de ficciones e incluso de alusiones cuando ellas no se encarnan visiblemente en una realidad concreta (en sus sí-

⁵ Extraído del texto «El cine como hecho político», en la recopilación de Fernando E. Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (México, Siglo XXI, 1973; segunda edición, 1978, págs. 161-163). Según Mariano E. Mestman, el texto forma parte del anterior, titulado «Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine», con fecha de marzo de 1971; ambos habrían sido reproducidos separadamente por error.



La hora de los hornos (Fernando E. Solanas, Argentina, 1968).

tuciones, en sus personajes, etc.); puede asimilar también una exposición ideológica o un debate de abstracciones, cuando aquella o éste no se instale tampoco en la dinámica inmediata y viva de la situación nacional. Es decir, se puede hablar de Macondo o historiar la vida de los cronopios; incluso es posible referirse a la «emancipación de la Patria» o a la «liberación del proletariado». Lo que ya no es tan admisible de historiar o de referir es la existencia real no del *Macondo-ficción* ni del *proletariado-abstracción*, sino de uno y otro encarnados en realidades concretas individualizables.

Esta prioridad del documento en la situación neocolonial no impide sin embargo el tratamiento de temas mediante recursos convencionalmente no-documentales. La recreación o la fantasía no niegan la visión testimonial de una realidad; por el contrario, muchas veces pueden ser elementos que la enriquezcan más que cualquier otra cosa. La utilización de personajes, de secuencias recreadas, de situaciones «ficción» conserva toda su vigencia en tanto sirve a un objetivo mayor que no es otro que el de someter las abstracciones y las ficciones a las necesidades de iluminar testimonialmente (documentalmente) una situación histórica o una situación política concretas. Por otra parte, ésta es a nuestro entender la mayor posibilidad de liberar verdaderamente y no ficticiamente la fantasía.

Sean cuales fueren los géneros o los recursos que se utilicen en el cine militante, toda elaboración expresiva de los mismos debe encuadrarse en la conciencia de una cultura y de una política de *construcción* y de *destrucción*, elaborada, criticada y profun-

dizada en estrecha práctica con el pueblo. La marcha revolucionaria es una sucesión ininterrumpida de hipótesis que se constatan o no en la acción cotidiana. Nuestra elaboración parte de esa práctica política del pueblo y se dirige hacia afuera para transformar, en última instancia, el mundo, pero es a su vez corregida y transformada por éste.

Una imagen recorre el mundo [1975]⁶

JULIO GARCÍA ESPINOSA

Pudiéramos decir, que hace ya más de quince años una imagen recorre el mundo. Esa imagen es nuestra propia imagen. No es una imagen de ficción. Es la imagen del cine documental y noticioso de nuestro llamado Tercer Mundo.

¿A quién debemos ese alto honor?

La explosión técnica y tecnológica de los años sesenta hizo que el mundo de la imagen alcanzara dimensiones irreversiblemente universales. Justamente en esos años nuestra imagen apareció. Tuvo la posibilidad de recorrer todas las pantallas grandes y chicas aumentando definitivamente el pensamiento y la sensibilidad universales.

Pero la verdadera explosión no fue electrónica. No fue la técnica la causa sino el medio que facilitó nuestra presencia en el mundo. La verdadera explosión de esos años sesenta fue la de los movimientos de liberación. Vietnam, Argelia y Cuba tipifican esa realidad. Las luchas de esos años hicieron cambiar al mundo. La historia ya no volvería a ser la misma. El mundo colonial y semicolonial entraba en su crisis definitiva. Nuestra imagen nació al calor de esos movimientos de liberación y su destino estuvo, está y estará ligado para siempre al de ellos.

De hecho se dio una curiosa situación. Mientras nosotros le enviábamos al colonizador una imagen fundamentalmente documental, ellos nos hacían llegar una imagen esencialmente de ficción. Esas dos imágenes han venido desarrollando una larga batalla en el curso de éstos. Han sido y son dos imágenes en pugna. En cierta medida hemos sido nosotros, esta vez (increíble, inusitado, asombroso), quienes hemos llegado a influir en ellos. No han sido pocas las películas que han realizado insertando el documental en la ficción y hasta se han visto obligados a aceptar un cierto cine político dentro de su propia producción.

Pero hay que precisar que la lucha de estas dos imágenes no es la lucha entre dos géneros. Un tal equívoco pudiera traernos consecuencias fatalmente regresivas. Es una suerte sin duda, haber nacido al mundo de la imagen con un carácter documental. (Subrayamos que nuestras pocas películas de ficción no han sido determinantes a los efectos de una divulgación masiva.) Pero no hay que entender, por supuesto,

⁶ Principio y parte del final del texto reproducido en la recopilación del mismo título: Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, págs. 45-56; México, FilMOTECA de la UNAM, 1982, págs. 65-73).

que nosotros nos dedicamos a ampliar la visión de la realidad, y ellos a cubrir nuestras necesidades de recreación. La pugna no es de géneros, no es de géneros, no es de géneros. Es la pugna entre dos actitudes: ante la vida, ante el cine, ante los llamados medios de comunicación. Es la lucha, sobre todo, entre la falsedad y la autenticidad. La visión clara, inequívoca, de esta confrontación es indispensable para trabajar consecuentemente en la fase actual.

La confrontación, en la fase actual, no es una película en blanco y negro sino en color. Del lado de ellos no están todos los que son y del lado nuestro no son todos los que están. La confrontación no es entre un Tercer Mundo y un Primer Mundo con un Segundo Mundo de observador imparcial. Aquí no hay más mundo que el que nos ha tocado vivir a todos. Sólo que este mundo tiene dos caras. Una cara es la de los que tienen vergüenza y otra la de los sinvergüenzas. Por eso no existe más confrontación que la que motivan todos aquellos que se oponen a la construcción realista de un mundo mejor, estén en el mundo que estén. Las posibilidades reales de construir un mundo mejor han hecho surgir múltiples opciones y criterios diversos. Es estimulante que existan tantos y tan variados. Es un síntoma innegable de que es la revolución lo que marca el signo de la época.

(...)

(...) Superar la división entre cine documental y cine de ficción pudiera ser también una vía para superar esa dicotomía entre cine comercial y cine artístico.

El cine documental se ha visto casi siempre como el cine que intenta reflejar la vida cotidiana; el de ficción, como la vida en sus momentos excepcionales. En realidad esta doble intención no es patrimonio aislado de ningún género, de ningún tipo de cine, sea éste documental o ficción, comercial o artístico. En general el cine se esfuerza siempre —el comercial con menos pudor— por reflejar la vida como momento excepcional. Éste es uno de sus grandes y poderosos incentivos. Pero no hay que echarle la culpa al cine, el cine lo único que hace es ratificar un concepto, una actitud que existe ya en la realidad. El cine es una opción más entre las muchas que la gente busca como posibilidad de vida diferente, de verdadera vida; vida que se le aparece siempre como dada en los momentos excepcionales y jamás en la vida cotidiana.

Es justo que los revolucionarios nos planteemos la necesidad de rescatar la vida cotidiana como la única y real posibilidad de llegar a hacer de la vida una realidad interesante, un cotidiano acto de creación. Pero aquí tampoco bastan las buenas intenciones. Casi siempre que hacemos una película que refleja la vida cotidiana no logramos las mejores simpatías del espectador. Y es que nuestra propia realidad —pasada y presente— está formada tanto de vida cotidiana como de momentos excepcionales. Y así seguirá por un buen tiempo. No se trataría, sin embargo, de cocinar simplemente un brebaje con ambas. Sino hallar lo que hay de cotidiano en la vida excepcional y lo que hay de excepcional en la vida cotidiana, sin disfraces ni apoyaturas ajenas, desde luego. Y sobre todo, no contribuyendo a ratificar la opción de vida excepcional como la única posibilidad de vida plena, que es ahí donde radica el verdadero mecanismo de evasión del cine.

Postulados del tercer cine [1976]⁷

CARLOS ÁLVAREZ

Algunos de los postulados teóricos del tercer cine colombiano que datan de 1968, son los siguientes:

1. «El cine para América Latina tiene que ser un cine político.»
2. «Tiene que ser 'el cine de los 4 minutos'. Su tiempo clave.»
3. «Será hecho con las mínimas condiciones. No importa tanto la hechura como lo que se diga.»
4. «Tiene que ser cine documental.»
5. «Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian, y peharemos con otra. No somos inmutables. Es decir, este cine, como todas las actividades en América Latina tendrá que ser terriblemente dialéctico.»

(...)

4. Es cierto. El cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada. Exige menos aparataje cinematográfico para su construcción y menos experiencia, que nunca la podremos tener en cantidad, pero sobre todo, permite que el realizador saque su obra de la realidad más objetiva, haciendo diluir todas sus aspiraciones de «director de cine» en la necesidad de ser fiel y combativo trabajador por el cambio de esa realidad.

Lo hace olvidar un poco de sus conflictos internos, estrictamente personales, para dar a su film un mayor contenido social.

El documental es una terapia contra los deseos ocultos de todo realizador subdesarrollado de volverse, alguna vez, un gran director de cine, como esos de por «allá». Allende estos territorios subdesarrollados.

Claro que no se puede ser tan sectario, como para no saber que hay temas que pueden trabajarse mejor y más profundamente desde una óptica argumental, de

⁷ Dos pasajes del texto «El tercer cine colombiano», incluido en la recopilación de Carlos Álvarez, *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, págs. 91-104). Según la aclaración final, fue originalmente publicado en el libro de Peter B. Schumann, *Kino und Kampf in Lateinamerika (Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos)* (Munich-Viena, Carl Hanser, 1976).

puesta en escena con actores y dentro de una duración que se acerque a los patrones tradicionales del cine industrial.

Eso es claro, pero ¿cuándo podremos conseguir el dinero para hacer uno o tres largometrajes argumentales, con actores y el aparataje que eso implica en tiempo y trabajo?

¿Qué director del tercer cine puede abandonar sus trabajos habituales para sobrevivir y dedicarse diez meses exclusivamente a «su» largometraje?

Proponer hacer cine documental, con la relativa facilidad que hay para su filmación, es también proponer otra forma de terapia para nuestros sueños de cineastas. Si nuestras aspiraciones apuntan muy alto, moriremos desgraciados con nuestros sueños sin realizar. Y cuando digo apuntar no muy alto, no es en cuanto al contenido político de nuestros filmes, sino en cuanto a toda una metodología del cine.

Porque leyendo alguna revista de cine, nos podemos dar cuenta de la forma como filma un joven principiante en Europa o Estados Unidos. El dinero, el equipo humano, las máquinas, los laboratorios, etc., con que cuenta y como esas posibilidades no existen, ni existirán dentro de un proyecto de industria capitalista del cine para Colombia, entonces tenemos dos opciones: o ponemos a llorar y añorar tiempos o países en donde nuestras fantasías pudieran materializarse, o buscar el método y el tipo de cine, que sin ser, tal vez el ideal (pero una cosa es lo ideal y otra lo posible), nos permita hacer cine. Y hacer un cine vital, influyente sobre la realidad, participante de ella.

Es muy posible que debamos hacer cine argumental, pero mientras llega ese momento o continuamos hablándonos mentiras como hasta ahora, o preferimos utilizar nuestro tiempo mejor y hacer esos filmes cortos, pobres de medios de realización, documentales y muy políticos que hacen fruncir el ceño despreciativamente a tantos proyectos de «directores» de cine.

Por lo menos, como una buena conclusión, podríamos decir que después de los 30 años, el hombre subdesarrollado, el cineasta del Tercer Mundo, debería perder su inocencia y pasar a otro estadio superior.

El antidocumental, provisionalmente [1978]⁸

ARTHUR OMAR

Por vicisitudes que no cabe explicar aquí, la historia del cine es monolítica: en 80 años, se impuso una forma mayor, formando un lecho donde corre todo el resto. Esa forma es la película narrativa de ficción, concretada en una función social específica: el espectáculo. El documental no tiene una historia propia. La forma documental es enteramente tributaria de esa vertiente principal de la historia del cine.

A partir de la invención de la cámara de filmar, el cine podría haber sido utilizado para otros fines técnicos y científicos, pero las grandes inversiones necesarias a su práctica fijaron una evolución dentro de una única matriz, la de servir como espectáculo público, recuperando y expandiendo el teatro y la novela. Todo el lenguaje del cine se desarrolló dentro de esa matriz sin cualquier otra alternativa, desde las películas didácticas hasta las publicitarias pasando por la llamada vanguardia cinematográfica, que no ha hecho más que funcionar como margen necesario para delimitar ese campo irresistible.

Frente a ese campo arrollador, no existe el documental como lenguaje autónomo, o sea, el documental tal como existe hoy es un subproducto de la ficción narrativa, sin contener cualquier aparato formal y estético capaz de cumplir con independencia su hipotético programa mínimo: documentar.

Las conquistas formales del cine narrativo de ficción (creadas según la lógica interna a este tipo de cine, en último análisis la lógica que rige los problemas de su adaptación como mercancía de gran consumo) fueron siendo incorporadas aleatoriamente al documental como procedimientos provenientes de fuera y se cristalizaron en lo que se puede ver hoy como una fórmula acabada. Todos los intentos por dar al documental una independencia estética (e ideológica) fueron infructuosos frente a la avasalladora presencia del cine de ficción.

No queremos decir que el documental no exista. Pero el modo de aparición de su objeto, el modo de construir la existencia de tal objeto es rigurosamente idéntico al del cine de ficción y por consiguiente no representa una opción real. En resumen: en la medida en que el cine narrativo de ficción determina el cine documental, podríamos decir que lo que el cine de ficción trabaja como siendo la realidad (aunque sea una rea-

⁸ Primera parte del texto reproducido en la revista *Cinemais* (núm. 8, Río de Janeiro, noviembre-diciembre de 1997, págs. 179-203). La segunda parte es una reflexión basada en la experiencia de la película *Congo* (Arthur Omar, Brasil, 1972). La primera versión, trunca y menos desarrollada, fue publicada en la revista *Vozes* (vol. LXXII núm. 6, Petrópolis, agosto de 1978, págs. 5-18).

lidad ficticia) es lo mismo que el documental representa como siendo ficción (aunque sea una ficción real). La mística es la misma: hay un *continuum* fotografiable que puede ser dado a la visión, una verdad que se apprehende inmediatamente.

Esa apprehensión está programada por un conjunto de instituciones dentro de la sociedad: los cines, las redes de distribución, la crítica cinematográfica, las escuelas de cine, etc. Esos lugares materiales permiten que la masa de películas producidas anualmente circule, confiriéndoles un papel muy específico, su *función*.

Retomemos el razonamiento, insistiendo: el cine de ficción perfeccionó con gran esfuerzo una serie de dispositivos estéticos que tienen como objetivo volver más real lo que quiere presentar como realidad; el documental, cuyo desarrollo fue una mera absorción de tales dispositivos, termina presentando su realidad documental como si fuera una ficción. El espectador sabe distinguir perfectamente un documental de una película de ficción. Sin embargo, su manera de colocarse frente al contenido de esas películas es idéntica en los dos casos, o sea, se le exige el mismo tipo de esfuerzo y trabajo, se exige que sea el mismo tipo de espectador, o mejor un mero espectador.

No obstante, ¿cuál es la filigrana que unifica los dos tipos de película? Simplemente, el *espectáculo*. Ambos se ofrecen como espectáculo. La *función-espectáculo* presupone un tipo de sujeto que lo contempla, es una función objetivamente situada dentro de una trama social, es una *institución*. El sujeto se transforma en sujeto de espectáculo cuando es atraído por la red de cines disponibles. Esa institución podría no haber existido, tiene una historia donde quedan registradas las vicisitudes y las motivaciones de su formación.

Tal como se presenta hoy, el espectador se coloca frente al documental con la pasividad de un ojo indiferente y el objeto del documental surge como cualquier otro objeto de documental, o mejor como un mero objeto de documental, perfectamente intercambiable con otro objeto. Todo puede ser objeto de esa mística voluntad de documentar, en una corriente sin fin de películas que se suceden. Porque todo puede ser ofrecido en espectáculo. Ése es el secreto del documental (forzado por su filiación con el cine narrativo de ficción): ofrecer su objeto como espectáculo.

En el espectador interesado surge la ilusión de *conocer*. De dominar, a través del conocimiento, lo que la película exhibe. Esa ilusión se fundamenta en las cosas que le son dadas a ver con evidencia. La visión del objeto gratifica desde que acepte el sometimiento a la posición de espectador.

¿Cuál es esa posición? Es la posición del alejamiento máximo. Del aislamiento radical respecto a lo que está siendo mostrado. Situación paradójica porque el espectador cree justamente que el documental le permite el máximo dominio de un objeto, el *conocimiento*. En ese juego hay una dinámica constituida a lo largo de la historia. Veamos qué ocurre.

Para que exista un documental, es preciso una *exterioridad* del sujeto y el objeto. Cada cual a un lado de la línea, sin tocarse. Sólo se documenta aquello de lo que no se participa. El documental surge después, en una situación, es el último intruso con su atropellamiento normativo.

Un objeto sólo se vuelve objeto de documental en el momento en que el sujeto se reconoce aislado de tal objeto. Una vez aislado, surge la pretensión de conocer, producir una película donde se procesa el etéreo efecto de estar presentando un objeto que puede ser un vaquero, una feria de artesanía, la vida de un pintor, un periodo de la literatura brasileña, un acto dramático popular, los accidentes de tráfico, una huelga, etc. Un documental es eso, un estudio, un abordaje exterior.

Ningún documental surgiría espontáneamente de su objeto, ni serviría a su objeto como medio de práctica. Una película sobre el vaquero no es una canción de vaquero, sino un discurso para quien no es vaquero. Sin esa exterioridad no se dan las condiciones mínimas requeridas para que exista un documental. El documental obliga a asumir tal exterioridad por más cercano que esté el tema, en la medida en que resulta la base de la actitud documental.

La actitud documental es una actitud entre otras actividades posibles en el tratamiento de un tema. Este texto busca justamente plantear el problema de que nuevas actitudes quizás sean más productivas hoy en Brasil, en lugar de simplemente dirigirse hacia el documentalismo generalizado sobre nuestras cosas y nuestra cultura, en una actitud de conservación y preservación que en verdad no conserva ni preserva nada, olvidando que lo fundamental es la película como objeto producido que entra en un circuito cultural, la película como gesto y acción, una obra aquí y ahora, con su forma aquí y ahora, resultado concreto de una decisión de filmar y dar forma a una obra concreta, en lugar de repetir mecánica e infinitamente contenidos que están del otro lado de la línea, línea que siempre existirá mientras persista la actitud documental, la del mero reportero, sin formulación de un proyecto de absorción real de las lecciones del objeto en el cuerpo inmediato de la obra y luego en el sector donde esa obra va a circular. En suma, sin un nuevo *Método*.

Explicuémoslo mejor. El cine documental es un aliado y aprendiz de la ciencia social y como ella nos ofrece el mundo como espectáculo, lo opuesto al mundo de la acción. La pretensión de ciencia bombardea los mínimos detalles del documental, generalmente una «ciencia» empapada de empirismo grosero o por lo menos complaciente.

Empieza por el repertorio de temas, siempre encontrados en una repartición espontánea de temas que la sociedad provee, ya existentes. Los temas están ahí para ser recogidos. No hay un método de reflexión sobre el nivel de realidad donde el documental se va a situar. Y el proceso de construcción de la película es semejante, yendo de lo particular a lo general en línea recta y elemental. ¿Cómo? Una vez filmadas escenas concretas de una situación, o sea, fotografiada con sonidos e imágenes, se compone un cuadro generalizador que extrapola aquella situación hacia su concepto. Así, por ejemplo, tenemos flashes y entrevistas de una danza popular ocurriendo en un determinado momento (momento de la historia de esa danza); a continuación, la narración generaliza con datos sociológicos, económicos, etc.

A veces surge la pretensión de un documental crítico, con crítica de los hechos, donde se acentúa más ese círculo general-particular. Uno sale del cine con la poderosa sensación de haber visto un buen *western*. Falta el método que transforme esa relación de la película con su objeto real en una relación de fecundación.

Para el documental apenas mediano, académico, existen dos soluciones estéticas, una a la derecha y otra a la izquierda, aunque ambas por la tangente.

Por el lado de la derecha estética tenemos la posición clásica progresista, con su modelo inconsciente de documental que nunca vemos realizado íntegramente en las películas concretas, lo que les permite exigir una serie de adicionales: la película debe ser crítica, pero no sólo crítica, debe restituir una situación en su verdad interior, ser inteligente, moderna, concisa y si es posible contener un adicional de expresión donde se afirme una personalidad de autor como visión personal del mundo. La narración debe ser actualizada en toda su esencia. Para un particular bonito, un general profundo, y así sucesivamente. Esa posición cree en un perfeccionamiento sin fin de

viejas fórmulas a través de deslizamientos laterales sucesivos, pequeños progresos, pequeñas críticas siempre retomadas que a cada nueva película pierden el valor, negaciones infinitesimales sin llegar nunca al objetivo final.

La otra reacción se ilusiona tanto como la primera. Cree en una ruptura imposible, como si fuera de la vertiente principal, la narración de ficción, existiera alguna posibilidad radical. Cree en una historia plural dentro de un mundo estético unívoco. La radicalidad propuesta por la llamada vanguardia experimental en verdad se limita a bordear el continente del cine clásico, fustigándole los flancos. Lo que hace, bajo el proyecto de libre *invención*, no es más que simple *inversión* de los artificios cristalizados. Donde la película tradicional muestra, la otra no muestra. Donde la primera es clara, la otra se hace oscura. Donde una es lenta, la otra corta velozmente. Donde una pasa por alto, la otra acentúa. Donde una evita, la otra prolonga. Donde una emociona, la otra desdramatiza. Donde una sincroniza, la otra desfasa. Donde una separa, la otra superpone. Donde una clasifica, la otra obstruye. Donde una enfatiza, la otra vacía. Donde una continúa, la otra rompe. Donde una avisa, la otra irrumpe. Donde una enraíza, la otra arranca. Donde una narra, la otra musicaliza. A pesar de representar un trabajo importante, esa serie de inversiones apenas da continuidad al ciclo de la narración siguiendo palmo a palmo sus elementos íntegramente fascinada por ella, una victoria al revés del cine tradicional.

Sin embargo, líneas de fuerza de la novedad se encuentran de manera transversal en esas experiencias y en general nunca llegan a ser desarrolladas después de lanzadas. El cine progresa lentamente en medio de ese desperdicio formal. En algunas películas-clave, la puerta de una salida fue rápidamente entrevista y enseguida perdida. Tocaría hoy rever esas chispas que nunca pasaron de pocos segundos dentro de un largo documental e intentar extraer de ellas una teoría sistemática que orientara una nueva práctica.

Constatado el callejón sin salida, la inevitabilidad de jugar con las formas existentes, pues fuera de ellas no existe nada, sería preciso regular metódicamente el trabajo de desarticulación del lenguaje del documental, o mejor de redistribución de los elementos presentes en el documental tradicional cuya fórmula no permite realizar ciertos tipos de investigación. Sin rechazar el lado fotográfico de captación pero fiscalizándolo rigurosamente, podrían surgir en un periodo de transición unas especies de *antidocumentales* que se relacionarían con su tema de modo más fluido y constituirían objetos en abierto para la manipulación y reflexión del espectador. El *antidocumental* intentaría dejarse fecundar por el tema, construyéndose en una combinación libre de sus elementos. Tales sugerencias se encuentran en verdad presentes en muchos documentales brasileños contemporáneos, enclavadas en sus cuerpos, latentes, a la espera de una explicitación y un uso sistemático y agresivo.

(Traducción: Paulo Antonio Paranaguá)

Provocaciones sobre cine documental y literatura [1980]⁹

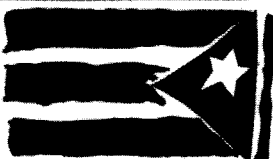
JESÚS DÍAZ

Casi siempre que se habla de las relaciones entre cine y literatura se está pensando en realidad en las relaciones entre cine de ficción y literatura de ficción, pero quienes así piensan asumen que se están refiriendo a todo el cine y la literatura posibles. Como los estadounidenses al hablar de América olvidan que existe una América Central y una América del Sur, y aun que en la propia Norteamérica existen México y Canadá, los «ficcionalistas» olvidan que existe un cine documental, una literatura testimonial y ensayística, y, desde luego, relaciones entre ellos. Esto es particularmente grave en un continente en que dicha literatura tiene una singular importancia histórica y estilística, en el que una buena parte de la producción cinematográfica corresponde al cine documental por obvias razones presupuestarias, y en el que la lucha de los cineastas contra el control que los monopolios imperialistas ejercen sobre las pantallas —es decir, sobre una parte de la mente de los pueblos— se concreta en leyes que ordenan acompañar la exhibición de películas extranjeras con documentales nacionales.

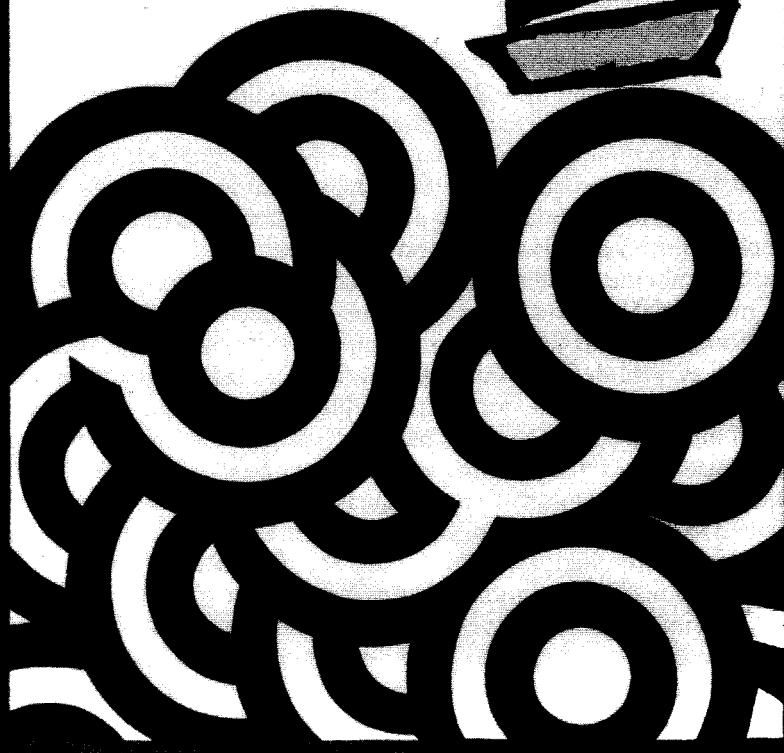
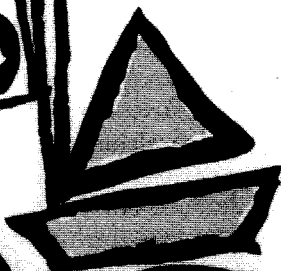
Este olvido tiene al menos dos justificaciones. En lo que se refiere a la literatura los críticos sólo suelen dejar entrar a su reino aquello que la preceptiva ha codificado como tal: novela, cuento, poesía, teatro, es decir, ficción. El cine documental por su parte enfrenta una doble crisis de crítica y de público. Mientras que el cine de ficción, como un viejo boxeador experimentado si bien un tanto falto de aire se repone de la paliza que le propinó la televisión en décadas pasadas acudiendo a las catástrofes, a la pornografía, y a veces incluso al arte, o sea, a aquello que la televisión, al menos por ahora, no puede hacer, y concita sobre sí el interés del público, de profesores y gacetilleros; el cine documental ha devenido un pariente tan pobre que las sa-

⁹ Ponencia presentada originalmente en el seminario «Nuevo cine y literatura en nuestra América: relaciones e interinfluencias», durante el segundo festival de La Habana, en diciembre de 1980. Reproducida en la revista *Cine Cubano* (núm. 101, La Habana, 1982, págs. 139-142) y en la recopilación *Cine, literatura, sociedad* (selección y prólogo de Ambrosio Fornet, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, págs. 67-72). Fue traducida al francés en *A la découverte de l'Amérique Latine: Petite anthologie d'une école documentaire méconnue* (organización de Paulo Antonio Paranaguá, París, Cinéma du Réel, Bibliothèque Publique de Information/Centro Georges Pompidou, 1992, págs. XXX-XXXI), con autorización de Jesús Díaz (1941-2002).

Un documental
de Santiago Alvarez
Gran Premio
"Paloma de Oro"
Festival de Leipzig
1966



**CERRO
PELADO**



las suelen exhibirlo por obligación y para ganar tiempo, con el carácter que en mi infancia se calificaba, gráfica y exactamente, como relleno. Escéptica, la crítica no lo invita casi nunca a su mesa. Como sucede con la literatura, para muchos el cine de ficción es «el cine» y punto. Los eruditos suelen citar a Dziga Vertov y a Flaherty con la discreta añoranza de quien recuerda algo tan tristemente hermoso, perdido e irrecuperable como la música de los cafés de Nueva Orleans, o el «Art Nouveau».

Sólo un grupo de personas ha contribuido tan ardentemente como sus enemigos a generar la situación en que se encuentra actualmente el cine documental: sus realizadores. Salvo excepciones ellos han hecho del mismo algo tan artísticamente insignificante como suele ser, por ejemplo, el cine de ficción, sólo que mucho más aburrido. Creo que tenemos que analizar ese problema antes de juzgar con demasiada severidad a críticos y público, y que uno de los costados de ese análisis es justamente el de las relaciones entre cine documental y literatura. Algunos paralelismos con lo logrado en este sentido por el cine de ficción pueden quizá sernos útiles. Es sabido que uno de los factores que más incidió en el desarrollo de estas relaciones fue el advenimiento del cine sonoro. La crítica y los propios creadores insistieron mucho en las pérdidas que este elemento significaría para el cine de ficción, pero la realidad arrasó con las prevenciones de Eisenstein y Chaplin. Por un lado liberó al cine de ficción de su mudez, por otro lo ató a la palabra, es decir, a la literatura. Los lazos fueron tan estrechos que el cine de ficción está todavía tratando de entenderlos y zafarlos. Lo hace, es verdad, con una añoranza un tanto edípica. Incluso una película tan significativa como *Siberiada* se siente en la necesidad de calificarse en los créditos de «Poema».

Sabemos sin embargo que el cine es un hijo bastardo, su madre no fue la literatura sino las pobres ferias populares; su padre fue el desarrollo tecnológico, no el arte. Hoy está claro que en esta relación incestuosa existe un debe y un haber (que obseden sobre todo al cine, la literatura, mala madrastra, toma lo que necesita y no se preocupa mucho del asunto salvo para cobrar derechos de adaptación), y que en la primer columna el cine de ficción debe anotar una gran pérdida de flexibilidad, imaginación, y en general de las infinitas posibilidades asociativas del montaje. Una relación similar existe entre cine documental y literatura, sólo que en este caso, ésa es al menos mi hipótesis provocativa, las pérdidas han sido catastróficas y las ganancias mínimas. Pienso que esta realidad ha sido oscurecida en medida notable por el hecho de que el documental, salvo contadísimas excepciones, no adapta obras literarias. Hace algo peor, persigue sus mismos objetivos, usa sus procedimientos y suma mecánicamente sus resultados, olvidando que el cine documental, en mucha mayor medida que el de ficción, es el montaje.

Alejo Carpentier solía decir que el hombre de talento hace lo que quiere, y el genio, sin embargo, lo que puede. Con el advenimiento del sonido y especialmente del sincrónico el cine documental se sintió como un hombre de talento que lograría, si lo deseaba, *decir* lo que quería: ensayo, testimonio, poesía, canción, crónica, crítica, monografía, investigación, y aún, tratado. Fue una ilusión, surgieron las largas narraciones soporíferas que condicionan la expresividad, la extensión, y por tanto *el ritmo* de la imagen a las necesidades del texto literario; éstas a veces, son sustituidas o mezcladas con entrevistas previamente ajustadas, y a veces incluso iensayadas!, donde alguien *narra* o *explica* a cámara un asunto que puede ser su vida, la de un tercero o un complicado proceso productivo o político donde casi nunca asistimos a ningún

acontecimiento; entre narración y entrevista la imagen suele volver a estirarse para ilustrar e incluso lograr que «quepan» una canción o un poema. La palabra pesó desde el principio sobre las estructuras del cine documental convirtiéndolo en un anciano lento y aburrido que necesitaba explicarse constantemente. La gran posibilidad abierta por el sonido sincrónico más allá del montaje, esa ventana a la vida que es la *toma uno*, única e irrepetible, de sonido e imagen que hubiese puesto verde de envidia a Dziga Vertov, fue abandonada a la televisión ya que, evidentemente, no era arte ni literatura; en todo caso, pertenecía a un pariente tan menor y despreciado por los creadores como el propio cine documental: era periodismo.

Pero el gran cine documental, o si se quiere el verdadero cine documental, y aún, si estamos de acuerdo en que la producción generalizada a que nos hemos estado refiriendo es una impostura, entonces simplemente el cine documental sigue existiendo y produciendo obras tan significativas como las de, con perdón sea dicho, Vertov y Flaherty. Como estamos en un festival latinoamericano espero que no se me acusará de chovinista si los dos nombres mundiales que cito pertenecen a este continente: Santiago Álvarez y Patricio Guzmán. Una tarea que necesitamos urgentemente aquellos tercetos que nos dedicamos a la realización de cine documental es la de emprender el estudio de las relaciones entre éste y la literatura en autores de la magnitud de los citados. Me atrevo a afirmar que ella corroboraría la siguiente hipótesis: en sus grandes obras, los elementos literarios, si existen, están siempre plenamente subordinados a las exigencias del lenguaje cinematográfico y sólo así, dentro y como elementos de ese factor determinante del conjunto, logran hacer algún aporte. Ése es el caso de la narración en *El fascismo corriente*, de Mijail Romm, una de las pocas en la historia del cine que complementa de manera perfecta el valor expresivo de la imagen subordinándose de manera absolutamente orgánica a su ritmo; de la poesía cantada, casi dicha, por el minero jadeante y enfermo —que es, él mismo, la denuncia y el canto que se nos quiere comunicar— en *Harlan County USA*, de Barbara Kopple; de las entrevistas totalmente carentes de regodeo por Patricio Guzmán para ese mural gigantesco, *La batalla de Chile*. Tres obras que muestran la lucha de clases «en vivo», con más fuerza que cualquier ensayo sociológico sin deberle nada a ese lenguaje; salvo, claro está, la cultura política de sus autores.

Un estudio de la obra de Santiago Álvarez produciría algunos resultados inquietantes e incluso paradójicos. Por ejemplo, es sabido que en literatura el ensayo es principalmente una cuestión de estilo; en dicho género importa tanto el *qué* se dice como la *manera* en la que se dice. Los ensayistas deben ser innovadores en el *cómo*: así, por no salir de los límites de nuestra lengua, Martí, Unamuno, Ortega, Reyes, Marinello. Desde este punto de vista Santiago Álvarez sería un ensayista cinematográfico que *precisamente por eso* no le debe nada al ensayo literario. Es interesante recordar, por ejemplo, y quizá alguno se asombre de ello, que un buen número de sus grandes obras, *Ciclón*, *Cerro Pelado*, *Hanoi*, *martes 13*, fueron filmadas sin sonido; que otra, *L.B.J.*, fue filmada no sólo sin sonido sino únicamente a base de fotos de revistas y de contratipos; y que *Now* no fue filmada en absoluto, sino que está realizada a base de materiales diversos que el realizador *montó* como podía, es decir, genialmente. Si pensamos en dichas obras veremos que Santiago —que se considera a sí mismo con orgullo, y que es, que duda cabe, un periodista— no nos comunicó en ellas ninguna nueva noticia, *sino una nueva manera de hacer*, un *estilo* que, dicho sea entre paréntesis, no debe nada a la literatura.

Aquí termino, y si alguien piensa que he tratado de decir que el cine documental debe liberarse del peso de la literatura, tener especial cuidado e incluso reticencia con la palabra que no provenga de la toma uno, única e irrepetible, pensarlo mil veces antes de filmar un plano donde no esté ocurriendo «algo» tras la cámara, y restituir, innovando, los derechos de la imaginación y el montaje, tiene razón. Eso es, exactamente, lo que he dicho.

Diálogo sobre cine documental [1986]¹⁰

CARLOS VELO

Maestro Carlos Velo, en su opinión, ¿cómo definiría al cine documental?

Las definiciones siempre son un poco difíciles, porque definir es en realidad constreñir alguna cosa. Yo diría que el cine documental es aquel que trabaja con la realidad misma de los hechos de la vida, tanto de la vida que pueda analizar un científico, un biólogo, como de la vida social de los seres humanos o también de la vida social de los animales. Pero el hecho es que se enfrenta a documentos y, aunque dentro de una definición no se debe meter lo que define, al hablar de documentos queremos decir que son hechos reales. A veces estos hechos pueden ser históricos o ser el producto del hombre, pero serán documentos porque contienen una información cultural, podríamos decir. Entonces, el cine documental se mueve en la órbita del registro de la cultura en todas sus formas. Bueno, esto sería una definición, se pueden hacer muchas, pero ésa me parece la más amplia, ¿no?

Maestro, ¿y usted cree que ha existido una corriente mexicana de cine documental?

Claro, porque eso existe, aunque los realizadores no quieran. Basta con que existieran los pioneros que tuvieron la primera cámara, digamos Toscano, que es un clásico ya, que fabricaba imágenes para que existiera el cine documental. La prueba es que ahí tenemos a don Porfirio yéndose en el Ipiranga. Ése es un documento, es el cine documental histórico. Emocionante porque a su vez podemos ver quién lo acompañaba, cómo vestía don Porfirio, cómo era el tren donde iba. Entonces tenemos un documento de la época, de la tecnología que se había importado de Europa a México; un hecho histórico emocionante, de un cambio importante en la historia del país. Entonces, Toscano es un documentalista. No podemos decir que sea un reportero cinematográfico, aunque un reportero es un documentalista a pesar suyo. Además porque en el documental hay otro proceso. Por ejemplo, el documento que

¹⁰ Entrevista realizada el 14 de julio de 1986, en casa de Carlos Velo (Pereiro, Galicia, 1905-México, 1988), por su discípulo José Roviroso para el libro *Miradas a la realidad: Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos* (México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, págs. 19-35). Gracias al director del CUEC, Mitl Váldez, y al director de la Filmoteca de la UNAM, Iván Trujillo Bolio.



¡Torero! (Carlos Velo, México, 1956).

tomara Toscano pudo ser luego transformado en un verdadero documental, esto es, al darle otra forma, al incrustarlo en una arquitectura propia, las imágenes de Toscano se transformaron en el documental *Memorias de un mexicano*.

Maestro, usted ha sido una de las personas que más abocada ha estado a hacer cine documental. Tiene muchísimos años de hacer documentales, ha formado documentalistas dentro de esta corriente del cine. ¿Por qué no nos narra usted un poco de esa trayectoria del cine documental que usted ha venido realizando?

Bueno, es una larga historia porque me estás preguntando casi la historia de mi vida; yo podría decirte que ya la he contado muchas veces. Pero te lo diré de forma muy sintética. Cuando yo era un estudiante de biología y quería hacer mi tesis doctoral sobre ciertos fenómenos de comunicación de las abejas, fue rechazada mi tesis, más que nada por motivos ideológicos en un momento que España cambiaba de la monarquía a la república. Yo era un lidercito muy nervioso, muy impaciente porque este cambio se hiciera cuanto antes, y los profesores tenían las ideas contrarias. Cuando yo presento mi tesis escrita sobre la comunicación de las abejas, me dicen: «muy inteligente Carlos Velo, sobre todo muy brillante, habla muy bien —entonces ya echaba mis discursos y era famoso por eso—, pero realmente no es ciencia lo que usted ha hecho, porque no tenemos ninguna demostración de los hechos, ni tenemos pruebas fehacientes de que eso ha sido un observación científica rigurosa». Yo era muy chico, hasta lloré con esto. Una alumna de biología, que luego fue mi esposa y

la madre de mis hijos, me dijo: «por qué no haces fotos». En aquel tiempo yo era un tremendo aficionado a la cámara Leica, que acababa de inventarse. ¿Fotos?, no, fotos no, le dije; lo que voy a hacer es una película.

Me fui a la Kodak. Con una suerte enorme encontré a un señor que me dijo: «¿para qué quiere usted alquilar una cámara?»; «la quiero para la universidad, quiero tomar algo de las abejas»; «¿de las abejas? bueno, yo soy apicultor, usted quiere hacer una película, yo también. Entonces vamos a hacerla juntos». Este hombre, funcionario de la Kodak, me prestó en aquel tiempo una maravilla, la Kodak Special, algunas todavía funcionan. Tuve suerte además porque pude seguir con una colmena experimental transparente que había construido con un apicultor catalán y la cual me permitió hacer un gran acercamiento a la reina de las abejas y a lo que se llamaba entonces corte real (estaba uno tan impregnado en estas cosas que no le llamaba corte real sino el consejo obrero de la mamá de las abejas; la reina madre). Ahí estaban los principios de algo que luego un científico alemán demostró. La existencia de la comunicación de las abejas. El lenguaje de las abejas.

Los biólogos dicen que se perdió un gran biólogo y se tuvo un cineasta regular y los cineastas dicen que el biólogo no era bueno, que el cineasta es mejor. En fin, la cosa es así, por esto empieza mi vida en este aspecto. Como científico yo no sabía que los biólogos habían inventado el cine porque el fusil de Marey es el cine. Después me resultó emocionante ver que los hombres de ciencia, para registrar el movimiento de los animales, que es lo que yo hacía, los movimientos de las abejas, sin saberlo, habían inventado el fusil fotográfico de Marey, que era una película de papel que en cada instantánea registraba la posición de unas alas, o las patas de un caballo, como sabe todo el mundo ahora.

En aquel tiempo ni siquiera había buenos libros de cine, de ahí parte que, cuando la República cambia, haga el primer cine club en España, donde figuro como fundador del cine documental, lo cual no es cierto, porque siempre hay pioneros como aquí lo fue Toscano. Unos catalanes habían hecho ya documentales, pero fueron los realizados por mí los primeros que tuvieron éxito. Sin saber cómo, pasé después a un documental científico que llamé *Infinito*, sobre las estrellas y los virus. Cómo se parecían las nebulosas a los virus en el microscopio; ambos parecían puntos iguales que se aglomeran caprichosamente, entonces no se sabía que tenían un orden. Hice ese documental con música de Rodolfo Halffter; fue un ensayo muy interesante.

Posteriormente, ya influido por el ambiente político de España, hice *Felipe II y El Escorial*, y así sucesivamente hasta que filmé algo sobre mi tierra, con lo que conseguí un primer premio. La cinta se llama *Galicia* (originalmente se llamó *Finisterre* pero supe que había otro documental de un realizador francés, Epstein, que se llamaba igual, *Finisterre*, pues lo había hecho en los finisterres franceses), así que le puse *Galicia*. Buñuel, que me quería mucho, lo llevó a un festival durante la época de la Guerra Civil, se suponía que yo estaba muerto, fusilado por Franco, realmente estaba escondido durante la toma de Franco. Así llegó mi primer premio. Me dio muchas satisfacciones.

Con *Felipe II y El Escorial* la gente se levantaba en los cines a aplaudirlo porque terminaba un poco demagógicamente diciendo que la monarquía era un poco polvo y huesos y nada más que eso era todo lo que había en el panteón de los reyes, El Escorial. La emoción de saber que me comunicaba con la gente es lo que me desvió de mi profesión científica; sentir la comunicación a través de un documental que les

emocionaba. En aquel tiempo trabajaba conmigo Fernando Mantilla, un científico de cine muy inteligente. Tuve mucha suerte.

Aprendí la técnica del documental con un alemán que huía de la Alemania de Hitler. Vino a trabajar a los estudios de Madrid y un día me dijo: «mira, para que aprendas bien lo que es edición —que es lo que a mí me gusta más—, aquí tengo un documental que me he traído de Alemania, no importa el sonido ni nada, tú ve y mide las escenas». Yo no había visto el documental, no me lo dejaba ver en proyección. ¿Qué crees?, era *El acorazado Potemkin*. Entonces, claro, descubrí que se podían poner cuatro o tres cuadritos desde el primer momento, cosa que mucha gente descubre con mucho tiempo de experiencia ¿no? Fue una suerte para mí porque lo estudié científicamente.

Bueno, con eso puede decirse que se inicia mi profesión o mi carrera de documentalista, que habría de ser interrumpida por la guerra. Pero tuve la suerte de venir a México y después de ciertas peripecias, conozco a Álvarez Bravo, a Fernando Gamboa, que estaba ya en México y que nos ayudó a embarcar a los republicanos españoles. No pude hacer documentales al principio, pero gracias a un documental que hice para la UFA, el general Azcárate, productor del *Noticiero mexicano* y descubridor del «Indio» Fernández —con él hizo *La isla de la pasión*, que es la primera película del «Indio», además, estupenda, pero poco comentada por los críticos—, me llamó a dirigir el noticiero. Yo le dije: «bueno, yo no he dirigido noticiero nunca», «pero he visto un documental suyo en la UFA sobre Marruecos». Fíjate, llegué a tener un documental en la UFA que se perdió en los bombardeos de Berlín. «Bueno, le dije al general, pues aprenderé con los muchachos aquí.»

Me apasioné y empecé a introducir en México —que es donde mi carrera toma cuerpo—, notas culturales dentro del noticiero *México incógnito*, entonces ya patrocinado por una cervecería que contratava por todo el año una serie de notas, era un noticiero muy importante. Después hice *Cine verdad* con Barbachano, y donde fui formando también, de una manera rudimentaria, porque no había escuela, documentalistas al lado mío.

Maestro, ¿y por qué no nos platica usted un poco cómo realiza sus películas?

Teóricamente sigo un sistema, que es el que yo propongo que debe seguirse, las circunstancias de producción hacen que se trabaje de diferentes maneras. En realidad lo que yo considero profesional, y que hago lo más exactamente posible con o sin colaboradores, es lo que yo creo que un documental debe requerir. Salvo que sea un evento extraordinario, por ejemplo un documental sobre la explosión del Parícutín, que se tiene que tomar lo que se pueda y después se construye, se ve lo que se hace, se complementa; pero un documental sobre, digamos, Baja California, para poner un ejemplo de uno que yo haya hecho, es otra cosa. Mira, cuando se hizo la carretera continental de Baja California un presidente fue a inaugurarla. Entonces hubo los medios para hacer el documental; recorro esa carretera con el gran camarógrafo Rubén Gámez y *localizo*, porque puedo darme ese lujo, lo que necesito. Primero recorro, averiguo la información sobre Baja California, sin conocerla, pues entonces había muy pocas cosas sobre México, los libros que había eran norteamericanos. Históricos sí, muy buenos, pero actuales y con fotos, había que recurrir a uno norteamericano; por cierto, el mejor que encontré sobre Baja California es de un director de cine que vive ahí retirado. Bueno, con ese libro y con la información,

recorro el escenario o partes del escenario, según el tiempo que disponga, y me doy cuenta de qué temas hay, qué es lo que hay. Con eso yo construyo un análisis de temas y procuro tener una idea argumental para mi documental. Yo creo que mis documentales tienen que tener o un elemento dramático o una idea documental como un buen artículo científico de divulgación. Así creo yo que debe ser el documental. No estamos hablando de cine científico, estamos hablando del documental en general.

Entonces, ¿qué es *Baja California**? El objeto era decirle a los mexicanos lo que eran las dos Bajas Californias; enseñar aquellos maravillosos paisajes, las increíbles reservas animales, minerales, los enormes desiertos con posible explotación, porque ahí había pioneros de toda clase, había quien plantó olivo, quien plantó vides. Eso me llamó mucho la atención, además me encontraba compatriotas míos que ahí andaban perdidos, plantando olivos en unas montañas.

Con esos temas salgo a hacer el documental llevando una especie de guión, que yo llamo guión de realización o guión de producción para el productor que me acompañó, para que pudiera conseguir esto o lo otro —ver cómo llegábamos al Observatorio, pues entonces sólo en helicóptero especial se podía llegar a San Pedro Mártir, para mí fue imposible aun cuando el documental era para el presidente. Con todos estos datos, hago el documental. Pero en realidad soy muy aficionado a la edición y creo que es una cosa hecha para mí, que me realiza por completo, lo cual a veces molesta mucho a los realizadores que trabajan conmigo, porque quiero siempre reeditar sus cortos.

El hecho es que la construcción definitiva de un documental está en la mesa de edición; uno puede hasta olvidar el guión que había hecho, porque esto no es una película de ficción en que hay una secuencia obligada o un libro que tú has adaptado. Éstos son los hechos y los hechos por sí mismos producen, a su vez, lenguaje de imágenes, o sea que tú dices si esta imagen está al lado de esta otra si produce una emoción y explica algo. Esto lo aprendí después de haber medido *El acorazado Potemkin*, leyendo que el maestro Eisenstein cortaba un cuadrado de sus escenas, lo ponía sobre un cristal con fondo blanco iluminado y manejaba las escenas decidiendo su secuencia para que produjera tal efecto. Del *panning* cortaba el principio y el final para saber dónde terminaba. Ten en cuenta que Eisenstein trabajó mucho tiempo sin moviola, trabajaba a mano como Flaherty. Yo aprendí también, por circunstancias, a mover la película rápidamente en mi casa, donde no tenía una moviola, y ver un poco el movimiento y ver en qué dirección va la cámara para poder cortar y seguir el movimiento. Quiero decir que en la edición tú puedes construir una nueva idea o un nuevo principio de tu idea o un final que no habías sospechado, porque tu camarógrafo, tu realización, tu producción, logró algo más allá de lo que tú habías imaginado. Por eso muchas gentes dicen: no creo en el guión; el guión es muy bueno, aunque no lo hagas, te planteas las cosas que te faltan, descubres otras nuevas. Creo que un documentalista debe ser explorador. Los grandes documentalistas han sido también exploradores, viajeros. Ésa es una condición necesaria en cierto género de documentales. Claro, si me dicen, vas a hacer un documental de una operación, pues hay que enterarse de la operación antes, para ver dónde me acerco o dónde me separo. No vas a viajar, muy

* Se trata de dos documentales: *Baja California: Último paraíso* (1974) y *Baja California: Paralelo 28* (1975).

bien, pero vas a estar en el campo operatorio. Entonces ¿quiénes son tus argumentistas? los cirujanos. Los cirujanos te tienen que decir qué va a pasar y tú les puedes preguntar cuántos preparativos hay, o puedes entrevistar al enfermo. Todo eso ya forma parte de una cosa que a su vez es una exploración sobre las gentes. En resumen, una investigación previa es necesaria para hacer un buen documental.

Maestro, yo siento que en este momento, el documental se ha dejado de hacer en México.

Bueno, yo creo que hay un fenómeno importante, que es el fenómeno de los medios. Hoy puedo decir que se están produciendo en televisión, con un estilo diferente al del cine, infinidad de documentales. Claro que tiene que ver la crisis, por razones obvias. Así, el campo que había del cortometraje en película de 35 mm se tiene que trabajar en 16 mm, que es muy bueno, sirve también. Pero ¿qué pasa? que existe un nuevo medio que es el medio magnético. Yo sostengo esto, como cineasta fundamentalmente, que cree que no se va a destruir al cine; al contrario, el cine va a alimentar y apoyar a la televisión. Pero mientras que en un país en desarrollo, como México, y atravesando una crisis, existan dificultades económicas para realizar un documental con una gran libertad de material, ese campo se lo va quitando la televisión. Porque, tú sabes muy bien, en televisión —que no es barata, también es cara, las cámaras son muy caras, las buenas son más caras y el magnético tampoco está regalado— el hecho de que tú puedas ver la escena en el momento en que la tomaste para un documentalista es importantísimo; igual que para un director el hecho de que puedes borrarla porque ya no interesa, y la puedes grabar hasta cinco veces sin que se dañe el material si se tiene una buena cámara. Este hecho produce un nuevo tipo de documentalistas, quienes abusan un poco de la imagen, porque se les facilita mucho tomar imágenes de cualquier clase. El cine obligaba a ser más estricto, más selectivo, ya está todo preparado y, si hay que repetirla, se repite, perfecto. Por esto yo te puedo decir que hoy hay más documentalistas que antes, lo que pasa es que esos documentalistas están, en potencia, haciendo un tipo de reportaje en televisión. Con dificultades en la edición porque no les dan el tiempo necesario, porque no hay la meditación que hay con la película, el hecho de tocar la imagen y tenerla en la mano te permite aprovecharla en la memoria o inventar sistemas intermedios. Yo he inventado un sistema intermedio de registro de la imagen para que el cineasta la pueda editar. Estoy trabajando en televisión y veo que la preparación del cineasta, su amor por la imagen, su conocimiento de la imagen, del encuadre, del *timing* de las imágenes, de su movimiento, es muy superior al normal y, naturalmente, el improvisado personal de televisión, inclusive los camarógrafos, son mucho más precisos. Pero esto es un movimiento inevitable, los camarógrafos están entrando en la televisión, yo estoy también participando en este movimiento porque es más accesible y se paga mucho mejor a los camarógrafos de cine que a los otros. De modo que podemos decir que hay organismos oficiales donde la producción de televisión es masiva, ¿me explico?, esa es la producción masiva.

¿Usted cree que el documentalista debe ser como «el hombre orquesta» o debe estar integrado a un equipo de filmación?

Bueno, yo creo que una de las cualidades fundamentales del documentalista es una cosa por la que yo he pugnado en las escuelas —en la escuela que yo fundé y

otras cosas que he fundado por ahí en España—, es tener un conocimiento de la cámara igual que el camarógrafo. Debe ser un editor, debe saber manejar la moviola; debe conocer el laboratorio, si tú quieres, no debe conocer el proceso químico pero es interesante conocerlo para poder cambiar sus imágenes, para exigir que estén bien. Un documentalista es un cineasta completo. En cambio, tú puedes decir que hay un gran director de cine que procede del teatro, por ponerte un ejemplo, como Bergman; digamos un gran director que no hace falta que sea un documentalista. Pero un Buñuel conoce de cámaras tanto como Figueroa; y dice: quiero esto de este modo, me interesa tal cosa. ¿Comprendes? Quizá no se preocupe por ciertos efectos de iluminación, pero se va a preocupar mucho por el encuadre; entonces el documentalista requiere de una gran visión de esto y también el hombre de televisión que hace documental.

Pero por eso debe estar integrado.

Debe estar integrado, tiene que estar integrado a un equipo... ¡Ah!, el hecho de que el documentalista es un señor que se lo hace todo él solo en los tiempos de industrialización es un absurdo; tiene que formar un equipo mínimo. Si tiene su escritor con quien discutir, qué bueno; si tiene su camarógrafo con el que se entiende, y su camarógrafo es un colaborador de él, en el sentido de una aportación creativa para la edición, bien, y si su editor logra lo que él quiere o le señala si está lento o largo, entonces todo se complementa.

Ahora, lo ideal es que el director sea editor. Yo creo que en las escuelas ya es obligatorio que para ser director, primero hay que pasar por el proceso de edición y hay que conocerlo perfectamente. Ahora, si no conoce de producción, también le va a ir muy mal, a no ser que sea un documentalista millonario que no le importe ¿verdad? Pero quería decirte una cosa antes, que lo importante hoy es considerar ya que la imagen no nos debe importar en qué medio está hecha. Siempre es la imagen. Marey la tomó sobre un papel, no tenemos por qué negarlo, era la imagen de Marey y sirvió a los biólogos para saber si un caballo tenía las patas arriba o abajo ¿no? Bueno, que se trabaja sobre el magnético, mañana se va a trabajar con el láser. No importa, no hay que aferrarse a una generación o a un estilo, los medios se compenetran entre ellos; la fotografía se compenetró con el cine, se compenetró con la pintura, la pintura con la fotografía, el cine, a su vez, se compenetra con la televisión, la televisión se lo come, usa sus imágenes, a su vez le aporta imágenes. Entonces no hay que separar los campos de los medios de comunicación, hay que unirlos, hasta por razones económicas, que también son importantes.

Maestro, ¿el cine documental que realiza el Estado, es realmente cine documental?

Sí, esa pregunta es importante porque existe una lógica **aprehensión de que**, cuando uno trabaja para el Estado (yo he trabajado mucho, siempre **me llaman más** o menos en ciertas etapas), parece como que se condiciona a un **cine oficial sin libertad** de opinión. Evidentemente, esto es cierto profesionalmente, o sea si **hay mensaje** oficial, ese mensaje tiene que tener las imágenes adecuadas. Pero los tiempos han cambiado mucho; igual que no hay una censura en el cine, tampoco en el cine polí-

tico existe una censura como piensa la gente, salvo cosas que confrontan a una realidad determinada. Por decir algo, supongamos que alguien en el cine oficial quisiera hacer hoy un documental demostrando que el PAN no ha triunfado en el norte de la República, te lo digo oficialmente, yo trabajo en Presidencia. Pues no sería potable su trabajo porque no pasaría a los medios de comunicación ni sería financiado por el Estado. Es un caso límite. Sin embargo, nosotros hicimos algunos cortometrajes denunciando el hambre de los niños, el atraso de las escuelas, todas estas cosas, y fueron financiadas por el Estado, por el Banco Cinematográfico y llevaron premios y de ahí salieron nuevos documentalistas. Demostramos que ese tabú no era tan cierto. Realizadores como Paul Leduc o como Ripstein, como el propio Gámez, han hecho cosas sobre los campesinos; han hecho documentales que han sido famosos. Me da mucho gusto que yo les haya dado los medios para hacerlos y yo he defendido su posición, no con mucho trabajo. Creo que se exagera, por parte del documentalista, el que no ha tenido la suerte que todos debían de tener —acceso a esos medios en un momento dado por lo que sea—, y entonces, adopta una posición crítica exagerada. Claro si el documental es político, tiene que seguir las normas políticas, eso es evidente.

Pero, hay otro tipo de cine que nos exhiben en las salas, que trata de pasar como cine documental. No sé hasta qué punto considera usted que todavía guarda las características que debe tener el cine documental...

Yo sé muy bien a lo que te refieres, documentales de propaganda, pero de propaganda muy burda. Es decir, que el gobernador de un estado ha hecho unas obras fabulosas, entonces esto se dice abusando de las imágenes, abusando del público; yo eso no lo considero. Hay una ética profesional; entonces si, por ganar dinero se llega a los extremos que se ha llegado últimamente, yo creo que ellos no deben ser considerados como documentalistas. Son gentes que trabajan con la imagen, que a lo mejor son buenos camarógrafos, como nosotros sabemos, pero que venden la imagen. Ése es el otro extremo de las cosas. El punto equivocado. También la selección de temas es muy importante en esto; últimamente hemos hecho nosotros un documental sobre la paz, con imágenes fuertísimas contra las naciones que dedican su presupuesto al armamento, a la guerra y a la destrucción y es un documental oficial completamente mexicano que está aprobado a altos niveles y que no ha sido censurado para nada. Es decir que depende de la forma. Esto lo hizo Gonzalo Infante, que es un documentalista importante.

¿A usted le han censurado alguna película?

Cuando Procuna está representando su vida de joven, anda cargando bultos en la Merced, y hay unas escenas estupendas de los teporochos que están durmiendo al sol, están en el suelo, ahí tirados por donde él va, para dar una idea de que se está viviendo en un ambiente determinado que era real en ese tiempo, era un documento, pero eso desprestigiaba a México; ése era un concepto de una época en que se cuidaba mucho la imagen del país, con cierto sentido. Sin embargo, eso se superó y *¡Torero!* fue a los festivales y salió y se vio en todo el mundo. Es un documental, es lo que te quiero decir, yo lo hice como un documental dramatizado.

Veo que tiene usted infinidad de películas ¿cuál o cuáles son de su preferencia?

No, pues *¡Torero!* ciento por ciento. Tú la puedes ver como documentalista. La historia del miedo de un torero...

Está perfectamente captado el aspecto documental.

Exacto, exacto. Cada secuencia es de un documental. Hay documentos de la vida de una persona real, por eso es un documental. La mención que tiene en el Festival de Venecia (un Festival donde quedaron desiertos los premios, porque había un gran conflicto entre los grandes directores) es de André Bazin, del crítico francés, que dice: «una forma de integrar el documento con la ficción. Carlos Velo ha hecho pedazos la ficción, sí, diciéndole a Procuna, ahora haces esto, pero de tal modo que esté integrado». La mayor satisfacción que he tenido es que el realizador de *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo) me dijera: «yo estudié en la escuela de Roma con tu película; meto los noticieros con los generales que hacen la represión y luego sigo con mi historia». Eso ya se hace mucho hoy. Hoy se meten pedazos de cosas inmediatamente, mezclados la ficción con la realidad, y eso es ya muy importante.

Acabo de dar un curso y escogí *¡Torero!* para mostrar lo que debe ser un cine documental. El cine documental no nada más es una voz en *off*, un recorrido de la cámara, sino que tiene que integrarse a la vida del personaje.

Eso hay que aclararlo, también el documental en la época del cine mudo adquirió su lenguaje de las imágenes. Cuando viene el sonido el documental tiene un conflicto: los realizadores dicen que no es documental lo que tenga ficción; entonces se limita el campo dramático del documental. Eso hoy ya no existe, porque hoy se meten entrevistas, se meten hechos de la vida real, socio-históricos, todo. Ya se dominan todos los géneros en ese sentido.

Con *¡Torero!* tuvieron que hacerse algunas «trampas» técnicas interesantes para reconstruir el documento. Yo llevaba mis billetitos en el bolsillo, me iba con los camarógrafos a la plaza un día que no había toros y, a la misma hora, con la misma luz, con Procuna vestido de torero, reconstruíamos cosas que pasaban en la barrera y que era imposible tomar durante una corrida, y eso se hacía. Era el mismo camarógrafo de los toros, Ramón Muñoz. Entonces era muy fácil igualar la luz. Muchas cosas muy buenas de *¡Torero!* están construidas; pero están construidas sobre una base documental increíble, donde todo queda indicado: la viñeta.

Maestro, ¿usted ha realizado películas de ficción?

Sí, cómo no.

¿Hasta qué punto ha integrado en esas películas partes documentales?

Siempre que he podido. Hice algunas películas de jóvenes con José Agustín, en aquel tiempo de la «onda» y del lenguaje de la «onda». En ellas buscaba yo lo documental, saliéndome de los estudios. Preferí hacerla en Sanborn's de Insurgentes, a donde íbamos en la noche y reconstruíamos el ambiente con los actores. Ahora, si

hay un convento, quiero un convento, no quiero un *set*, ése es el documentalista, ¿comprendes? Hasta en *Pedro Páramo*, que es algo que sale de la realidad, que está más allá del documental; para mí resultó ser película frustrada, que no se logra bien debido a ciertos problemas con los intérpretes, etcétera. Bueno, pues ahí mismo, tuve que encontrar la Media Luna y no reconstruir la Media Luna imaginaria y fastuosa ¿no?, sino una vieja hacienda abandonada y me costó mucho trabajo, mucho tiempo, hasta que la encontré. Había haciendas espléndidas, pero yo quería una hacienda vieja, que la encontré ahí por los llanos de Apan, que podía ser la Media Luna y siempre que podía introducía un elemento documental.

Esto en la escuela española se ve mucho; con Buñuel, por ejemplo, que también fue documentalista, ahí está *Las Hurdes*, que es extraordinario. Después entró en el surrealismo que lo sacó un poco del documental, pero en sus películas siempre buscaba también una realidad más que un *set* o una construcción teatral; todo lo que huye del teatro.

Últimamente utilizo en televisión un actor que puede ser un conductor, pero si puedo, lo rodeo de personajes. Es decir que los personajes reales hay que descubrirlos sobre el propio terreno y hacer que entren a las actuaciones; que hagan la actuación a su manera, pero que entren a las actuaciones. Esto lo está haciendo la televisión también ahora en las nuevas telenovelas que están dirigidas por cineastas, como la que está haciendo Gonzalo Martínez, *La gloria y el infierno*, en la que entran personajes de los pueblos y dicen líneas, *pits*, y todo eso; la plaza del pueblo es de verdad y el domingo se toma con los actores. O sea, la ficción entra en el documental, y al revés, los actores están metidos en un documental, ¿comprendes? Así ellos mismos se sienten mejor, rodeados de gentes que son de verdad, que no son ficción.

Maestro, podemos hablar acerca de la exhibición del cine documental, que parece ser casi nula.

Catastrófica...

Mucho se ha dicho que no se exhibe el cine documental porque las películas documentales ya están dirigidas a un público determinado y no al público general, a quien este tipo de películas tampoco le interesa. ¿Qué opinión tiene usted de esto?

A mí eso me parece una gran mentira. Mi experiencia fue fuerte hace muchos años al hacer un documental como *Cine verdad*, que contenía solamente notas culturales y que los publicistas que lo sostenían pensaban que no podrían utilizarlo para presentarse porque separamos los anuncios del contenido. Entonces en los pueblos, o donde quiera que fuera, la vida, que te diré yo, de una amiba, era desconocida en aquel tiempo; no sabían, en Tlacotalpan por ejemplo, que una amiba es una forma que se mueve y que te puede producir una enfermedad. Yo le daba un interés humano. Hay que hacerlo bien para que la gente se interese: «¡ah! entonces esto es algo que yo puedo tomar en el agua; que puede estar en mi cuerpo y me puede producir una enfermedad». Bueno, eso se veía con un silencio y un respeto por parte del público masivo, de los niveles que tú quieras. Es una experiencia muy bonita la que yo he tenido a base de una lucha con los publicistas. Después se peleaban por estar en *Cine verdad*, porque era de más categoría —así son las cosas en publicidad— y los anuncios más caros ahí estaban. Entonces, a un campesino le pones una nota científ-

fica que él entienda de qué se trata y que tenga un interés humano, en relación con la siembra o la cosecha y va a aguantar sin moverse un documental de una hora, porque hay en eso un interés humano. Los campesinos, creo, constituyen un público masivo en nuestro país, de modo que veían esas notas entusiasmados. Muchas veces teníamos testimonios de gente diciendo «¡caramba! qué interesante, yo vi una nota que ustedes hicieron sobre los árboles». No se le olvidaba a este campesino. Los que dicen eso son gentes elitistas. No quiero decir racistas, pero clasistas sí, que piensan que la cultura es de una élite, de gente preparada y refinada.

Y pienso un poco también en el éxito de *¡Torero!*

¡Ah, claro! El éxito masivo. En aquel tiempo de auge de la tauromaquia, no como ahora, pues un muchacho que no quería estudiar andaba ahí entrenando para torerito. Allá, debajo del puente de Nonoalco era donde los encontraba uno. Se mezclaban hijos de obreros y artistas y gentes de todas las clases sociales, ¿no? Ahí están retratados.

Maestro, ¿usted cree que el cine documental debe tener un espacio en las pantallas?

Ése es, mundialmente, un problema complejo dentro del cine. La explotación de la imagen de ficción ha rebasado todo; hay programas triples y cosas de ese tipo. No existe el tiempo de pantalla que nosotros queremos. En realidad, está dominado en México por la publicidad; es decir, lo que paga la Ford para que aparezca uno de sus automóviles en pantalla. Ahora el público protesta, porque es el mismo anuncio de televisión. No siguen las normas de los anuncios de cine que teníamos nosotros con mucho cuidado: 30 segundos la marca una sola vez, nunca se habla, no hay *jingle*. Ésos eran los anuncios de cine, eran anuncios artísticos que prestigiaban una marca, un producto. Ahora ponen el mismo anuncio en una versión más chica y la gente protesta porque lo ha visto mil veces, involuntariamente, en la televisión. Como en el cine paga la entrada tiene derecho a protestar. Sin embargo, ocupan el espacio y no hay una protección oficial. No se pelea ya esto por una razón que te voy a explicar: la penetración cultural de la imagen está en la televisión. Es decir, la SEP [Secretaría de Educación Pública] hace cientos de cortos, cientos de series en televisión. No necesita la SEP, que antes se preocupaba de eso, proteger al documental en el cine. Es un problema de los medios, de la facilidad de los medios. El cultural en televisión, si es malo, la gente se levanta o cambia de canal, hay una gran libertad; en cambio en el cine es muy delicado, tiene que ser muy bueno el documental para que la gente diga: «oye vi un documental sobre Palenque, que es una maravilla, emocionante», como fue aquel tomado desde un helicóptero, *Los centinelas del silencio*. Nadie dejaba de ver ese documental, que no estaba muy bien hecho, para los que somos documentalistas, porque lo podemos criticar en muchos aspectos en el texto, en el aparato teatral, en las cosas que no van al fondo de nada, pero la belleza de la imagen, el espectáculo, hacía que la gente lo aplaudiera.

Y un poco también el desarrollo tecnológico, el uso de un lente.

Por ejemplo, con el helicóptero tuvieron mucha suerte por la altura y, además, con la tormenta que les tocó obtuvieron cosas muy buenas. El resultado es que el pú-

blico aceptaría diez minutos de documental hoy día en el cine, pero también hay que hacer verdaderas obras de arte.

Maestro, con la gran experiencia que tiene usted dentro del cine documental y dentro de su enseñanza, ¿considera que las escuelas de cine tienen que tener planes y programas específicos para el cine documental?

Pues considero que sí. Pienso que la enseñanza se ha desviado un poco hacia el cine de ficción como verdadera salida para los cineastas. No se ha creado, no se ha estimulado, en los profesores y en la enseñanza, una mayor afición al cine documental. No como un paso para el cine de ficción, sino como una profesión, lo cual hace que la producción de documental esté muy improvisada, es decir, que no hay un buen acabado en los documentales. Porque los muchachos parten de sí mismos, afortunadamente lo hacen bien, con buenas películas en donde cuentan su vida; hacen su primera película y cuentan su primer amor, como es lógico; arruinan a su familia porque no hay quien los financie, y de ahí salen los buenos directores, algunos estupendos han salido de las escuelas y eso es bueno para que a fuerza de trabajo impulsen, mejoren y cambien el cine nacional. Pero no hay planes de estudio, son los propios alumnos los que se resisten a eso, muy pocos estudian para editores, muy pocos estudian para ser un sonidista estupendo; estudiar la técnica de grabación lo consideran como una cosa menor. Cuando que debían estudiarlo muy bien, ya que no hay una carrera de documentalista. Entonces estamos expuestos a que los documentalistas seamos los fracasados del cine. Eso es una cosa mala; yo lo digo porque soy documentalista.

¿Considera usted que el cine documental debe tener un mayor apoyo por parte de otras instituciones universitarias o de la Secretaría de Educación Pública?

Claro que sí, en cualquiera de sus formas debe tener el máximo apoyo posible dentro del desarrollo industrial. Pienso que esto se refleja en el documental científico, porque no hay apoyo a los investigadores para hacer sus películas, que serían un apoyo de la tecnología inclusive, un apoyo desde el propio desarrollo. Creo que en general los políticos no se preocupan por este género, porque ellos tienen una espléndida comunicación a través de la televisión. Seamos realistas y pensemos que debemos introducir a los documentalistas en la televisión, donde tienen la oportunidad de tener un gran apoyo. Aún en plenas restricciones, la Unidad de Televisión Educativa de la SEP sigue produciendo; aún con todas las restricciones el Centro de Cortometraje, donde participé tanto, está produciendo sus películas. Hay un poquito de apoyo, muy poco y la producción es muy baja. Veo que en televisión hay un campo enorme a través de las series sobre México, que deben ser hechas por buenos documentalistas y no programas de televisión, lo que llaman ellos programas, que es algo terrorífico y que no es un documental. Estos programas basados en un conductor en donde la imagen no tiene la presencia que debe tener, donde el acabado es como algo efímero que va a pasar una vez; es como un periódico, no importa si está bien terminado el editorial, el caso es que diga algunas novedades y ya lo metemos en el periódico.

Es decir, la única forma sería que los documentalistas vayan ocupando, que ya lo están haciendo, los puestos de los productores de televisión en el género documen-

tal y ahí vendrá un gran desarrollo, mezclando el trabajo de cine con el trabajo documental. El ideal sería que se apoyara el trabajo de cine para la televisión, pero las razones económicas son graves.

Habría una base mucho mejor. Yo he hecho un experimento de estos en UTEC, en la etapa de Durán que impulsó mucho este trabajo: un documental sobre los mayas en 16 mm para luego pasarlo a televisión. Con los recursos de la electrónica que te permiten corregir las imágenes como tú quieras: el encuadre, el color, todos los elementos de la imagen. Eso es una cosa maravillosa. Por ahí es por donde tienen las escuelas que derivar, iforzosamente tienen que derivar por eso! Ya están utilizando la herramienta de la televisión, porque es más barato para el trabajo educativo. Definitivamente se debe ya enseñar los métodos de edición televisiva.

Entonces, ¿cuáles podrían ser las características que sean divergentes, especiales para la televisión en el documental?

Eso es un error cultural. Es un error cultural producido por las gentes que ocupan los lugares en la televisión y que le dicen a los muchachos: mira, esto es diferente. ¿Desde cuándo la imagen en movimiento es diferente? ¿qué me importa que esté en un papel o que esté en una película, o que esté en un disco, o que esté en un magnético? Siempre se dice, no, es que la televisión tiene otro ritmo. Los buenos documentales de televisión están hechos como los de cine, aunque no fueran hechos en cine. Solamente así se pueden hacer y las facilidades de operación son magníficas para eso, es decir, lo que nos costaba a nosotros hacer unos títulos bien hechos, una disolvencia perfecta, es un juego en la televisión, es un juego electrónico, todo mundo lo sabe. Entonces hay que hacer una campaña para demostrar que tienen que ser los cineastas los que deben entrar al medio de la televisión. Yo lo hago todos los días, llamo a cineastas para que hagan mis cosas de televisión y todos están contentos; algunos dicen no saber pero aprenden, no hay ningún problema, primero se aprende y luego se sale al aire. Inclusive he utilizado a los más distinguidos alumnos de las escuelas para que hicieran trabajos muy complicados y para que se aficionaran a utilizar el medio. Los que dicen es distinto me tendrán que demostrar en qué es diferente; yo quiero saber si los encuadres son diferentes; si la duración es diferente. Cuando era diferente era porque los de televisión no sabían editar, no era fácil editar y ponían todo; eso es otra cosa. También en el cine primitivo era así, enseguida los cineastas dijeron que no podía ser así y empezaron aceleradamente a darle su tiempo. Ahora se hacen ediciones de televisión. ¿Cómo? Veamos los musicales de televisión, que no son otra cosa que documentales musicales, siguen las normas del cine exactamente igual, con la ventaja de que se encuentran con una orquesta, con nueve cámaras que ruedan al mismo tiempo y las puedes poner en paralelo para editar. Tomas el instrumento cuando tú quieres; eso, para hacerlo un cineasta, le costaba trabajo, había que hacer primero los *long shots*, luego los *medium shots*, luego los acercamientos, una cosa muy laboriosa. Entonces, ¿cuál es la razón, por qué consideran que es efímero? Bueno, entonces en vez de hacer documental, lo que hacen son reportajes y dicen: esto es un documental de televisión, como muchos que producen las grandes televisoras, donde andan enseñando sin medida del tiempo y del ritmo; quieren dar cultura a través de los inmensos rollos. En rollos viene el cine, pero también hay rollos en televisión, rollos de magnético...

Sí, sobre todo ahora en la televisión está sucediendo, por ejemplo en los noticieros, que para ilustrar las noticias utilizan la misma imagen, no sé si usted se ha dado cuenta...

¡Ah!, no, eso es una cosa desesperante para un documentalista. Nada tiene que ver la imagen con lo que se está hablando. Se usa la misma imagen cada vez que se vuelve a hablar de Nicaragua, se vuelve a poner el mismo soldado que anda disparando. Bueno, pero es que son gentes que no saben nada del documental; que no saben el valor de la imagen. También las dificultades técnicas lo justifican. Además, las dificultades técnicas con el magnético eran muy grandes al principio, pero hoy día, están exactamente copiando todo lo que hacía el cine. La tecnología lo va copiando. La Betacam es una cámara que equivale a la Mitchel con electrónica. Se preocupa por la calidad de la finura de la imagen, por el encuadre, por todo. Que te diré, hoy una mesa de edición tiene ahí todos los efectos, tiene todo. El sonido ya en televisión viene con doce o trece canales como el que se usa en el gran cine. Las gentes justifican su improvisación y quieren, al entrar en ese medio, hacer una cosa de clase diciendo: «no, lo de televisión es diferente que lo de cine». Eso con el tiempo será una anécdota como cuando los grandes directores del cine decían: «la cajita idiota nunca va a funcionar, porque nosotros tenemos una pantalla grande». Son dos maneras de ver la imagen, pero la imagen es la misma. Te diré que el ver imagen de cine, como cineasta, en la oscuridad y en unas condiciones de atención que te envuelve por completo, es distinto a la televisión. Fijar la atención, que te puedas levantar, que hay luz, etcétera, etcétera. Pero también hay gentes que ven televisión como cine en una pantalla mayor, en la oscuridad, perfectamente colocados. La televisión se va aproximando al cine, lentamente, y un día estará en los cines, porque los japoneses ahí van con las pantallas, hay unas pantallas nuevas que dan esos tamaños. No sé si viste las de fútbol, bueno esas no las alcanzan todavía, las que vienen ahora son tamaño cine, con elementos puntuales que corresponden a los colores, entonces tú ves todo exactamente igual que en el cine, con las facilidades de la televisión. Es una cosa tremenda...

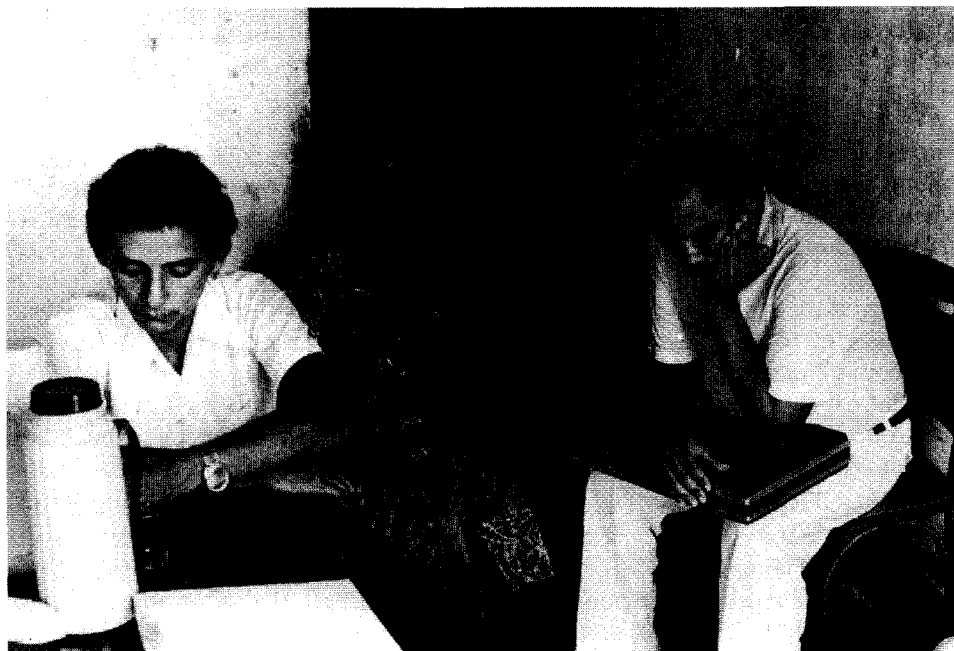
La mirada en el documental y en la televisión [1992]¹¹

EDUARDO COUTINHO

Frente al compromiso de escribir unas cuartillas sobre la cuestión de la mirada en el documental cinematográfico y en la televisión, me siento angustiado más allá de la norma. Frente al papel en blanco que exige ser rellenado con ideas y palabras, no conseguiría repetir las nociones generales que definen a la televisión como el lugar específico del simulacro, de la no-mirada y la no-contemplación, de la destrucción de la memoria, del imaginario y de cualquier experiencia con la realidad. Aunque decida escribir desde un punto de vista estrictamente personal, permanecen las dificultades de elegir palabras e ideas en un contexto abstracto, puesto que desconozco mis eventuales lectores. En general, termino cediendo a tales compromisos y produciendo, laboriosamente, un texto que es un «término medio» de mi opinión destinada a un previsible lector «mediano». Una vez cumplido el compromiso, me siento cobarde, negligente, superficial, y rezo a los dioses para no ser interpretado ni comprendido a través de esos textos de compromiso, «medianos», sin sangre ni pasión.

En mi caso, independientemente de neurosis temporales o permanentes, esa dificultad resulta de la opción del documental —y sobre todo un tipo especial de documental—, hecha hace unos quince años. Al adoptar la forma de un «cine de conversación», elegí ser alimentado por el habla-mirada de acontecimientos y personas singulares, sumergidas en las contingencias de la vida. Por eso eliminé hasta donde fuera posible el universo de las ideas generales, con las cuales difícilmente se hace buen cine, documental u otro, así como los «tipos» inmediata y coherentemente simbólicos de una clase social, un grupo, una nación o una cultura. La improvisación, la casualidad, la relación amigable, a veces conflictiva, entre los conversadores dispuestos, en tesis, a ambos lados de la cámara, ése es el alimento esencial del documental que intento hacer. Lo que no excluye, evidentemente, una idea central previa a la filmación que preside a la construcción de la película, pero no pasa de una hipótesis de trabajo destinada a ser comprobada en la práctica de esos sucesivos encuentros con personajes de carne y hueso.

¹¹ Texto escrito especialmente para Paulo Antonio Paranaguá (org.), *A la découverte de l'Amérique Latine: Petite anthologie d'une école documentaire méconnue*, París, Cinéma du Réel, Biblioteca Pública de Información/Centro Georges Pompidou, 1992, págs. XI-XVI.



Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984).

En ese sentido, nunca escribí guiones de documental. Hice investigaciones, lecturas, recogí datos. Y a partir de todo eso elaboré «guiones» de viajes, de encuentros, de preguntas sobre todo.

Por lo tanto, notas de trabajo privadas, para uso propio. Aquí en cambio se trata de escribir reflexivamente, sin improvisación, palabras definitivas puesto que estarán impresas y para uso público. Nada me alimenta como no sea una relación abstracta con lectores desconocidos, que pueden estar interesados o no. Resulta poco, resulta vago; supone que mi habla sea normalizada de alguna forma.

¡Ah, la elección de las palabras, problema metafísico! Las palabras son casi infinitas, tal vez del mismo modo que las posiciones de la cámara en un determinado escenario. Eso en las películas llamadas de ficción. Justamente, en el tipo de documental que elegí reduje al mínimo tal dilema. Las limitaciones impuestas por la improvisación, por la captación del acontecimiento en vivo, por las relaciones primordiales entre los conversadores con la mirada puesta en la del otro, lo que exige a menudo la atención total del director, todas esas contingencias vuelven la posición de la cámara tan dependiente de la realidad que ya no se puede hablar de una libre elección, como en el caso de la ficción. En resumen, debo confesarlo con pena, elegí el documental para no tener que elegir soberanamente dónde colocar la cámara. La tarea más difícil para mí en el cine es la elaboración del texto de la narración cuando no resulta posible eliminarla de la película. Por ello, si no fueran los inevitables compromisos, elegiría ahora el silencio. O en último caso la expresión oral, improvisada y precaria por definición.

Dicho eso, o mejor escrito, casi me arrepiento. Sin embargo, concluyo que el párrafo anterior vale como provocación y desahogo sincero, personal e intransferible, a

pesar de su carácter simplificador y algo terrorista. Creo que así estoy atendiendo al compromiso planteado al principio, aunque sea de manera sinuosa. Estoy hablando de mi «realidad» y de mi necesidad de la «realidad» de los demás como trampolín para asociaciones y estructuras. Estoy hablando de realidad, mirada, documental.

Podría terminar aquí y sufriría menos y sería más honesto. Pero, ya que es necesario, alinee a continuación algunas anotaciones sacadas al azar del caos de las experiencias personales, sin saber de antemano si tendrán sentido porque no consigo programar lo que debo seleccionar, subrayar, estructurar. De cierta manera, improviso, si cabe. Y en bloques que no están forzosamente vinculados en una estructura cerrada de argumentos.

En agosto de 1975, entré a TV Globo, en Río de Janeiro, para trabajar en *Globo Repórter*, un programa semanal de documentales y reportajes, el único de la televisión brasileña. Estábamos en plena dictadura militar, aun cuando se anunciara la apertura «segura y gradual» que tardó diez años en ser completada. Venía yo de una frustrada experiencia en la ficción cinematográfica (tres películas y algunos guiones), primero en la militancia del Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes, después en la llamada industria del cine. Nunca había hecho documentales. Las desilusiones políticas y personales, entre otros factores, provocaron la eclosión de una pasión inmediata por algo sencillo: mirar y escuchar personas. En general, pobres del campo y de la ciudad, el Otro social y cultural. Intentar comprender el país, el pueblo, la historia, la vida y a mí mismo, pero siempre aferrado a lo concreto, al microcosmo.

En Brasil se ha vuelto un cliché decir que el cine es un medio arcaico y el vídeo, el equipo electrónico, representa el progreso, lo contemporáneo. Lo que ví en *Globo Repórter* muestra el peligro de análisis puramente tecnológicos, sin tener en cuenta los condicionantes sociales y políticos. Al final de los años setenta toda la producción de la Globo, incluso la periodística, se hacía en cinta magnética; la única excepción era el *Globo Repórter*. Trabajábamos con película reversible, o sea sin *rushes*, con el material sujeto a ensuciarse y a quedar rayado en la moviola. Eso aumentaba la distancia entre el producto técnicamente limpio que caracterizaba el «patrón Globo de calidad» y *Globo Repórter*. En resumen, a pesar de la dictadura, nuestro núcleo constituía en aquella época un reducto dentro de la empresa donde se permitía un trabajo más autónomo, más lento, más abierto a la controversia y a una relativa experimentación.

En 1982, el programa entró en la era electrónica. De golpe, el control se volvió más fácil y estricto: bastaba pasar por el pasillo de mesas de montaje donde se editaban los programas, tomar la cinta del producto en proceso y llevarla para ser juzgada por la dirección general. En poco tiempo, el documental se transformó en reportaje igual al producido por los demás sectores periodísticos. Se volvió aséptico, integrado, neutralizado. De acuerdo con la lógica del proceso industrial tal como se desarrolla en la Globo y en la televisión en general, la lógica de la homogeneización y de la rentabilidad a cualquier precio.

En los años setenta, en plena dictadura, era más interesante trabajar en periodismo en la Globo que hoy. Antes, la censura era externa; ahora es interna y abarca no solamente el contenido sino también el lenguaje. Ocurrió conmigo algo que lo ejemplifica. En 1976, en un programa sobre la eterna sequía del Nordeste, hice una toma de tres minutos y diez segundos en que un damnificado hablaba sobre las diversas especies de raíces de plantas que fuera obligado a comer durante las sequías que le había tocado vivir. Hablaba y mostraba las raíces. El programa, así como la toma,

fueron transmitidos en su integridad, debidamente aprobados después de pasar por la censura externa. Hoy eso sería imposible, más por cuestiones de forma que de contenido. Un plano de más de tres minutos, ¿qué significa eso? Dice el manual de la Globo: «cuando alguien habla más de treinta segundos, desconfie». En periodismo, la media de los planos es de tres a cuatro segundos; cuando hay un movimiento de cámara, se puede ir hasta los siete, ocho segundos; los comentarios no exceden treinta segundos en los noticieros y un minuto en los reportajes más extensos. Son reglas no escritas, claro, se volvieron un consenso entre los profesionales del área.

La televisión no es un demonio ni el mal absoluto. Los equipos livianos que permitieron la eclosión del cine con sonido directo y cambiaron el aspecto del documental surgieron gracias a su existencia. Por otro lado, fue en la televisión, durante seis de los nueve años en que allí trabajé, donde pude ejercitarme con el sonido directo con una agilidad que hubiera sido imposible en el cine. Es verdad que aprendí más con lo que no podía ir al aire, con lo que ocurría antes y después de las filmaciones y que yo podía ver y rever en la moviola: el antes y el después eran casi siempre más interesantes que el material efectivamente editado. Fue allá donde aprendí que las largas pausas de silencio, cuya utilización era absolutamente vedada, eran tan o más importantes que las palabras.

El silencio está prohibido en la televisión brasileña porque es un tiempo muerto, induce al público a creer en un defecto técnico y lleva al espectador a cambiar de canal. Más grave que romper ese tabú resulta la revelación de que una película es una película y no la realidad. Con su naturalismo virulento que dice «esto es la realidad, nosotros estuvimos aquí, esto de hecho ocurrió», nuestra televisión abomina por encima de todo de mostrar las negociaciones que rigen una filmación, las relaciones de confrontación entre las dos instancias instaladas a lados opuestos de la cámara. En suma, como dicen los eruditos, desvendar el trabajo de la enunciación es un crimen de lesa credibilidad.

El sistema de concesiones y el funcionamiento de la televisión en Brasil es producto de una connivencia entre el Estado federal y la iniciativa privada, llena de reglas secretas, negociaciones y presiones políticas que se superponen a las presiones del mercado, con el índice de audiencia como supremo dios. Se trata de un sistema perverso de control de la información y de la publicidad —con amplia participación del Estado federal—, que extiende sus brazos a los estados, donde las oligarquías locales compran concesiones de retransmisoras que son sinónimo inmediato de poder político y económico. ¿Cómo volver ese cuadro inteligible para un europeo? ¿Cómo hablar de mirada, el supuesto tema de este texto, cuando el pueblo es visto en la televisión como una especie rara de orquídea que conviene mirar con distante consideración o entonces muy de cerca, como un ingenuo depositario de folclore y «sabiduría»?

El mito de la información equilibrada e imparcial, objetiva: en nombre de eso, que ni siquiera se intenta cumplir, se rechaza todo producto con una mirada paciente y respetuosa. Todo lo que no es información es poesía inútil, antropología pretenciosa, divagación elitista.

A veces, la televisión muestra documentales. Por lo general, son producidos por grandes empresas estatales o privadas por razones institucionales o de prestigio. Compran el horario y la emisora gana dinero casi sin trabajo. En verdad, se puede decir que empresas y emisoras compran «protección» como la mafia de los viejos y nuevos tiempos, coartadas.

Se habla de mirada, lo que supone escucha. Todos los documentales extranjeros realizados en Brasil, a despecho de las mejores intenciones, acaban reproduciendo los estereotipos del etnocentrismo o pasando lejos de la realidad. ¿Cómo puede alguien dialogar con un interlocutor cuyo idioma no domina? Las palabras esconden secretos y trampas que implican hesitaciones, silencios, tropiezos, ritmos, inflexiones, distintas reanudaciones del discurso. Y gestos, fruncir de labios y cejas, miradas, respiraciones, movimientos de hombros, etc. En tal universo, el que no conoce el idioma sólo puede sobrevivir si en lugar de contornar esos problemas los tematiza y hace de la diferencia una ventaja, un método de conocimiento. El resto es folclore.

En mi experiencia comprobé la extraordinaria riqueza de lenguaje de los analfabetos, sobre todo en regiones menos industrializadas. Por ello, resulta más tentador investigar un pequeño tema cotidiano en el Nordeste, por ejemplo, que un gran tema en São Paulo. En las regiones de cultura oral, popular, todavía viva, enriquecida con todas las impurezas, aun el analfabeto pone en su expresión todos los recursos de lenguaje. Este argumento no constituye una defensa de la odiosa cultura de la pobreza, de la miseria y del analfabetismo. Muestra apenas una contradicción cuando el modelo de industrialización brasileño transfirió rápidamente el individuo de la cultura oral hacia la cultura de masas, tal como es producida entre nosotros, sin pasar por una escuela digna de ese nombre. Es lo que se llama una catástrofe.

Muchos documentalistas llamados progresistas, de izquierda o de alguna forma interesados en lo social, suelen filmar aquellos acontecimientos u oír a aquellas personas que confirman sus propias ideas preconcebidas sobre el tema tratado. De ahí sale una película que apenas acumula datos e informaciones, sin producir sorpresas, nuevas cualidades no previstas. La casualidad, flor de la realidad, queda excluida. Creo que la principal virtud de un documentalista es estar abierto al otro, al punto de transmitir la impresión —por lo demás, verdadera— de que el interlocutor siempre tiene razón. O sus razones. Ésa es una regla de suprema humildad que debe ser ejercida con mucho rigor y de la cual se puede sacar un inmenso orgullo.

Filmar siempre el acontecimiento único que nunca ocurrió antes ni jamás volverá a ocurrir. Aunque sea provocado por la cámara. Aunque no sea verdad. Sin ese sentimiento de urgencia en relación con lo que se va a perder si no llega a ser filmado *simultáneamente*, ¿para qué hacer cine, actividad a fin de cuentas lenta, agotadora y poco rentable?

Sólo se puede subvertir la realidad, en el cine como en cualquier parte, si se acepta antes todo lo existente por el sencillo hecho de existir.

(Traducción: Paulo Antonio Paranaguá)

Bibliografía

PAULO ANTONIO PARANAGUA

- ABRAHAM, Pablo, «El camino de las hormigas», *Encuadre*, n.º 47, Caracas, marzo-abril de 1994, págs. 82-83.
- ACOSTA, Jose Miguel, *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela, 1927-1938*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1998, 160 pág., il.
- AGRAMONTE, Arturo, *Cronología del cine cubano*, La Habana, ICAIC, 1966, 180 pág. + 30 pág., il.
- ALENCAR, Miriam, «Cinema Nôvo: visión a través de cinco realizadores: Jabor», *Nuevo Film*, n.º 2, Montevideo, primer semestre de 1968, págs. 194-196.
- ALFARO, Hugo, «Diez años de cine cubano», *Cine & Medios*, n.º 2, Buenos Aires, primavera de 1969, págs. 14-17.
- «Algunas preguntas a Octavio Getino», *Cine Cubano*, n.º 73-74-75, La Habana, enero-marzo de 1972, págs. 72-79.
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de, *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização de cinema educativo no Brasil*, São Paulo, São Paulo Editora, 1931, 224 pág., il.
- ALMENDROS, Néstor, *Un homme à la caméra*, Rennes-Lausanne, Cinq Continents/Hatier, 1980, 192 pág., il. (París, Hatier, 1991, 208 pág., il.; *Días de una cámara*, Barcelona, Seix Barral, 1982, 328 pág., il.; *The Man with a Camera*, Nueva York, Faber and Faber, 1985).
- *Cinemania: Ensayos sobre cine*, Barcelona, Seix Barral, 1992, 378 pág.
- ALMENDROS, Néstor, y JIMÉNEZ-LEAL, Orlando, *Conducta impropia*, Madrid, Biblioteca Cubana Contemporánea/Playor, 1984, 196 pág.
- ALVARENGA, Otávio Melo, «Aristides Junqueira, pioneiro do documentário», *Revista de Cinema*, n.º 24, Belo Horizonte, julio-agosto de 1957, págs. 15-19.
- ÁLVAREZ, Carlos, «No alcanzo a cumplir los 15 años», *Cinemateca*, n.º 7, Bogotá, julio de 1987, págs. 69-74.
- *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, 184 pág.
- ÁLVAREZ, Luis Alberto, *Páginas de cine*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1988, 556 pág. (2ª ed.: *Páginas de cine, Volumen 1*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1992, 556 pág.) [*Nuestra voz de tierra, memoria y futuro.*]
- ÁLVAREZ, Santiago, «La noticia a través del cine», *Cine Cubano*, n.º 23-24-25, La Habana, septiembre-diciembre de 1964, págs. 39-45.
- «El cine como uno de los medios masivos de comunicación», *Cine Cubano*, n.º 49, La Habana, 1968.
- «Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin», *Cine Cubano*, n.º 54-55, La Habana, marzo-abril de 1969, págs. 43-47.
- «I cinegiornali cubani», en *Cinema e lotta di Liberazione*, Roma, La Nuova Sinistra, Samonà e Savelli, 1970.

- «Sinopsis de un filme sobre Cuba 1971», seguido de una «Conversación con Santiago Álvarez» por CASAUS, Víctor, *Cine Cubano*, n.º 78-79-80, La Habana, junio-diciembre de 1972, págs. 77-91.
- «El periodismo cinematográfico», *Cine Cubano*, n.º 94, La Habana, 1978, págs. 59-65 (*Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. III, págs. 141-150).
- ÁLVAREZ, Santiago, et al., *Cine y Revolución en Cuba*, Barcelona, Fontamara, 1975, 208 pág.
- *Literatura y Arte Nuevo en Cuba*, Barcelona, Laia, 1977, 296 pág.
- *Nuestro cine*, San Antonio de los Baños-La Habana, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Centro de Información Cinematográfica del ICAIC, 1986, 272 pág.
- ALVIM, Clara de Andrade, *Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília: Acervo do Memorial JK* [Brasilia], MEC-SEC-SPHAN/próMemória-Funarte, 1983, 60 pág. + 4 pág., il.
- «América Latina: Vigencia del documental político: Chile: análisis de una batalla, entrevista con Pedro Chaskel; Haití: Mito y razón, entrevista con Arnold Antonin; Colombia: La memoria popular, entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva», *Cine al Día*, n.º 22, Caracas, noviembre de 1977, págs. 5-22.
- ANDRADE, João Batista de, «Greve!», seguido de «O importante era fazer o filme: Entrevista», *Filme Cultura*, n.º 46, Río de Janeiro, abril de 1986, págs. 24-33 y 40-46.
- *O povo fala: Um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*, São Paulo, Senac, 2002, 128 pág.
- ANDRADE, Marcus Vinicius de, «Paraíba: Financiamento, eis a questão», *Filme Cultura*, n.º 19, Río de Janeiro, marzo-abril de 1971, págs. 54-59.
- ANSARA, Martha, «Octavio Cortazar, film director», *Cinema Papers*, n.º 33, Australia, julio-agosto de 1981.
- ANTILLANO ARMAS, Sergio, «El cortometraje venezolano busca identidad ambiental», *Encuadre*, n.º 15, Caracas, junio de 1988, págs. 12-15.
- ANTONIN, Arnold, «Panorama del cine en Haití», *Cine Cubano*, n.º 110, La Habana, 1984, páginas 50-60.
- *Material para una prehistoria del cine haitiano / Matériel pour une préhistoire du cinéma haïtien*, Caracas, Foncine, s. a. [1987], 180 pág., il.
- APRA, Adriano, *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Venecia, Marsilio, 1981, 230 pág.
- ARAUJO, Vicente de Paula, *A bela época do cinema brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976, 424 pág., il.
- *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, São Paulo, Perspectiva, 1981, 360 pág., il.
- ARAY, Edmundo, *Santiago Álvarez, cronista del Tercer Mundo*, Caracas, Cinemateca Nacional, 1983, 416 pág., il.
- ARAY, Edmundo, y PEREIRA, Vicencio, *Cine Venezolano: Producciones cinematográficas del Departamento de Cine-ULA*, Mérida, Universidad de los Andes, 1986, 184 pág., il.
- «Argentina: el Grupo Cine Liberación; Entrevista con Fernando E. Solanas; *La hora de los hornos* presentada por Solanas y Getino; Entrevista con Gerardo Vallejo», *Cine al Día*, n.º 7, Caracas, marzo de 1969, págs. 13-23.
- ARGILAGOS, Vivian, «Marcando cierto rumbo», *Cine Cubano*, n.º 96, La Habana, 1980, páginas 92-97 [entrevista con Carlos Ibarra, Nicaragua].
- «Haití: el camino de la libertad», *Cine Cubano*, n.º 97, La Habana, 1980, págs. 86-91 [entrevista a Arnold Antonin].
- ARIJON, Daniel, «Cine uruguayo: una infancia permanente», *Nuevo Film*, n.º 1, Montevideo, primer semestre de 1967, págs. 118-140.
- ARLORIO, Piero, «Un cinéma pour la Révolution: Pesaro An I», *Positif*, n.º 97, París, septiembre de 1968, págs.1-20.
- ARLORIO, Piero, CÁRDENAS, Federico de y CIMENT, Michel, «Situación y perspectivas del cine de América Latina (Mesa redonda con Gustavo Dahl, Tomás Gutiérrez Alea y Fernando

- Solanas», *Hablemos de Cine*, n.º 61-62, Lima, septiembre-diciembre de 1971, págs. 26-36 («Situation et perspectives du cinéma d'Amérique Latine», *Positif*, n.º 139, París, junio de 1972, págs. 1-18; «Las encrucijadas del Nuevo Cine Latinoamericano», *Secuencias*, n.º 10, Madrid, julio de 1999, págs. 82-91).
- ARNAULT, Jacques, AUCUY, Jean-Marc, DE BONIS, Jacques, FIESCHI, Jean-André y GOZLAN, Gérard, «Table-ronde sur l'Heure des brasiers», *Nouvelle Critique*, París, mayo de 1969.
- ASSIS, Denise, *Propaganda e Cinema a serviço do Golpe (1962-1964)*, Río de Janeiro, Mauad/Faperj, 2001, 100 pág., il.
- AVELLAR, José Carlos, «1970: Uma odisséia no sertão», *Filme Cultura* n.º 16, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 1970, págs. 20-27 [producción de Thomaz Farkas].
- «Objetivo subjetivo», *Filme Cultura*, n.º 30, Río de Janeiro, agosto de 1978, págs. 86-90.
- «Tela dos índios», *Filme Cultura*, n.º 35-36, Río de Janeiro, julio-septiembre de 1980, págs. 78-80 [*Terra dos índios*].
- «O sertão virado em mar: *Canudos*», *Filme Cultura*, n.º 34, Río de Janeiro, enero-marzo de 1980, págs. 42-43.
- «Seeing, Hearing, Filming: Notes on the Brazilian Documentary», Randal Johnson y Robert Stam (eds.), *Brazilian Cinema*, Londres-Toronto, Farleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, 1982, págs. 328-339 (2ª ed.: Nueva York, Columbia University Press, 1995, págs. 328-339).
- *O cinema dilacerado*, Río de Janeiro, Alhambra, 1986, 384 pág.
- «La sabiduría que no sabemos que tenemos», *Arcadia va al cine*, n.º 18, Bogotá, junio-julio de 1988, págs. 72-77 («A sabedoria que a gente não sabe/Le savoir que l'on ignore», *Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 6, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998, págs. 29-42; «Leon Hirszman: A sabedoria que a gente não sabe», *Cinemais*, n.º 27, Río de Janeiro, enero-febrero de 2001, págs. 179-203).
- *A ponte clandestina: Teorias de cinema na América Latina*, São Paulo, Edusp/Editora 34, 1995, 320 pág.
- «Objetivo subjetivo», *Cinemais*, n.º 8, Río de Janeiro, noviembre-diciembre de 1997, págs. 133-162.
- «Conversa com Eduardo Coutinho: A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal», *Cinemais*, n.º 22, Río de Janeiro, marzo-abril de 2000, págs. 31-72.
- AVELLAR, José Carlos y SARNO, Geraldo, «Conversa com César Paes: Perder-se na cidade, encontrar o olhar», *Cinemais*, n.º 25, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 2000, páginas 45-67.
- «Conversa com Jorge Furtado: O filme que nasce de olho fechado, o filme que nasce de olho aberto, o filme que dá para passar no rádio», *Cinemais*, n.º 30, Río de Janeiro, julio-agosto de 2001, págs. 7-44.
- AVELLAR, José Carlos, SARNO, Geraldo y PEREIRA, Miguel, «Conversa com João Moreira Salles: Como voltar para casa com um filme que você não concebeu», *Cinemais*, n.º 25, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 2000, págs. 7-44 («Entrevista/Entretien: João Moreira Salles», *Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 9, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2001, págs. 124-136).
- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, 456 pág. + 32 pág. il. (2ª ed.: ídem, 1980, 424 pág.; 3ª ed.: México, Posada, 1985, 452 pág., il.; 7ª ed.: México, Grijalbo, 1993, 300 pág., il.).
- «Una película de cárcel que habla de libertad», *Cine Cubano*, n.º 66-67, La Habana, enero-marzo de 1971, págs. 40-42 [*Aquí México*].
- *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, UNAM, 1974, 2 vols., il. (2ª ed.: México, Posada, 1986, 560 pág., il.).
- *Falaces fenómenos filmicos: Algunos discursos cinematográficos a fines de los 70s*, México, UAM Iztapalapa, 1981 (2ª ed.: México, Posada, 344 pág., il.).
- *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, México, Posada, 1986, 664 pág., il.
- *La disolvencia del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito*, México, Grijalbo, 1991, 548 pág., il.

- AZUAGA, Ricardo, «Alfredo Sadel: aquel cantor», *Cine-oja*, n.º 30, Caracas, diciembre de 2001, págs. 10-11.
- BACK, Sylvio, «Cinema paranaense?», Athos de Santa Thereza Abilhoa *et al.*, en *A arma de um homem*, Curitiba, Edición de los Autores, 1968, págs. 81-92.
- *República Guarani*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1982, 120 pág., il. (2ª ed., 1983).
- BAECHLIN, Peter, y MULLER-STRAUSS, Maurice, *Newsreels Across the World*, Unesco, París, 1952, 104 pág. + 16 pág. il.
- BAÑOS, Ramón de, *Un pioner del cinema català a l'Amazonia*, Barcelona, Ixia, 1991, 240 pág., il.
- BARNARD, Tim, *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood/Ontario Film Institute, 1986, 178 pág., il.
- BARNARD, Tim y RIST, Peter (eds.), *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*, Nueva York-Londres, Garland, 1996, 412 pág., il. (2ª ed.: Austin, University of Texas Press, 1998, 410 pág., il.).
- BEDOYA, Ricardo, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, Lima, Universidad de Lima/ICI, 1992, 450 pág. + 26 pág., il. (2ª ed.: Universidad de Lima/Fondo de Desarrollo Editorial, 1995, 462 pág. + 26 pág., il.).
- BEDOYA, Ricardo, CÁRDENAS, Federico de, GUEVARA, Pablo, LEÓN FRÍAS, Isaac, BULLITA, Juan M., HUAYHUACA, José Carlos, TAMAYO, Augusto, GARCÍA, Nelson, «Cine peruano: ¿Borrón y cuenta nueva?», *Hablemos de Cine*, n.º 67, Lima, 1975, s. pág. [coloquio y entrevistas con Nelson García, Francisco Lombardi, Arturo Sinclair y Nora de Izcue].
- BELLO, Gilberto, y BERNAL, Augusto, «Entrevista con Martha Rodríguez y Jorge Silva», *Arcadia va al Cine*, n.º 3, Bogotá, septiembre-octubre de 1982, págs. 4-13.
- BENAMOU, Catherine, «Redefining Documentary in the Revolution: An Interview with Paolo Martin of the El Salvador Film and Television Unit», Michael T. Martin (ed.), en *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. II, págs. 215-229.
- BENAVENTE GARCÍA, Adelma, y GUTIÉRREZ VÁSQUEZ, Carlos, *La escuela cusqueña de cine*, Cusco, Cuadernos del Instituto Americano de Arte, 1991.
- BENDEZU ARROYO, José, «Arguedas, la escuela cusqueña y el retorno a los orígenes», *Crónicas de Cine*, n.º 34, Lima, enero-febrero de 1971.
- BERNAL, Augusto, «Entrevista con el grupo Cine-Mujer», *Arcadia va al Cine*, n.º 4, Bogotá, septiembre-octubre de 1983, págs. 5-10.
- «Lisandro Duque N., de *Yo pedaleo tu pedaleas a El escarabajo*», *Arcadia va al Cine*, n.º 4, Bogotá, septiembre-octubre de 1983, págs. 12-15.
- BERNAL, Augusto, JIMÉNEZ, Federico *et al.*, «Homenaje al 'Grupo de Cali'», *Arcadia va al Cine*, n.º 17, Bogotá, noviembre-diciembre de 1987, págs. 2-52.
- BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, 184 pág., il. (2ª ed.: Río de Janeiro, Paz e Terra, 1976, 192 pág., il.).
- *Trajatória crítica*, São Paulo, Polis, 1978, 264 pág.
- «A voz do outro», seguido de «Operário, personagem emergente», en *Anos 70*, Río de Janeiro, Europa, 1979, págs. 7-27, 29-47.
- *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1979, 104 pág.
- *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935 (jornal O Estado de São Paulo)*, São Paulo, Secretaria de Cultura, Governo do Estado de São Paulo, 1979, 732 pág., il.
- «Anotações hipotéticas sobre alguns filmes de curta-metragem», *Filme Cultura*, n.º 37, Río de Janeiro, enero-marzo de 1981, págs. 56-59.
- «Mitos e metamorfoses das Mães Nagô», *Filme Cultura*, n.º 40, agosto-octubre de 1982, págs. 28-29.
- *Piranha no mar de rosas*, São Paulo, Nobel, 1982, 136 pág.
- *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Brasiliense, 1985, 200 pág.
- «Intervenção ou transparência», seguido de «Portão de fábrica» y «A casa do operário» por BERNARDET, Jean-Claude y «Portão de fábrica II» por Carlos Ornelles Berriel, *Filme Cultura*, n.º 46, Río de Janeiro, abril de 1986, págs. 53-61.

- «Le documentaire», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Le cinéma brésilien*, París, Centro Georges Pompidou, 1987, págs. 165-177.
- «Chapeleiros, beleza e anomia», *Caderno de Crítica*, n.º 6, Río de Janeiro, mayo de 1989, págs. 7-10.
- «Deux auteurs travaillant dans le court métrage: Arthur Omar et Jorge Furtado», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 1, Toulouse, 1993, págs. 7-10.
- «A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação», en Giovanna Bartucci (org.), *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, Río de Janeiro, Imago, 2000, págs. 21-43.
- BERNINI, Emilio, «La vía política del cine argentino: Los documentales», *Kilómetro 111*, n.º 2, Buenos Aires, 2001.
- BIRRI, Fernando, *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1964, 216 pág., il.
- «Cine y subdesarrollo», *Cine Cubano*, n.º 42-43-44, La Habana, mayo-julio de 1967, págs. 13-21 (*Cine Cubano*, n.º 120, La Habana, 1987, págs. 52-55).
- *Filmschule Santa Fe, eine Erfahrung gegen die filmische Unterentwicklung Lateinamerikas*, Bremen, CON Me-edition, 1982, 32 pág., il.
- «Rafael Alberti, un retrato del poeta», *Cine Cubano*, n.º 109, La Habana, 1984, págs. 20-29.
- *Pionero y peregrino*, Jorge Giannoni (idea y selección), Buenos Aires, Contrapunto, 1987, 168 pág., il.
- «Cine y subdesarrollo», «El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe», en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. I, págs. 17-28.
- *Fernando Birri, el alquimista poético-político: Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, 360 pág., il.
- BITARELLI, Rogério, «Conflicto entre homens e máquinas», *Filme Cultura*, n.º 46, Río de Janeiro, abril de 1986, págs. 65-66 [*Chapeleiros*].
- BLANCO, Rosaura, «Mayolo y Ospina, cineastas que se bifurcan», seguido de «Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos» por SÁEZ, Liliana, *Encuadre*, n.º 35, Caracas, marzo-abril de 1992, págs. 22-31.
- BLAQUIERE-ROUMETTE, Monique y GILLE, Bernard, *Films des Amériques latines*, París, Editions du Temps, 2001, 352 pág., il.
- BOJUNGA, Claudio, «A reconstrução da memória: Entrevista com Silvio Tendler», *Filme Cultura*, n.º 44, Río de Janeiro, abril-agosto de 1984, págs. 20-29.
- BRANDÃO, Vera, «Produção e difusão do filme cultural», *Filme Cultura*, n.º 30, Río de Janeiro, agosto de 1978, págs. 112-120.
- BRICEÑO, Víctor, LARRAIN, Gregoria, NARANJO, René y ROMÁN, José, «Pedro Chaskel, entre el pasado y el presente» [entrevista], *Enfoque*, n.º 11, Santiago de Chile, abril de 1989, páginas 16-19 (reproducida en *Cine chileno en los 80: dossier Enfoque*, Santiago de Chile, Linterna Mágica, 1990, págs. 147-147).
- BRITO, Ronaldo, «A máquina antes de Cézanne», *Filme Cultura*, n.º 35-36, Río de Janeiro, julio-septiembre de 1980, págs. 34-37.
- BROWNE, Francisca, «Patricio Guzmán: 'Siento que hay una sensación de naufragio en América Latina'» [entrevista], *Enfoque*, n.º 10, Santiago de Chile, noviembre de 1988, págs. 12-14 (reproducida en *Cine chileno en los 80: dossier Enfoque*, Santiago de Chile, Linterna Mágica, 1990, págs. 147-147).
- BULLITTA, Juan M., «Crónica de rodaje: 1.000.000 de ojos (*Hombres del lago*)», *Hablemos de Cine*, n.º 38, Lima, noviembre-diciembre de 1967.
- «*Hombres de Mal Tiempo* de Alejandro Saderman, *El ring* de Oscar Valdés», *Hablemos de cine*, n.º 54, Lima, julio-agosto de 1970, págs. 47-48.
- BULLITTA, Juan M., GARCÍA MIRANDA, Nelson, GUEVARA, Pablo y LEÓN FRÍAS, Isaac, «*Piedra sobre piedra*: debate», *Hablemos de Cine*, n.º 55-56, Lima, septiembre-diciembre de 1970, páginas 22-28 [Santiago Álvarez].

- BULLITTA, Juan M., GARCÍA MIRANDA, Nelson, LEÓN FRÍAS, Isaac y TEJADA, Mario, «El documental como martillo: Entrevista con Octavio Cortázar», *Hablemos de Cine*, n.º 64, abril-junio de 1972, págs. 34-37.
- BURTON, Julianne, «Special Section: Twenty years of Revolutionary Cuban Cinema», *Jump Cut*, n.º 19, Berkeley, diciembre de 1978, y n.º 20, mayo de 1979.
- «Film and Revolution in Cuba: The First Twenty-Five Years», en Sandor Halebsky y John M. Kirk (eds.), *Cuba: Twenty-Five Years of Revolution*, Nueva York, Praeger, 1985.
- *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1986, 302 pág., il. (*Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Diana, 1991, 376 pág., il.).
- «Politics & Film in People's Chile: *The Battle of Chile* (interview with Patricio Guzmán)», John D. H. Downing (ed.), *Film & Politics in the Third World*, Brooklyn, N.Y., Autonomedia, 1987, págs. 219-246.
- *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990, 468 pág., il.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne, «Araya Across Time and Space: Competing Canons of National (Venezuelan) and International Film History», *Nuevo Texto Crítico*, n.º 21-22, Stanford, enero-diciembre de 1998, págs. 207-234 (incluido en Chon A. Noriega [ed.], *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2000, págs. 51-81).
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Un oficio del siglo XX*, La Habana, Ediciones R, 1963 (Barcelona, Seix Barral, 1973, 542 pág.; Bogotá, La Oveja Negra, 1987, 336 pág.; Madrid, El País/Aguilar, 1993, 456 pág.; *A Twentieth Century Job*, Londres-Boston, Faber and Faber, 1991, 372 pág.) [*Memorias de un mexicano, ¡Torero!*].
- CAETANO, Maria do Rosário, *Cineastas latinoamericanos: entrevistas e filmes*, São Paulo, Estação Liberdade, 1997, 256 pág., il.
- CAICEDO, Juan Diego, «Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia», *Kinetoscopio*, n.º 49, Medellín, 1999, págs. 86-90, il.
- CALDERÓN, Camilo (coord.), *Diego León Giraldo: El cine como testimonio*, Bogotá, Universidad Central/Festival de Cine de Bogotá, 1991, 226 pág., il.
- CALIL, Carlos Augusto (coord.), *Leon Hirszman: ABC da greve, documentário inédito*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1991, 48 pág., il.
- CALIL, Carlos Augusto, «Debate com Geraldo Sarno, Thomaz Farkas e Sérgio Muniz: O imprevisto e a forma vazia», *Cinemais*, n.º 28, Río de Janeiro, marzo-abril de 2001, págs. 11-37.
- CALLI, Carlos Augusto, y BOJUNGA, Claudio, «Navegando entre as estrelas: *Imagens do inconsciente* [entrevista], *Filme Cultura*, n.º 44, Río de Janeiro, abril-agosto de 1984, págs. 49-54.
- CAMPO, Óscar, «Nuevos escenarios del documental en Colombia», *Kinetoscopio*, n.º 48, Medellín, 1998, págs. 72-84, il.
- «Los documentos de la Universidad del Valle: Memorias electrónicas de la realidad colombiana/Les documentaires de l'Université del Valle: Mémoires électroniques de la réalité colombienne», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 10, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, págs. 97-100.
- CAPRILES, Oswaldo, «Tres cortometrajes de [Ángel] Hurtado», *Cine al Día*, n.º 2, Caracas, febrero de 1968, pág. 41.
- «Testimonio de la realidad y compromiso ideológico», *Cine al Día*, n.º 6, Caracas, diciembre de 1968, págs. 4-9.
- «El nuevo cine latinoamericano», *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1, Montevideo, octubre de 1969, págs. 39-47.
- CARBONE, Giancarlo, *El cine en el Perú: 1897-1950, testimonios*, Lima, Universidad de Lima, 1992, 196 pág. + 46 pág. il.; *El cine en el Perú: 1950-1972, testimonios*, Lima, Universidad de Lima, 1993, 214 pág. + 64 pág., il.
- CARDELLE, Alberto, «Méjico: Ausencia de arte», *Cine Guía*, n.º 10-11, La Habana, diciembre de 1958-enero de 1959, págs. 22-25 y 52 [*Torero!* y Carlos Velo].

- CÁRDENAS, Federico de, «Arnaldo Jabor: entrevista», *Hablemos de Cine*, n.º 36, Lima, julio-agosto de 1967, págs. 14-15.
- «Raymundo Gleyzer: Presentación y autocrítica en forma de diálogo con Tomás Gutiérrez Alea», *Hablemos de Cine*, n.º 68, Lima, 1976, págs. 17-21.
- CÁRDENAS, Federico de, LEÓN FRÍAS, Isaac y GARCÍA, Nelson, «Carlos Mayolo en Lima», *Hablemos de Cine*, n.º 72, Lima, noviembre de 1980, págs. 17-19.
- CÁRDENAS, Federico de, PALA, José María y GALÁN, Diego, «Julio García Espinosa en dos tiempos» [entrevistas], *Hablemos de Cine*, n.º 55-56, Lima, septiembre-diciembre de 1970, págs. 29-36.
- CARIANI K., Alexandra, «Dos días en los que el documental rompió el silencio», *Encuadre* n.º 25, Caracas, julio-agosto de 1990, págs. 10-12.
- CARPENTIER, Alejo, *Letra y Solfa: Cine*, Raimundo Respall Fina (comp. y prólogo), La Habana, Letras Cubanas, 1989, 168 pág., (*Letra y Solfa: Crónicas sobre cine, 1951-1959*, Madrid, Mondadori, 1990, 248 pág.) [*Los hombres llamados salvajes, Reverón*].
- CARVALHO, Vladimir, «A caterva não tolera», *Vozes*, vol. LXXII, n.º 6, Petrópolis, agosto de 1978, págs. 35-42.
- «O encantamento de Mauro», *Filme Cultura*, n.º 43, Río de Janeiro, enero-abril de 1984, págs. 121-122.
- *O País de São Saruê*, Brasilia, Embrafilme/Universidade de Brasilia, 1986, 180 pág., il.
- «A expressão da realidade», precedido de «Vladimir Carvalho, a batalha do cotidiano» por MELO, Paulo y seguido de «Um olhar generoso» por AVELLAR, José Carlos y «A Pedra da Riqueza» por BERNARDET, Jean-Claude, *Caderno de Crítica*, n.º 3, Río de Janeiro, marzo de 1987, págs. 30-38.
- *Conterrâneos velhos de guerra: Opinião da crítica e roteiro*, Brasilia, Fundação Cultural do Distrito Federal, 1997, 368 pág., il.
- CASAUS, Víctor, «El género testimonio y el cine cubano», *Cine Cubano* n.º 101, La Habana, 1982 (*Cine, literatura, sociedad*, Ambrosio Fornet (ed.), La Habana, Letras Cubanas, 1982, págs. 85-108).
- «Cine documental e imaginación poética: seis notas communes», *Cine Cubano*, n.º 102, La Habana, 1982, págs. 22-26.
- *Defensa del testimonio*, La Habana, Letras Cubanas, 1990, 316 pág.
- CASTAGNA, Gustavo J., «El mito y la revelación», *El Amante*, n.º 76, Buenos Aires, junio de 1998, págs. 6-7 [*La hora de los bornos*].
- «Padre Mugica», *El Amante*, n.º 91, Buenos Aires, octubre de 1999, pág. 29.
- «Che, un hombre de este mundo», *El Amante*, n.º 92, Buenos Aires, noviembre de 1999, pág. 21.
- CASTRILLÓN, María Lucía, «De(s)jamparo, de Gustavo Fernández: En busca de la hermandad nunca perdida», *Kinetoscopio*, n.º 63, Medellín, 2002, págs. 92-95.
- CASTRILLÓN, María Lucía, GÓMEZ, Santiago Andrés y AGUIRRE, Alberto, «Óscar Campo en seis secuencias», *Kinetoscopio*, n.º 21, Medellín, septiembre-octubre de 1993, páginas 77-112.
- Catálogo de filmes*, Río de Janeiro, Embrafilme, s. a., 196 pág.
- Catálogo de filmes, 1961-1986*, La Habana, Estudios Cinematográficos y de Televisión de las FAR, 1986, 482 pág.
- Catálogo de filmes producidos por los estudios cinematográficos de las FAR, 1962-1980*, La Habana, ECIFAR, 1980, 348 pág.
- CAVALCANTI, Alberto, *Filme e realidade*, São Paulo, Livraria Martins, 1953, 256 pág., il. (2ª ed.: Río de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1957, 288 pág.; 3ª ed.: Río de Janeiro, Artnova/Embrafilme, 1977, 276 pág., il.).
- «Consejos a los jóvenes productores de documentales», *Film*, n.º 17, Montevideo, septiembre de 1953, pág. 10.
- «Esboço de um roteiro para um filme de 20 minutos sobre Brasília», *Filme Cultura*, n.º 28, Río de Janeiro, febrero de 1978, págs. 108-124.

- CAVALCANTI, Maria Luiza G., «Cinema educativo e comunicação», *Filme Cultura*, n.º 19, Río de Janeiro, marzo-abril de 1971, págs. 36-39.
- CEREGHINO, Mario J., *Senza il bacio finale: Cinema e rivoluzione in Nicaragua (1979-1987)*, Roma, Edizioni Associate, 1988, 256 pág., il.
- CÉSAR, Waldo, y MONTEAMOR, Patricia, «Entrevista: Geraldo Sarno», *Comunicações do ISER*, año 3, n.º 10, Río de Janeiro, Instituto de Estudos da Religião, octubre de 1984, págs. 13-26.
- CÉSPEDES, Marcelo, y GUARINI, Carmen, «Argentina: nuestra experiencia de cine y memoria», *Corto Circuito / Court Circuit* n.º 8-9, París, julio-octubre de 1989, págs. 14-16.
- CHANAN, Michael, *Santiago Álvarez*, BFI Dossier n.º 2, Londres, British Film Institute, 1980, 72 pág.
- *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*, Londres-Bloomington, British Film Institute/Indiana University Press, 1985, 314 pág., il.
- «Otra mirada», *Cine Cubano*, n.º 127, La Habana, 1989, págs. 27-35 [Sara Gómez].
- «Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality», en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. I, págs. 201-217.
- CHANVILLAR, Silvia, «Sobre *La tierra sin mal*: Una cultura indígena en explosión», *Cine Libre*, n.º 5, Buenos Aires, 1983, págs. 40-43.
- CHAPOUILLÉ, Guy, «Santiago Álvarez, un inventeur du cinéma», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 3, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995, págs. 88-89.
- «79 printemps (en souvenir de 79 printemps/79 primaveras (Remembranza)», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 7, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999, págs. 2-4.
- CHÁVEZ, Rebeca, «El internacionalismo en la obra de Santiago Álvarez», *Cine Cubano*, n.º 91-92, La Habana, 1977, págs. 127-131.
- «*La quinta frontera*: Entrevista con Pastor Vega», seguida de «*La quinta frontera*» por Rigoberto López Pego, *Cine Cubano*, n.º 91-92, La Habana, 1977, págs. 85-88.
- «Hablar de estas fotos: conversación con Santiago Álvarez», *Revolución y Cultura*, n.º 11, La Habana, noviembre de 1986, págs. 18-25.
- CHIJONA, Gerardo, y CHÁVEZ, Rebeca, «Filmar la espontaneidad: conversación con Jesús Díaz sobre su filme *55 hermanos*», *Cine Cubano*, n.º 96, La Habana, 1980, págs. 104-110.
- «Chimbanguales, ¿Te acuerdas de Sonni León?», Suumain Wayuu, Tiempo colonial», *Cine al Día*, n.º 21, Caracas, enero de 1977, págs. 21-22.
- CHRISTENSEN, Theodor, «Estructura, imaginación y presencia de la realidad en el documental», *Cine Cubano*, n.º 42-43-44, La Habana, mayo-julio de 1967, págs. 154-163 (existe una edición en francés).
- «Un ciclón llamado Flora», *Cine Cubano*, n.º 16, La Habana, diciembre de 1973, págs. 32-36.
- «Cinco preguntas al ICAIC: Responde Julio García Espinosa», *Cine al Día*, n.º 12, Caracas, marzo de 1971, págs. 21-23.
- «El cine colombiano y lo que hace Ciro Durán», *Cinemateca Revista*, n.º 28, Montevideo, noviembre de 1981, págs. 31-33.
- «El cine cubano enfrenta el desafío industrial: Entrevista con Jorge Fraga y Tomás Gutiérrez Alea», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, págs. 4-8 [*La nueva escuela*].
- «El cine de 4 minutos: fragmentos de una entrevista con Mario Handler y Marcos Banchemo», *Cine Cubano*, n.º 63-64-65, La Habana, julio-diciembre de 1970, págs. 9-13.
- CINE LIBERACIÓN, Grupo, «*La hora de los bormos*: Informe», seguido de «Cuestionario a Solanas», «Godard por Solanas, Solanas por Godard» y «Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino», *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1, Montevideo, octubre de 1969, págs. 19-23, 33-38, 48-63, 81-84.
- «Perspectivas del cine en la situación argentina», *Cine Cubano*, n.º 68, La Habana, abril de 1971, págs. 57-60.
- «Cine con la película debajo del brazo: El Centro de Cine Documental de la ULA. Experiencias 1969, Perspectivas 1970 (entrevista con Carlos Rebolledo y Ugo Ulive); Los Films», *Cine al Día* n.º 9, Caracas, marzo de 1970, págs. 4-11.

- «El cine documental en Colombia», *Arcadia va al Cine*, n.º 18, Bogotá, junio-julio de 1988, págs. 13-33 [entrevistas con Marta Rodríguez, Carlos Bernal y Beatriz Bermúdez, Manuel Franco]. *Cinematografía Educativa (CINED)*, *Títulos producidos hasta 1985*, La Habana, Ministerio de Educación, 1984, 44 pág.
- Cine y Liberación*, n.º 1, Buenos Aires, 1972, 206 pág., il. [revista del grupo Cine Liberación].
- CISNEROS, Carmen Luisa, «Con el cine y la poesía me siento humano: Entrevista a Jesús Enrique Guédez», *Encuadre*, n.º 54, Caracas, marzo-abril de 1995, págs. 8-13.
- «La ciudad que nos ve: Una entrevista con Jesús Enrique Guédez», *Cine al Día*, n.º 2, Caracas, febrero de 1968, págs. 17-20.
- COLINA, Enrique, «El espejo de impaciencia: *Noticiero ICAIC Latinoamericano*», *Cine Cubano*, n.º 47, La Habana, enero de 1968, págs. 40-44.
- «Entrevista a Santiago Álvarez», *Cine Cubano*, n.º 58-59, La Habana, septiembre-diciembre de 1969, págs. 52-58.
- «Al sur de Maniadero», *Cine Cubano*, n.º 58-59, La Habana, septiembre-diciembre de 1969, págs. 63-67 (*Pantalla* n.º 9, Lima, s. a.).
- CONTE, Antonio, «Hace 25 años», *Cine Cubano*, n.º 119, La Habana, 1987, págs. 72-75 [ECITVFAR].
- COPPENS, Walter, LIZARRALDE, Roberto y JEREMÍAS, Luis, *Inventario de películas realizadas en las zonas indígenas de Venezuela hasta 1980*, Caracas, Biblioteca Nacional, 1983, 44 pág.
- CORDIDO, Ivork, *Cine y subdesarrollo*, Caracas, Cabimas, 1972, 80 pág.
- «Cortometrajes cubanos», *Cine al Día*, n.º 15, Caracas, junio de 1972, pág. 11.
- «Los cortos del Inciba», *Cine al Día*, n.º 20, Caracas, febrero de 1976, págs. 19-21.
- COSTA, Cláudio da, «No paiz das amazonas: A glória da imagem realizada», *Cinemais*, n.º 22, Río de Janeiro, marzo-abril de 2000, págs. 87-104 (*Estudos de Cinema II e III*, Socine (org.), São Paulo, Annablume, 2000, págs. 261-270).
- COSTA, Selda Vale da, *Eldorado das ilusões: Cinema e sociedade: Manaus (1897-1935)*, Manaus, Universidade do Amazonas, 1996, 310 pág., il.
- COSTA, Selda Vale da, y LOBO, Narciso Júlio Freire, *No rastro de Silvino Santos*, Manaus, Governo do Estado do Amazonas, 1987, 206 pág., il.
- O curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador*, Salvador, 1978, 116 pág., il.
- «O curta-metragem é o filme com sotaque: Entrevista com Berenice Mendes» [Associação Brasileira de Documentaristas-Paraná], *Caderno de Crítica*, n.º 6, Río de Janeiro, mayo de 1989, págs. 92-95.
- DARIN, Silvio, «Auto-reflexividade no documentário», *Cinemais*, n.º 8, Río de Janeiro, noviembre-diciembre de 1997, págs. 71-92.
- DAVID, Jorge, «Trilogía para exorcizar la tragedia colombiana», *Kinetoscopio*, n.º 61, Medellín, 2002, págs. 79-84 [*Informe sobre un mundo ciego* de Óscar Campo, *Las castañuelas de Notre-Dame* de Diego García-Moreno, *El camino* de Pierre Heron].
- «De América soy hijo y a ella me debo», *Cine al Día*, n.º 18, Caracas, junio de 1974, página 41.
- DEBS, Sylvie, «Entrevista: Raquel Gerber, As comunidades negras do Brasil / Les communautés noires au Brésil», *Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 8, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, págs. 170-178.
- «Entretien avec César et Marie-Clémence Paes», *Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 9, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, págs. 117-123.
- «De Caracas, *Estudio 1 a Los días duros*: Entrevista con Julio César Mármol», *Cine al Día*, n.º 5, Caracas, septiembre de 1968, págs. 17-21.
- «Un desafío semanal», seguido de «Marta Rojas opina sobre el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*» y «Corresponsales de guerra» por PÉREZ, Fernando, *Cine Cubano*, n.º 95, La Habana, 1979, págs. 108-122.
- «Um diálogo da ficção com o documentário», *Filme Cultura*, n.º 46, Río de Janeiro, abril de 1986, págs. 62-64.
- DI NUBILA, Domingo, «El primer semanario cinematográfico latinoamericano: *Film-Revista Valle*», *Lyra*, año XX, n.º 186-188 (dedicado al cine argentino), Buenos Aires, 1962.

- *Cuando el cine fue aventura: El pionero Federico Valle*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1996, 192 pág., il.
- DÍAS, José Humberto, «Nordeste, cinema e gente», *Filme Cultura*, n.º 35-36, Río de Janeiro, julio-septiembre de 1980, págs. 21-25.
- «Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião», *Cadernos de Pesquisa*, n.º 1, Río de Janeiro, septiembre de 1984, págs. 25-38.
- DÍAZ, Jesús, «Asaltar el cielo: Función de la cultura revolucionaria», *Cine Cubano*, n.º 84-85, La Habana, octubre de 1973, págs. 82-85 [*Y el cielo fue tomado por asalto*].
- *De la patria y el exilio*, La Habana, UNEAC, 1979, 256 pág.
- «Provocaciones sobre cine documental y literatura», *Cine Cubano*, n.º 101, La Habana, 1982, págs. 139-142 (*Cine, literatura, sociedad*, Ambrosio Fornet (ed.), La Habana, Letras Cubanas, 1982, págs. 67-72).
- «Documentales científicos populares», *Cine Cubano*, n.º 23-24-25, La Habana, septiembre-diciembre de 1964, págs. 46-49.
- «Los documentales: Santiago Álvarez», «Los documentales: de *Asamblea General a Hombres de Mal Tiempo*», *Cine al Día*, n.º 12, Caracas, marzo de 1971, págs. 33-35.
- DORR, Nicolás, «Introducción y epílogo a un soliloquio de Santiago Álvarez sobre dramaturgia y poesía», precedido de «Palabras de Alfredo Guevara en el acto de imposición del doctorado *honoris causa* a Santiago Álvarez», *Cine Cubano*, n.º 138, La Habana, s. a. [1989], págs. 8-12.
- DOUGLAS, María Eulalia, *Diccionario de cineastas cubanos, 1959-1987*, La Habana-Mérida, Cinemateca de Cuba/Universidad de los Andes, 1989, 180 pág., il.
- *Filmografía del cine cubano 1959-1981*, Producción ICAIC, La Habana, Cinemateca de Cuba, 1982, 101 pág.
- *Filmografía del cine cubano, julio 1980-septiembre 1981*, Producción ICAIC, La Habana, III Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 1981, 12 pág.
- *Guía temática del cine cubano, Producción ICAIC 1959-1980*, La Habana, Cinemateca de Cuba, 1983, 304 pág.
- *La tienda negra: El cine en Cuba [1897-1990]*, La Habana, Cinemateca de Cuba, 1996, 390 pág.
- DOUGLAS, María Eulalia, y GARCÍA MESA, Héctor, *Filmografía del cine cubano 1959-junio 1980*, La Habana, Cinemateca de Cuba, 1980, 90 pág.
- DUPEYRON, Georges, «Le documentaire cubain», *Europe*, n.º 409-410, París, mayo-junio de 1963.
- DUQUE NARANJO, Lisandro, «Entrevistas con cuatro directores cubanos: Julio García Espinosa, Santiago Álvarez, Pastor Vega, Octavio Cortázar», *Cinemateca* n.º 4, Bogotá, mayo de 1978, págs. 68-73.
- ELBERT, Luis, «Descubriendo continente: *República guaraní*», *Cinemateca Revista*, n.º 39, Montevideo, noviembre de 1983, págs. 85-86.
- «Film importante: *La República perdida*», *Cinemateca Revista*, n.º 40, Montevideo, febrero de 1984, págs. 62-63.
- Em prol do curta-metragem: Encontro nacional de documentaristas cinematográficos*, Brasília, ABD-DF, 1981, 74 pág., il.
- «En busca de un cine popular: Conversación con Julio García Espinosa», *Cine al Día*, n.º 17, Caracas, diciembre de 1973, págs. 16-22.
- «Una encuesta: Cineastas frente al Tercer Cine», *Cine al Día*, n.º 14, Caracas, noviembre de 1971, págs. 4-9.
- «Entrevista con Iván Sanjinés y Marta Rodríguez: 'La cámara: un tronco lleno de abejas'», *Kinetoscopio*, n.º 61, Medellín, 2002, págs. 70-78.
- «Entrevista con Santiago Álvarez», *Cine Cubano*, n.º 26, La Habana, enero de 1965, págs. 2-5.
- ERMINY, Perán, «B.R.P.», «Casa o mierda», «Compañero Presidente», «Informes de Chile Films», «Nutuayin Mapu», «Venceremos», *Cine al Día*, n.º 13, Caracas, julio de 1971, páginas 18-20, 23-24, 25-26 y 28-29.

- «Panamá», *Cine al Día*, n.º 22, Caracas, noviembre de 1977, págs. 45-46.
- ESPIRITO SANTO, Michel do, «O futebol no cinema brasileiro», *Filme Cultura*, n.º 26, Río de Janeiro, septiembre de 1974, págs. 56-60.
- «O Evangelho segundo Teotônio: Depoimento de Vladimir Carvalho», *Filme Cultura*, n.º 44, Río de Janeiro, abril-agosto de 1984, págs. 30-32.
- EVORA, José Antonio, «Santiago Álvarez et le documentaire», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Le cinéma cubain*, París, Centro Georges Pompidou, 1990, págs. 123-131.
- FANSHEL, Susan, *A Decade of Cuban Documentary Film, 1972-1982*, Nueva York, Young Filmmakers Foundation, 1982, 48 pág.
- FARGIER, Jean-Paul, «Le tiers cinéma: Entretien avec Fernando Solanas», seguido por «Remarques critiques» de SOLANAS, Fernando, *Cinéthique*, n.º 3, París, [1969], págs. 1-6.
- Fernando Birri*, Málaga, 17 Semana Internacional de Cine de Autor, 1989, 38 pág., il.
- «Fernando Birri: Repaso al documental político», *Arcadia va al Cine*, n.º 4, Bogotá, septiembre-octubre de 1983, págs. 19-25.
- «Fernando E. Solanas y Octavio Getino responden a *Cine Cubano*», *Cine Cubano*, n.º 56-57, La Habana, mayo-agosto de 1969, págs. 24-37.
- FERREIRA, Jairo, «Documentário na trilha da chanchada», *Filme Cultura*, n.º 41-42, Río de Janeiro, mayo de 1983, págs. 68-70 [*Janio a 24 Quadros*].
- FERREIRA, Manoel Rodrigues, «Aspectos do Alto Xingu» e a *Vera Cruz*, São Paulo, Nobel/Secretaria de Estado da Cultura, 1983, 208 pág., il.
- «Festival de documentales y cortometrajes de Leipzig», seguido de «*Cine Cubano* habla con Jorge Haydú», *Cine Cubano*, n.º 9, La Habana, enero de 1963, págs. 24-30.
- FILIPPI, Alberto, «Cine revolucionario en el tercer mundo», *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1, Montevideo, octubre de 1969, págs. 11-18 [*La hora de los hornos*].
- Filmoteca, Catálogo*, Río de Janeiro, Embrafilme, s. a. [1985], 220 pág., il.
- «Five Frames Are Five Frames, Not Six But Five: An Interview with Santiago Álvarez», *Cineaste*, vol. VI, n.º 4, Nueva York, primavera de 1975.
- Fotodocumentales*, Santa Fe, Instituto Social e Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1956.
- FRAGA, Jorge, «Impresiones sobre la filmación de un revés de la revolución que no fue una victoria para el imperialismo», *Cine Cubano*, n.º 63-64-65, La Habana, julio-diciembre de 1970, págs. 99-103.
- «El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico», *Cine Cubano*, n.º 71-72, La Habana, agosto-diciembre de 1971, págs. 24-31.
- FREER, Carlos, «Costa Rica: nuestro cine», *Cine*, n.º 1, Bogotá, octubre de 1980, págs. 25-31.
- FREGOSO, Rosa Linda, *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*, Austin, University of Texas Press, 2001, 316 pág., il.
- FRY, Peter, «O príncipe do fogo de Sílvio Da-Rin», *Filme Cultura*, n.º 44, Río de Janeiro, abril-agosto de 1984, págs. 56-60.
- FUSCO, Coco (ed.), *Reviewing Stories: Selections from New Latin American Cinema*, Buffalo, N.Y., Hallwalls Contemporary Arts Center, 1987, 224 pág., il.
- FUTEMMA, Olga, «Os trabalhadores e a estrutura sindical», seguido de «Realizar o filme foi um grande aprendizado: Depoimento de Sérgio Segall e Roberto Gervitz sobre *Braços cruzados, máquinas paradas*», *Filme Cultura*, n.º 46, Río de Janeiro, abril de 1986, páginas 8-23.
- GALANO, Ana Maria, CAMARGO, Aspásia, VENTURA, Zuenir y BOJUNGA, Claudio, «O real sem aspas: Entrevista com Eduardo Coutinho», *Filme Cultura*, n.º 44, Río de Janeiro, abril-agosto de 1984, págs. 37-48.
- GALDINO, Márcio da Rocha, *Minas Gerais: Ensaio de filmografia*, Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo/Comunicação, 1983, 432 pág., il.
- GALIANO, Carlos, «La guerra en Angola: reportaje sobre una victoria del internacionalismo», seguido de «Entrevista a Miguel Fleitas sobre su filme *La guerra en Angola*» por CHIJONA, Gerardo, *Cine Cubano*, n.º 91-92, La Habana, págs. 133-142.

- GALLOIS, Dominique y CARELLI, Vincent, «Indios eletrônicos, uma rede indígena de comunicação», *Cinemais*, n.º 20, Río de Janeiro, noviembre-diciembre de 1999, págs. 53-68.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer, *Crônica do cinema paulistano*, São Paulo, Atica, 1975, 336 pág.
- *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981, 286 pág. + 12 pág., il.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer (coord.), *Cine Jornal Brasileiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1982, 182 pág. il.
- GARCÍA, Jorge, «Más allá del olvido», *El Amante*, n.º 85, Buenos Aires, abril de 1999, pág. 16 [*Chile, la memoria obstinada*].
- GARCÍA, Nelson Jahr, *O Estado Novo: ideologia e propaganda política. A legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas*, São Paulo, Loyola, 1982, 164 pág.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (comp.), *La ciudad simbólica: Memorias del 8.º Taller de Crítica Cinematográfica de Camagüey*, Camagüey, Acana, 2000, 152 pág.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, «Impresiones a partir de *Salvatore Giuliano*», *Cine Cubano*, n.º 18, La Habana, febrero de 1964, págs. 7-10.
- «Nuestro cine documental», *Cine Cubano*, n.º 23-24-25, La Habana, septiembre-diciembre de 1964, págs. 3-21.
- *Tercer mundo, tercera guerra mundial, Quaderno Informativo*, n.º 21, Pesaro, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1970, 48 pág.
- «Una imagen recorre el mundo», *Octubre*, n.º 6, México, septiembre de 1979 (*Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, págs. 608-616).
- *Una imagen recorre el mundo*, La Habana, Letras Cubanas, 1979, 110 pág. (nueva edición: México, Filmoteca de la UNAM, 1982, 160 pág.).
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, et al., «El cine documental cubano», seguido de «Los documentalistas y sus concepciones» [Octavio Cortázar, Manolo Herrera, Bernabé Hernández, Sara Gómez, Rogelio París, Héctor Veitía], *Pensamiento Crítico*, n.º 42, La Habana, julio de 1970, págs. 81-97.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, y RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario, *Il documentario cubano dopo la rivoluzione*, Porretta Terme, IV Mostra Internazionale Cinema Libero, 1966, 20 pág.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, ROLDÁN, Alberto, PÉREZ, Rosina, FRAGA, Jorge, CANEL, Fausto, GÓMEZ, Manuel Octavio y MOLINA, Raúl, «Mesa redonda sobre Joris Ivens», seguida de «Palabras de Héctor Veitía sobre Joris Ivens», *Cine Cubano*, n.º 14-15, La Habana, octubre-noviembre de 1963, págs. 18-29.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Bogotá, La Oveja Negra, 1986, 160 pág. (Madrid, El País, 1986; *L'aventure de Miguel Littín clandestin au Chili*, París, Sylvie Messinger, 1986).
- GARCÍA MIRANDA, Nelson, «Entrevista con Jorge Vignati», seguida de «El danzante de tijeras», *Hablemos de Cine*, n.º 68, Lima, 1976, págs. 10-15.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1969-1978, 9 tomos (nueva edición actualizada: Guadalajara-México, Universidad de Guadalajara/Imcine, 1992-1997, 18 tomos).
- *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1988, 320 pág., il. [*El naufragio de la calle de la Providencia*, documentales de la SEP, *Lecumberri*, etc.].
- GARCÍA TSAO, Leonardo, «Entrevista con Eduardo Maldonado», *Dicine*, n.º 25, México, mayo-junio de 1988, págs. 2-5.
- *Felipe Cazals habla de su cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, 308 pág., il. [*Los que viven donde sopla el viento suave*].
- GARMENDIA, Arturo, «México II: El camino del cine marginal; 1968: El movimiento estudiantil y el cine», *Cine al Día*, n.º 17, Caracas, diciembre de 1973, págs. 5-10 (*Revista de la Universidad de México*, vol XXVI, n.º 10, México, 10 de junio de 1972).
- GAUTHIER, Guy, «Regards sur le Cinéma Cubain», seguido de «Entretien avec Santiago Álvarez», *La Revue du Cinéma*, n.º 243, París, noviembre de 1970, págs. 64-69.

- «Chili: *La Première Année*», *La Revue du Cinéma-Image et Son*, n.º 270, París, marzo de 1973, págs. 1-22.
- *Le documentaire, un autre cinéma*, París, Nathan, 1995, 336 pág., il.
- GETINO, Octavio, «Pobreza y agitación en el cine: Reportaje a Mario Handler», *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1, Montevideo, octubre de 1969, págs. 73-77.
- *A diez años de «Hacia un tercer cine»*, México, Filmoteca UNAM, 1982, 72 pág., il.
- «Por la diversidad del cine», *Cinemais*, n.º 27, Río de Janeiro, enero-febrero de 2001, págs. 27-33.
- GETINO, Octavio, y SOLANAS, Fernando, «Vers un troisième cinéma», *Tricontinental*, n.º 3, París, 1969, págs. 89-113.
- «Hacia un tercer cine», *Hablemos de Cine*, n.º 53, Lima, mayo-junio de 1970, págs. 25-29, y *Hablemos de Cine*, n.º 54, Lima, julio-agosto de 1970, págs. 49-55 (*Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/ Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. I, págs. 29-62).
- «Towards a third cinema», precedido de «La hora de los hornos» por SOLANAS, Fernando y seguido de «... and after?» por MATTHEW, John, *Afterimage*, n.º 3, Londres, verano de 1971, págs. 8-39.
- «Vers un troisième cinéma», seguido de «Questions sur le texte de Solanas», *Cinéma Politique*, n.º 3, París, octubre de 1975, págs. 4-25.
- «Vers un troisième cinéma», seguido de «Mémoire populaire et cinéma», *La Revue du Cinéma-Image et Son*, n.º 340, París, junio de 1979, páginas 75-94.
- GETINO, Octavio, y VELLEGGIA, Susana, *El cine de las historias de la revolución: Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, INCAA/Altamira, 2002, 192 pág.
- GEVAUDAN, Frantz, «La bonne santé du cinéma de non-fiction», *Cinéma*, 76 n.º 211, París, julio de 1976, pág. 56.
- GIMÉNEZ, Manuel Horacio, *Escuela documental inglesa*, Santa Fe, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1961, 72 pág. + 16 pág., il.
- GIRAL, Sergio, «Lena, perros y bayonetas», *Cine Cubano*, n.º 42-44, La Habana, mayo-julio de 1967, págs. 152-153 [*Now!*].
- «Girón: entrevista a Manuel Herrera», *Cine Cubano*, n.º 86-87-88, La Habana, noviembre-diciembre de 1973, págs. 1-4.
- «Girón», *Cine al Día*, n.º 18, Caracas, junio de 1974, pág. 39.
- «Giselle entra en el cine», *Cine Cubano*, n.º 16, La Habana, diciembre de 1963, págs. 24-31.
- GIUDICE, Alberto, «*Causachum Cusco*: En busca de la conciencia perdida», *Cine Libre*, n.º 3-4, Buenos Aires, 1983, págs. 10-14.
- GOLDMAN, Ilene S., «Latin American Women's Alternative Film and Video: The Case of Cine Mujer, Colombia», en Chon A. Noriega (ed.), *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2000, págs. 239-262.
- GÓMEZ, Santiago Andrés, PARRA, Martha Ligia y ÁLVAREZ, Luis Alberto, «El cine de Martha Rodríguez y Jorge Silva: Futuro vivo», *Kinetoscopio*, n.º 40, Medellín, 1996, págs. 89-110.
- GONZÁLEZ, Isabel, LIBERASTOSCIOLI, Maurizio y COLMENARES, Karen, *Filmografía Venezolana 1897-1938*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, 112 pág.
- GONZÁLEZ, Milagros, «El viaje más largo», *Cine Cubano*, n.º 123, La Habana, 1988, págs. 17-22.
- GONZÁLEZ, Moraima, «El cine chileno no ha muerto: Entrevista con Claudio Sapiain», *Cine Cubano*, n.º 94, La Habana, 1978, págs. 140-145.
- GONZÁLEZ, Tomás, «Memoria de una cierta Sara», *Cine Cubano*, n.º 127, La Habana, 1989, págs. 12-18.
- GONZÁLEZ NORRIS, Antonio, «Mérida 68: el único camino», *Hablemos de Cine*, n.º 43-44, Lima, septiembre-diciembre de 1968, págs. 5-13.
- «Entrevista con Fernando Solanas: La violencia y la liberación», *Hablemos de Cine*, n.º 46, Lima, marzo-abril de 1969, págs. 5-12 («*La hora de los hornos*: Entrevista a Fernando Sola-

- nas», *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. I, págs. 69-73).
- GRANT, Jacques, «La bataille du Chili», *Cinéma 75*, n.º 204, París, diciembre de 1975, págs. 141-142.
- GRELIER, Robert, «Entretien: José Carlos Avellar, Sergio Muniz, Geraldo Sarno», *La Revue du Cinéma-Image et Son*, n.º 270, París, marzo de 1973, págs. 23-36.
- GROSCHUP, Helmut y WURM, Renate (eds.), *Fernando Birri – Kino der Befreiung*, Viena, Süd-Wind, 1991, 180 pág., il.
- GUARINI, Carmen, «Hacer películas con imágenes de archivos: entrevista a Miguel Pérez», *Cor-to Circuito*, n.º 20, Lima, julio de 1992, págs. 18-19.
- GUARINI, Carmen y CÉSPEDES, Marcelo, «Mirar las mismas cosas de manera diferente», *Cine-mais*, n.º 8, Río de Janeiro, noviembre-diciembre de 1997, págs. 95-100.
- GUBERN, Román, «Entrevista con Carlos Velo», *Secuencias*, n.º 4, Madrid, abril de 1996, páginas 121-129.
- GUÉDEZ, Jesús E., y HERRADA, Nicolás, «Las vías del cine venezolano», *Cine al Día*, n.º 18, Caracas, junio de 1974, págs. 10-11.
- GUEVARA, Alfredo, «Revisando nuestro trabajo», *Cine Cubano*, n.º 2, La Habana, 1960, páginas 12-16.
- «Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura», *Cine Cubano*, n.º 9, La Habana, enero de 1963, págs. 1-8.
- [GUEVARA, Alfredo], «El cine revolucionario cubano, factor de educación permanente», *Cine Cubano*, n.º 66-67, La Habana, enero-marzo de 1971, págs. 61-67.
- GUEVARA TORRES, Guillermo, «Entrevista a Manuel Chambí», *Crónicas de Cine*, n.º 2, Lima, mayo-junio de 1970.
- Guía cinematográfica 1958-59*, La Habana, Centro Católico de Orientación Cinematográfica de la Acción Católica Cubana, 1960, 332 pág. [*L'impero del sole, ¡Torero!*].
- GUIMARÃES, Dinara G. Machado, «Violência urbana, purgatório das almas sebosas», *Cinemais*, n.º 28, Río de Janeiro, marzo-abril de 2001, págs. 177-184 [*O rap do pequeno principe contra as almas sebosas*].
- GUMUCIO-DAGRON, Alfonso, *Historia del cine en Bolivia*, La Paz-Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1982, 378 pág., il.
- Historia del cine boliviano*, México, Filmoteca de la UNAM, 1983, 336 pág., il.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás, «El "free cinema" y la objetividad», *Cine Cubano*, n.º 4, La Habana, diciembre de 1960-enero de 1961, págs. 35-39.
- GUZMÁN, Patricio, *La insurrección de la burguesía*, Caracas, Rocinante/Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1975, 72 pág., il.
- *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*, Pamplona-Madrid, I. Peralta/Ayuso, 1977, 240 pág., il.
- «La batalla de Chile: los orígenes del proyecto», seguido de «Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile*», «Guión esquema del filme», «Entrevista a Patricio Guzmán» por GALIANO, Carlos, «El cine chileno está vivo» por CHASKEL, Pedro, *Cine Cubano*, n.º 91-92, La Habana, 1977, págs. 35-65.
- «La Memoria Obstinada», *Viridiana*, n.º 17, Madrid, septiembre de 1997, págs. 62-107.
- «El guión en el cine documental», *Viridiana*, n.º 17, Madrid, septiembre de 1997, págs. 163-176.
- «El cine documental – reflexiones: las palabras perdidas / Réflexions sur le cinéma documentaire: les images perdues», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 6, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, págs. 79-89.
- GUZMÁN, Patricio, y SEMPERE, Pedro, *Chile: El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres, 1977, 256 pág., il.
- HANDLER, Mario, «Tenía que filmar el Uruguay: a propósito de *Carlos*», precedido de una «Entrevista con Mario Handler», *Cine Cubano*, n.º 42-43-44, La Habana, mayo-julio de 1967, págs. 166-173.

- «*La hora de los hornos* 1ª parte, Fanon, los uruguayos», *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1, Montevideo, octubre de 1969, págs. 24-32.
- «Conciencia de la necesidad», *Cine Cubano*, n.º 68, La Habana, abril de 1971, págs. 54-56.
- HENNEBELLE, Guy, «Brève rencontre... avec Sergio Muniz», seguido de «Brève rencontre... avec Mario Handler» por MARTÍN, Marcel, *Ecran*, n.º 6, París, junio de 1972, págs. 46-49.
- «Le réalisme magique et les élans du coeur», *Ecran*, n.º 78, París, marzo de 1979, págs. 26-28 [Solanas].
- [HENNEBELLE, Guy], «L'influence du 'Troisième Cinéma' dans le monde: Dossier réuni par CinémAction», *Tiers-Monde*, tomo XX, n.º 79, Presses Universitaires de France, París, julio-septiembre de 1979, págs. 615-645.
- HENNEBELLE, Guy y GUMUCIO-DAGRON, Alfonso (eds.), *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, París, Lherminier, 1981, 544 pág., il [amplia bibliografía].
- HERNÁNDEZ, Marucha, «Importancia de la obra cinematográfica de Sara Gómez dentro del cine cubano», *Cine Cubano*, n.º 127, La Habana, 1989, págs. 20-23.
- HERNÁNDEZ, Tulio, «Cine y docencia en la Universidad del Zulia», *Encuadre*, n.º 12, Caracas, septiembre de 1987, págs. 21-29.
- «El cine documental venezolano», en *Pensar en cine*, Caracas, CONAC, 1990, págs. 73-92.
- HIBON, Danièle, ROSENBAUM, Jonathan y RODRIGUES, Antonio, *Edgardo Cozarinsky*, París, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1994, 32 pág., il.
- HÍJAR, Alberto (ed.), *Hacia un tercer cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 144 pág.
- HOYOS, Diego León, «Conversaciones con Lisandro Duque Naranjo», *Cinemateca*, n.º 2, Bogotá, octubre de 1977, págs. 28-31.
- «Paul Leduc y el dinosaurio: entrevista», *Cine*, n.º 5, Bogotá, septiembre-octubre de 1981, págs. 15-32.
- «Magia y mitos: Entrevista con Martha Rodríguez y Jorge Silva», *Cine*, n.º 8, Bogotá, mayo-junio de 1982, págs. 23-32.
- HUAYHUACA, José Carlos, «Gianfranco Annichini: De la soledad al tribalismo», *Hablemos de Cine*, n.º 77, Lima, marzo de 1984, págs. 35-39.
- «La huella del hombre» [documental de Rogelio París], *Cine Cubano*, n.º 116, La Habana, 1986, págs. 53-59.
- HULLEBROECK, Joëlle (ed.), «El documental / Le documentaire» [dossier, entrevistas con Santiago Álvarez, Eduardo Coutinho, Ignacio Agüero], *Corto Circuito / Court Circuit*, n.º 8-9, París, julio-octubre de 1989, págs. 1-38.
- «As imagens das greves: Depoimentos dos diretores de fotografia Aloysio Raulino, Zetas Malzoni e Adrian Cooper, com a participação de Renato Tapajós», *Filme Cultura*, n.º 46, Río de Janeiro, abril de 1986, págs. 47-52.
- «A importância de garantir o mercado: Entrevista com Emiliano Ribeiro» [Associação Brasileira de Documentaristas-Río de Janeiro], *Caderno de Crítica*, n.º 6, Río de Janeiro, mayo de 1989, págs. 80-83.
- Instituto Brasileiro de Administração Municipal, *Filmografia do habitat*, Brasília, Seplan, 1982, 198 pág.
- IVENS, Joris, «A Valparaiso», *L'Avant-Scène Cinéma*, n.º 76, París, diciembre de 1967, págs. 50-57.
- IZAGUIRRE, Rodolfo, «Ojo de Agua», *Cine al Día*, n.º 17, Caracas, diciembre de 1973, pág. 45.
- «Camarada Gustavo», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, página 39.
- IZNAGA, Diana, «A propósito de *Colina Lenin*: entrevista con Alberto Roldán y Amaro Gómez», *Cine Cubano*, n.º 8, La Habana, 1962, págs. 59-64.
- «Encuentro con Agnès Varda», *Cine Cubano*, n.º 11, La Habana, junio de 1963, páginas 1-8.
- JABLONSKA, Aleksandra y LEAL, Juan Felipe, *La revolución mexicana en el cine nacional, Filmografía 1911-1917*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1991, 88 pág.
- JABOR, Arnaldo, «Le degré zéro du cinéma brésilien», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 1, Toulouse, 1993 [Conterrâneos velhos de guerra].

- JACOB, Mario, «Hoy, aquí y en todas partes: Introducción a Santiago Álvarez», *Nuevo Film*, n.º 4, Montevideo, segundo semestre de 1969, págs. 49-61.
- «Reportaje a Santiago Álvarez», *Cine del Tercer Mundo*, n.º 2, Montevideo, noviembre de 1970.
- «Soy un animal políticón, entrevista exclusiva a Santiago Álvarez», en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. III, págs. 79-83.
- JAHNKE, Eckart y LICHTENSTEIN, Manfred (ed.), *Kubanischer Dokumentarfilm*, Berlín, Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, 1974, 228 pág. + 24 pág. il.
- JEHA, Regina, «Yanonami: uma imagem entrevista; O contato com os índios durante a filmagem de *Catehe*», *Imagens*, n.º 4, Unicamp, Campinas, abril de 1995, págs. 8-13.
- JOHNSON, Randal, «Documentary Discourses and National Identity: Humberto Mauro's *Brasíliana Series* and Linduarte Noronha's *Arundã*», *Nuevo Texto Crítico*, n.º 21-22, Stanford, enero-diciembre de 1998, págs. 193-206.
- «Joris Ivens y el cine latinoamericano», *Hablemos de Cine*, n.º 52, Lima, marzo-abril de 1970, págs. 14-15.
- «Juan Shröder y el cine ambientalista argentino», *Cine en la Cultura Argentina y Latinoamericana*, n.º 1, Buenos Aires, s. a., págs. 17-25.
- KAHNS, Claudio, «Inventando o cinema: Conversa com Aloysio Raulino e Reinaldo Volpato», *Filme Cultura*, n.º 37, Río de Janeiro, enero-marzo de 1981, págs. 60-63.
- KLAUE, Wolfgang, *Alberto Cavalcanti*, Berlín, Staatlichen Filmarchiv der DDR, 1962, 196 pág. + 20 pág., il.
- KORNER, Peter y SONNTAG, Beate, *Fernando Birri: Materialien und Dokumente*, Oberhausen, 33º Westdeutschen Kurzfilmtagen Oberhausen, 1987, 136 pág., il.
- KREIMER, Juan Carlos, «¿Arde Tucumán? *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*», *Cine & Medios*, n.º 2, Buenos Aires, primavera de 1969, págs. 10-12.
- LABAKI, Amir, *O Olho da Revolução: O cinema-urgente de Santiago Álvarez*, São Paulo, Iluminuras, s. a. [1994?], 128 pág., il. (traducción: *El Ojo de la Revolución: El cine-urgente de Santiago Álvarez*, São Paulo, Iluminuras, 1994, 128 pág., il.).
- «Conversa com Vladimir Carvalho: O documentário como autobiografia», *Cinemas*, n.º 16, Río de Janeiro, marzo-abril de 1999, págs. 7-58.
- «Libertar-se da câmara na forma vazia», *Cinemas*, n.º 28, Río de Janeiro, marzo-abril de 2001, págs. 7-10.
- LAMANNA, Lucía, *Se hace camino cuando son pies de película los que andan: Departamento de Cine-ULA*, Mérida, Universidad de los Andes, 1987, 128 pág., il.
- LANFREDI, Marlene Edna, «Entrevista com Orlando Senna», *Corto Circuito / Court Circuit*, n.º 8-9, París, julio-octubre de 1989, pág., 13.
- LEAL, Wills, *Cinema e Provincia (História do Cinema Paraíba)*, João Pessoa, Edición del Autor, 1968, 141 pág., il.
- «Um pioneiro ignorado», *Filme Cultura*, n.º 13, Río de Janeiro, noviembre-diciembre de 1969, págs. 43-44 [*Sob o céu nordestino*].
- LEDGARD, Reynaldo, «Miss Universo en el Perú», *Hablemos de Cine*, n.º 77, Lima, marzo de 1984, pág. 34.
- LEIVA, Jorge, «Panorama actual del cine chileno», seguido de «*Valparaíso*, un film de Joris Ivens» por OLALLA, Joaquín, *Tiempo de Cine*, n.º 14-15, Buenos Aires, julio de 1963, págs. 51-54.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, «Entrevista con Carlos Álvarez», *Hablemos de Cine*, n.º 53, Lima, mayo-junio de 1970, págs. 21-24.
- «Santiago Álvarez y el documental político», precedido de «Santiago Álvarez habla de su cine», *Hablemos de Cine*, n.º 54, Lima, julio-agosto de 1970, págs. 39-43.
- «Entrevista con Octavio Cortázar», seguida de «Por primera vez, Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros Babalú, Al sur de Maniadero» por GARCÍA MIRANDA, Nelson, *Hablemos de Cine*, n.º 54, Lima, julio-agosto de 1970, págs. 44-46.

- «¡El cine paraguayo existe!», *Hablemos de Cine*, n.º 63, Lima, enero-marzo de 1972, pág. 45 [*El pueblo*, Carlos Saguier].
- «No existe un cine documental peruano», *Correo*, Lima, 21 de abril de 1975.
- *Los años de la conmoción: 1967-1973, entrevistas con realizadores sudamericanos*, México, UNAM, 1979, 296 pág., il.
- «El cine colombiano, hoy», *Hablemos de Cine*, n.º 71, Lima, abril de 1980, págs. 25-34 [entrevistas con Marta Rodríguez y Jorge Silva, Ciro Durán, Carlos Mayolo y Luis Ospina].
- LEÓN FRÍAS, Isaac, y BEDOYA, Ricardo, «Entrevista con Octavio Getino», *Hablemos de Cine*, n.º 70, Lima, abril de 1979, págs. 37-39.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, BEDOYA, Ricardo, BULLITTA, Juan M., CÁRDENAS, Federico de, CARVALLO, Constantino, GARCÍA, Nelson, HUAYHUACA, José Carlos y NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo, «Diccionario del cortometraje peruano (I)», *Hablemos de Cine*, n.º 70, Lima, abril de 1979, págs. 20-29; «Diccionario del cortometraje peruano (II)», *Hablemos de Cine*, n.º 71, Lima, abril de 1980, págs. 15-25.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, y BULLITTA, Juan M., «Santiago Álvarez, de Hanoi a Yungay» [entrevista], *Hablemos de Cine*, n.º 55-56, Lima, septiembre-diciembre de 1970, págs. 16-21.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, y CÁRDENAS, Federico de, «El cine cubano hoy: Entrevista con Alfredo Guevara», *Hablemos de Cine*, n.º 34, Lima, marzo-abril de 1967, págs. 19-29.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, CÁRDENAS, Federico de y MOLINA, Marino C., «El cine en Venezuela y la Muestra latinoamericana de Mérida: Entrevista con Carlos Rebolledo», *Hablemos de Cine*, n.º 42, Lima, julio-agosto de 1968, págs. 13-18.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, y GONZÁLEZ NORRIS, Antonio, «El cine de 4 minutos: Entrevista con Mario Handler», *Hablemos de Cine*, n.º 52, Lima, marzo-abril de 1970, págs. 44-48.
- [LEÓN FRÍAS, Isaac], y LOMBARDI, Francisco, «Fernando Birri y las raíces del Nuevo Cine Latinoamericano» [entrevistas], *Hablemos de Cine*, n.º 77, Lima, marzo de 1984, págs. 54-57.
- LEONARDO, Víctor, «Oscar Valdés o el tierno insurrecto», *Cine Cubano*, n.º 133, La Habana, octubre-diciembre de 1991, págs. 41-44.
- LESAGE, Julia, «Films on Central America, for our urgent use», *Jump Cut*, n.º 27, Berkeley, julio de 1982, págs. 15-20.
- LIMA JUNIOR, Walter, «*Cabra marcado para morrer*. O cinema 'cúmplice da vida' de Eduardo Coutinho», *Filme Cultura*, n.º 44, Río de Janeiro, abril-agosto de 1984, págs. 33-36.
- LINARES, Andrés, *El cine militante*, Madrid, Castellote Editor, 1976, 286 pág.
- LINS, Consuelo, «Eduardo Coutinho: Imagens em metamorfose», *Cinemais*, n.º 1, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 1996, págs. 45-56.
- «Rumores do mundo», *Cinemais*, n.º 5, Río de Janeiro, mayo-junio de 1997, págs. 99-109.
- «*A coroação de uma rainha* ou a nobreza popular brasileira», *Cinemais*, n.º 10, Río de Janeiro, marzo-abril de 1998, págs. 35-42.
- «*Futebol*, a fuga da miséria e o coração do real», *Cinemais*, n.º 22, Río de Janeiro, marzo-abril de 2000, págs. 129-138 («Imagem e tempo na série *Futebol* de João Salles», *Estudos de Cinema II e III*, Socine (org.), São Paulo, Annablume, 2000, págs. 193-198).
- LOBO, Júlio César, «Nascimento, vida e morte de uma instituição pioneira em educação à distância no Brasil: o fenômeno INCE», *Revista da FAEBA*, n.º 3, Salvador, enero-diciembre de 1994.
- LÓPEZ, Rigoberto, «Hablar de Sara, de cierta manera», *Cine Cubano*, n.º 93, La Habana, 1977, págs. 106-115.
- «Pequeña crítica agradecida a *Tire diés*», seguida de «Carta a Fernando Birri» por PEREIRA, Manuel, *Cine Cubano*, n.º 100, La Habana, 1981, págs. 68-74.
- «La cámara en la cesta: entrevista a los realizadores de *El Salvador, el pueblo vencerá*», seguida de «El Salvador se salvará» por PEREIRA, Manuel, *Cine Cubano*, n.º 99, La Habana, 1981, págs. 14-26.
- LÓPEZ OLIVA, Manuel, «Del documental filmico, nuestro arte», seguido de «El documental cubano: detenemos un instante» por VILASIS, Mayra, *Cine Cubano*, n.º 95, La Habana, 1979, págs. 59-63.

- LOZANO, Miguel Ángel, «Nuestra voz de tierra, memoria y futuro», *Cine*, n.º 10, Bogotá, septiembre-octubre de 1982, págs. 1-3.
- LUNA, Andrés de, «Conducta impropia», *Intolerancia*, n.º 3, México, s. a. [1986], págs. 20-23.
- LUQUE VERGARA, Armando, *El Noticiero Perú: el ochenio de Odría*, Lima, Montes Gráficas, 1990.
- MACIEL, Katia, «Santo Forte: a democracia dos espíritos», *Cinemas*, n.º 19, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 1999, págs. 197-203.
- MAHIEU, José Agustín, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1961, 110 pág.
- «La obra de Fernando Birri», *Lyra*, año XX, n.º 186-188 (Dedicado al cine argentino), Buenos Aires, 1962.
- «El Tercer Cine», *Cine & Medios*, n.º 1, Buenos Aires, julio de 1969, págs. 21-25.
- «Viña 69: ¿Retórica cinematográfica o retórica revolucionaria?», *Cine & Medios*, n.º 3, Buenos Aires, verano de 1970, págs. 36-44.
- MALAVE, Carlos H., «El cine de la División de Educación de la Comunidad», *Imágenes*, vol. 3, n.º 2, Hato Rey (Puerto Rico), segundo semestre de 1987, págs. 4-17.
- MANET, Eduardo, «Encuentro con Mario Gallo», *Cine Cubano*, n.º 3, La Habana, noviembre de 1960, págs. 42-45.
- «Tres semanas de trabajo junto a Chris Marker», *Cine Cubano*, n.º 4, La Habana, diciembre de 1960-enero de 1961, págs. 24-34.
- «Marker, sí», *Cine Cubano*, n.º 6, La Habana, 1962, págs. 49-56.
- «De Hanoi a Haksat: Santiago Álvarez al regreso», *Cine Cubano*, n.º 41, La Habana, 1964, págs. 11-17.
- «El cine en Cuba», *Nuestro Cine*, n.º 44, Madrid, 1965, págs. 46-51.
- «Cine cubano: producción 1966», *Nuestro Cine*, n.º 49, Madrid, 1966, páginas 61-62.
- MANETTI, Ricardo, «Cine testimonial», en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, págs. 257-271, il.
- MARANGHELLO, César, «Cine y estado», en Claudio España (ed.), *Cine argentino: Industria y clasicismo, 1933-1956*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, vol. II, págs. 24-159, il.
- MARCORELLES, Louis, «F. E. Solanas: *La hora de los hornos*, L'épreuve du direct», seguido de «Entretien», *Cahiers du Cinéma*, n.º 210, París, marzo de 1969, págs. 37-39.
- MARCORELLES, Louis, en colaboración con ROUZET-ALBAGLI, Nicole, *Éléments pour un nouveau cinéma*, París, Unesco, 1970 (*Elementos para un nuevo cine*, Salamanca, Sígueme, 1978, 144 pág.).
- MARGULIES, Ivone Dain, «O curta na tradição fisionômica: propostas de reconhecimento», *Filme Cultura*, n.º 41-42, Río de Janeiro, mayo de 1983, págs. 61-65 [*Diga aí, Bahia; A menina e a casa da menina; Pergunta de amor*].
- MARGULIES, Marcos, «Il documentario cinematografico in Brasile», seguido de «I giovanni documentaristi brasiliani» por VAISMAN, Bernardo, en Gianni Amico (ed.), *Il Cinema Brasiliano*, Génova, Silva, 1961, págs. 205-225.
- MARINHO, José, *Dos homens e das pedras: O ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1998, 282 pág.
- MARKER, Chris, «Cuba sí», *L'Avant-Scène Cinéma*, n.º 6, París, julio de 1961, págs. 45-50.
- MARROSU, Ambretta, «Gibraltar», «Herminda de la Victoria», «Juego al general», «Mijita», «La papa», «22 de mayo», «TVenezuela», *Cine al Día*, n.º 13, Caracas, julio de 1971, págs. 21, 24, 25, 26, 28 y 29-30.
- «El sueño del pongo, Once por cero, Columna juvenil del Centenario», *Cine al Día*, n.º 14, Caracas, noviembre de 1971, págs. 30-31.
- «Aquí México, Testimonio de una agresión», *Cine al Día*, n.º 14, Caracas, noviembre de 1971, pág. 32.
- «Salvador Valero Corredor, un pintor del común», *Cine al Día*, n.º 15, Caracas, junio de 1972, pág. 35.
- «Sí podemos», *Cine al Día*, n.º 17, Caracas, diciembre de 1973, págs. 45-46.
- «Santana», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, pág. 38.

- «Retrospectiva del documental cubano», *Cine al Día*, n.º 20, Caracas, febrero de 1976, págs. 33-35.
- «Yo hablo a Caracas», *Cine al Día*, n.º 23, Caracas, abril de 1979, págs. 34-35.
- «El domador», *Cine al Día*, n.º 24, Caracas, junio de 1980, pág. 25.
- «María Lionza, un culto de Venezuela», *Cine al Día*, n.º 24, Caracas, junio de 1980, págs. 26-27.
- «Exigencias del tiempo aparente y exigencias del tiempo histórico», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, págs. 32-34.
- «El hacedor de milagros», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, pág. 46.
- «El barrio cuenta su historia», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, págs. 50-51.
- «¿Puede un tonton-macoute ser poeta?», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, pág. 52.
- «Retrato de un poeta desnudo», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, pág. 53.
- «Caño Mánamo», *Encuadre*, n.º 1, Caracas, marzo de 1984, págs. 48-50.
- *Conversación con Jesús Enrique Guédez*, Caracas, Asociación Venezolana de Críticos de Cine, 1985, 32 pág., il.
- «Un solo pueblo», *Cine-oja*, n.º 7, Caracas, diciembre de 1985, págs. 2-3.
- «El lugar del referente», *Cine-oja*, n.º 28, Caracas, diciembre de 1996, págs. 3-7.
- «Topocho sin sab», *Cine-oja*, n.º 30, Caracas, diciembre de 2001, págs. 11-12.
- MARTÍN, Marcel, «El primer año (La première année)», *Ecran*, n.º 13, París, marzo de 1973, págs. 53-54.
- «La bataille du Chili II: Le coup d'état», *Ecran*, n.º 54, París, enero de 1977, págs. 58-59.
- MARTÍNEZ, Pedro José, «Electofrenia», *Cine al Día*, n.º 24, Caracas, junio de 1980, págs. 22-23.
- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel, «Cine uruguayo: la muerte lenta», *Hablemos de Cine*, n.º 52, Lima, marzo-abril de 1970, págs. 41-43.
- «La historia y la evolución del cine político en el Uruguay hasta hoy día», *Cinemateca Revista*, n.º 44, Montevideo, febrero de 1987, págs. 18-19.
- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel, y SANJURJO TOUCON, A., «Cine uruguayo», *Hablemos de Cine*, n.º 59-60, Lima, mayo-agosto de 1971, págs. 28-31.
- MARTÍNEZ JUÁREZ, Ángel, «Los noticieros cinematográficos en provincia», en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara/UNAM/Imcine/Cineteca Nacional, 2000, págs. 383-399.
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina, 1978, 474 pág., il.
- «Luis Mayolo», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 12, Bogotá, Cinemateca Distrital, noviembre de 1983, 24 pág., il.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto, y PÉREZ ESTREMER, Manuel, «Breve historia del cine cubano», *Hablemos de Cine*, n.º 64, Lima, abril-junio de 1972, págs. 38-45.
- *Nuevo cine latinoamericano*, Barcelona, Anagrama, 1973, 232 pág.
- MASSARELLI, Pascual, «A propósito de Los Totos», *Cine Libre*, n.º 6, Buenos Aires, 1983, págs. 46-48.
- MASSIP, José, «Crónicas de un viaje: Una lección de cine», *Cine Cubano*, n.º 3, La Habana, noviembre de 1960, págs. 24-31.
- «Dos veces Guantánamo», *Cine Cubano*, n.º 38, La Habana, septiembre de 1966, págs. 27-34.
- «Che en el cine», *Cine Cubano*, n.º 47, La Habana, enero de 1968, págs. 1-8.
- MASSIP, José, SUÁREZ, Ramón F. y FRAGA, Jorge, «Joris Ivens en Cuba», *Cine Cubano*, n.º 3, La Habana, noviembre de 1960, págs. 20-31.
- MATTO, Carlos Alberto, «Um filme processo» [*Nada será como antes. Nada?*], seguido de «A hora da reflexão: Entrevista com Renato Tapajós», *Filme Cultura*, n.º 46, Río de Janeiro, abril de 1986, págs. 72-78.
- «Documentário e ficção: trocando os códigos», *Caderno de Crítica*, n.º 2, Río de Janeiro, noviembre de 1986, págs. 41-43 [*Vento Sul, Dose diária aceitável*].
- «Retrato de artista: performance e documento», *Cinemas*, n.º 30, Río de Janeiro, julio-agosto de 2001, págs. 45-55.

- MATTOS, Teté, «*Di Glauber: um filme marginal?*», *Cinemas*, n.º 30, Río de Janeiro, julio-agosto de 2001, págs. 155-170.
- MAURO, Humberto, «*Velhas fazendas mineiras*», *Filme Cultura*, n.º 3, Río de Janeiro, enero-febrero de 1967, págs. 20-23.
- MEDINA, Rubén, «*La hora de los hornos: imagen de un pueblo vivo*», *Cine Cubano*, n.º 100, La Habana, 1981, págs. 119-126.
- MELLADO, Justo, «*Cien niños esperando un tren: El deseo del cine (chileno)*», *Enfoque*, n.º 10, Santiago de Chile, noviembre de 1988, págs. 14-15 (reproducido en *Cine chileno en los 80: dossier Enfoque*, Santiago de Chile, Linterna Mágica, 1990, págs. 196).
- MÉNDEZ, José Carlos, «*Hacia un cine político: La cooperativa de cine marginal*», *Cine al Día*, n.º 17, Caracas, diciembre de 1973, págs. 11-14.
- MESA GISBERT, Carlos D., *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*, La Paz, Gisbert, 1985, 358 pág., il.
- MESTMAN, Mariano E., «*La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che*», *Film*, n.º 21, Buenos Aires, agosto de 1996 (*Secuencias*, n.º 10, Madrid, julio de 1999, págs. 52-65; *Cinemas*, n.º 21, Río de Janeiro, enero-febrero de 2000, págs. 49-75).
- «*Postales del cine militante argentino en el mundo*», *Kilómetro 111: Ensayos sobre cine*, n.º 2, Buenos Aires, septiembre de 2001, págs. 7-30 (*Cinemas*, n.º 32, Río de Janeiro, noviembre-diciembre de 2001, págs. 149-190).
- MICCICHE, Lino, *Il Cinema Novo Brasileiro*, Pesaro, XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1975, 2 vols.: 1º *Testi e documenti*, 224 pág.; 2º *I registi e i film*, 192 pág.
- *Fernando Birri e la Escuela Documental de Santa Fe*, Pesaro, XVII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1981, 24 pág. (*Cine Libre*, n.º 2, Buenos Aires, 1982, págs. 54-64).
- MICHEL, Manuel, *Una nueva cultura de la imagen: Ensayos sobre cine y televisión*, México, UNAM/UAM/Juan Pablos, 1994, 184 pág. + 32 pág., il.
- MIGDAL, Alicia, «*La identidad cultural en formas concretas*», *Cinematoteca Revista*, n.º 22, Montevideo, diciembre de 1980, págs. 41-42 [*O país de São Saruê*].
- MILLÁN, Francisco Javier, *La memoria agitada: Cine y represión en Chile y Argentina*, Huelva-Madrid, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva/Librería Ocho y medio, 2001, 484 pág., il.
- MIRANDA, Julio E., «*La trilogía de Manuel de Pedro sobre el teatro y la vida*», *Ininco*, n.º 2, Caracas, tercer trimestre de 1981, págs. 81-86.
- *El Cine Documental en Mérida, 1*, Mérida, Instituto Municipal de Cultura, 1982, 88 pág.
- *El Cine Documental en Mérida, 2*, Mérida, Ediciones el ojo ve-nezuela, 1982, 76 pág.
- *Cine y poder en Venezuela*, Mérida, Universidad de los Andes, 1982, 100 pág.
- *El cine que nos ve: materiales críticos sobre el documental venezolano*, Caracas, Contraloría General de la República, 1989, 196 pág.
- MITCHELL, Benjamin, «*Cinema brasileiro: Tres questões*», *Cinemas*, n.º 4, Río de Janeiro, marzo-abril de 1997, págs. 174-194.
- MOLINA, Mario, «*Carlos Álvarez: El salto al 8 mm*» [entrevista], *Hablemos de Cine*, n.º 59-60, Lima, mayo-agosto de 1971, págs. 24-27.
- MONTEAGUDO, Luciano, *Fernando Solanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina/Instituto Nacional de Cinematografía, 1993, 64 pág., il.
- MORA, Leocadio, «*Santiago Álvarez: Cronista del Tercer Mundo*», *Cine Cubano*, n.º 110, La Habana, 1984, págs. 89-90.
- MORA, Orlando, «*Patricio Guzmán en Valladolid: 'El documental: moverse entre el periodismo y el ensayo'*», *Kinetoscopio*, n.º 61, Medellín, 2002, págs. 54-56.
- MORAES, Maria Teresa Mattos de, «*A inquietação no cinema documentário*», *Cinemas*, n.º 13, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 1998, págs. 185-200.
- MORETZ-SOHN, Claudia, y FARIAS, Patricia, «*Entrevista: Geraldo Sarno*», *Cine Imaginario*, n.º 7, Río de Janeiro, junio de 1986, págs. 6-7.
- MOSENSON, Marcelo, «*Diario de Medellín*», *El Amante*, n.º 87, Buenos Aires, junio de 1999, pág., 18. *Mostra e simpósio do filme documental brasileiro, I: anais*, Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977, 98 pág.

- Mostra e simpósio do filme documental brasileiro, II: anais*, Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1978, 82 pág.
- MOTA, Regina, *A época eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001, 228 pág., il.
- MOUESCA, Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Santiago de Chile-Madrid, Ediciones del Litoral/Michay, 1988, 208 pág. + 16 pág., il.
- MOUESCA, Jacqueline, *Cine chileno: veinte años, 1970-1990*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 1992, 168 pág., il.
- MOURA, Edgar, *Câmera na mão, som direto e informação*, Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Fotografia/Bolsa de Valores, 1985, 96 pág., il.
- MRAZ, John, «Interview with Lucio Lleras, *Decision to Win*, 'Like Those Who Cut Cane or Plant Corn'», *Jump Cut*, n.º 27, Berkeley, julio de 1982, págs. 37-39.
- «Las muchas tácticas de una estrategia: Conversación con tres cineastas latinoamericanos» [Maurice Capovilla, Carlos Flores, Octavio Getino], *Cine al Día*, n.º 13, Caracas, julio de 1971, págs. 3-14.
- Muestra del cine documental cubano*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986, 96 pág.
- «La Muestra de Mérida y los problemas del cine latinoamericano en una entrevista con Carlos Rebolledo», *Cine al Día*, n.º 4, Caracas, julio de 1968, págs. 15-17.
- MUNERATO, Elice y OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de, *As musas da matinê*, Rio de Janeiro, Rio Arte, 1982, 106 pág., il.
- MUNIZ, Sérgio, «Cine directo: anotaciones», *Cine Cubano*, n.º 45-46, La Habana, agosto-octubre de 1967, págs. 35-37.
- *A Caravana Farkas: Documentários, 1964-1980*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1997, 48 pág., il.
- MUÑOZ, Germán, «*Yurupari*: cine antropológico colombiano», seguido de «El cine documental en Colombia» por SILVA, Lucas, *Corto Circuito / Court Circuit*, n.º 8-9, París, julio-octubre de 1989, págs. 30-32.
- «Nacimiento de un cine: Entrevista a Pedro Rivera y Enoch Castellero», *Cine Cubano* n.º 91-92, La Habana, 1977, págs. 70-84 [Panamá].
- NAVARRO, Alberto, «Entrevista con Carlos Mayolo», *Cinematoca*, n.º 5, Bogotá, agosto de 1978, págs. 70-82.
- NEVES, David, *Cinema Novo no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1966, 56 pág., il.
- «A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema-direto no Brasil)», en Flávio Moreira da Costa (coord.), *Cinema moderno/Cinema Novo*, Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1966, págs. 253-278.
- «O país de São Saruê», *Filme Cultura*, n.º 34, Rio de Janeiro, enero-marzo de 1980, págs. 24-25.
- «Notas sobre la producción cinematográfica gubernamental», *Cine al Día*, n.º 3, Caracas, abril de 1968, págs. 14-15.
- NUÑO, Juan, «Bolivia 70», *Cine al Día*, n.º 13, Caracas, julio de 1971, págs. 17-18.
- OLALLA, Joaquín, «Cine latinoamericano: Chile», *Tiempo de Cine*, n.º 18-19, Buenos Aires, marzo de 1965, págs. 72-75.
- OLIVEIRA, Vera Brandão de, «Vladimir Carvalho: Documentar a realidade, entrevista», *Filme Cultura*, n.º 27, Rio de Janeiro, abril de 1975, págs. 32-35.
- OMAR, Arthur, «O Antidocumentário, provisoriamente», *Vozes*, vol. LXXII, n.º 6, Petrópolis, agosto de 1978, págs. 5-18 (*Cinemas*, n.º 8, Rio de Janeiro, noviembre-diciembre de 1997, págs. 179-203).
- «A preparação de um curta-metragem», *Filme Cultura*, n.º 35-36, Rio de Janeiro, julio-septiembre de 1980, págs. 41-44.
- «Os operários e a fábrica de Lumière», *Filme Cultura*, n.º 46, Rio de Janeiro, abril de 1986, 78 pág., il. [monográfico sobre el documental acerca del movimiento sindical].
- ORELLANA, Margarita de, *La mirada circular: El cine norteamericano de la Revolución mexicana, 1911-1917*, México, Joaquín Mortiz, 1991, 304 pág., il. (nueva edición: Artes de México, s. a.).

- OROZ, Silvia, «El Salvador: El cine también resiste», *Encuadre*, n.º 14, Caracas, marzo de 1988, págs. 13-15.
- PADRÓN, Alejandro, «Venezuela: evolución y estancamiento de un género», *Corto Circuito / Court Circuit*, n.º 8-9, París, julio-octubre de 1989, págs. 37-38.
- PANTIN, Estrella, GARCÍA ESPINOSA, Julio y FRAGA, Jorge, «Para una definición del documental didáctico: Ponencia presentada al I Congreso Nacional de Educación y Cultura», *Cine Cubano*, n.º 69-70, La Habana, mayo-julio de 1971, págs. 18-23.
- «Para Colombia 1971: militancia y cine», *Cine Cubano*, n.º 66-67, La Habana, enero-marzo de 1971, págs. 1-9.
- PARADISO, Andrés, «Entrevista con Gerardo Vallejo: Un cineasta golondrina», *Cine Libre*, n.º 5, Buenos Aires, 1983, págs. 12-19.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, «La bataille du cinéma chilien après 1973», *Amérique Latine*, n.º 9, Cetrat, París, enero-marzo de 1982, págs. 62-69.
- *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM, 1985, 104 pág., il.
- «Entretien avec Fernando E. Solanas», *Positif*, n.º 297, París, noviembre de 1985, págs. 21-30.
- «Brésil: 20 ans après», *Positif*, n.º 300, París, febrero de 1986, págs. 103-105 [*Cabra marcado para morrer*].
- «Brésil, aux sources du réel – Deux pionniers: Claude Lévi-Strauss et Humberto Mauro», catálogo de *Cinéma du Réel*, París, Bibliothèque Publique d'Information/Centro Georges Pompidou, 1987, págs. 60-66.
- «Cuba: 30 años de documental en la revolución», *Corto Circuito / Court Circuit* n.º 8-9, París, julio-octubre de 1989, pág. 8.
- «Fernando E. Solanas: de la mémoire au mythe», *L'Avant-Scène Cinéma*, n.º 377-378, París, enero-febrero de 1989, págs. 5-16, il.
- «Le vieux rebelle et l'Amérique Latine: un compromis autour du néo-réalisme», en Aldo Bernardini y Jean A. Gili (eds.), *Cesare Zavattini*, París, Centro Georges Pompidou, 1990, págs. 131-139.
- «Nuevos desafíos del cine cubano», *Encuadre*, n.º 31, Caracas, julio-agosto de 1991, 32 pág., il. [separata].
- *A la découverte de l'Amérique Latine: Petite anthologie d'une école documentaire méconnue*, París, Cinéma du Réel, Bibliothèque Publique d'Information/Centro Georges Pompidou, 1992, 40 pág., il. [separata del catálogo del festival].
- «Le cinéma cubain au défi», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 0, Toulouse, 1992, págs. 18-37, il.
- «Cinéma du Réel à la découverte de l'Amérique Latine», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 0, Toulouse, 1992, págs. 38-39.
- «Letter from Cuba to an Unfaithful Europe: The Political Position of the Cuban Cinema», *Framework*, n.º 38-39, Londres, 1992, págs. 5-26.
- «América Latina busca su imagen», *Historia General del Cine*, Madrid, Cátedra, 1996, vol. X, págs. 205-393, il.
- *Arturo Ripstein, la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, págs. 64-65, 73-81, 122-125, 152-156 [*Salón independiente*, *Q.R.R.*, *El naufragio de la calle de la Providencia*, *El palacio negro*, *Hombre con guitarra*, etc.].
- «Cuban Cinema's Political Challenges», en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. II, págs. 167-190.
- *Le cinéma en Amérique Latine: Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, París, L'Harmattan, 2000, 288 pág.
- *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PARIS, Rogelio, «De cascos y cámaras», *Cine Cubano*, n.º 84-85, La Habana, octubre de 1973, págs. 87-97 [*No tenemos derecho a esperar*].
- PASCALÉ, Goffredo de, *Fernando Birri: L'Altramerica*, Pompeya, Le Pleiadi, 1994, 190 pág.

- PASOLOBO, Eloy, «Amazonas, el negocio de este mundo», *Encuadre*, n.º 10, Caracas, marzo de 1987, págs. 49-50.
- PECCI, Antonio, «Apuntes sobre el cine en el Paraguay», *Hablemos de Cine*, n.º 63, Lima, enero-marzo de 1972, pág. 46.
- PELLIZARI, Lorenzo y VALENTINETTI, Claudio M., *Alberto Cavalcanti*, Locarno, Festival International du Film, 1988, 464 pág., il. (traducción brasileña: São Paulo, Instituto Lina Bo e M. Bardi, 1995, 448 pág., il.).
- PEÑA, Fernando Martín, y VALLINA, Carlos, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000, 264 pág., il.
- PERDIGÃO, Paulo, «Trajetória de Humberto Mauro», seguido de «Mauro, diretor: filmografia», *Filme Cultura*, n.º 3, Río de Janeiro, enero-febrero de 1967, págs. 4-19.
- PEREIRA, Geraldo Santos, *Plano geral do cinema brasileiro: História, cultura, economia e legislação*, Río de Janeiro, Borsoi, 1973, 360 pág.
- PEREIRA, Manuel, «El Topilzin del cine salvadoreño: Entrevista con Salvador Polio», *Cine Cubano*, n.º 94, La Habana, 1978, págs. 130-133.
- «Prehistoria del cine nica», seguido de otros reportajes, *Cine Cubano*, n.º 96, La Habana, 1980, págs. 1-75.
- «Jesús Díaz en toma 1», *Cine Cubano*, n.º 96, La Habana, 1980, págs. 76-91 [*En tierra de Sandino*].
- PEREIRA, Miguel, «A Igreja por dentro e por fora», *Caderno de Crítica*, n.º 1, Río de Janeiro, mayo de 1986, págs. 39-40 [*Igreja da Libertação*].
- «Conversa com Sílvio Tendler: Cinema, história e política», *Cinemais*, n.º 25, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 2000, págs. 97-129.
- PÉREZ, César, GÓMEZ, Santiago Andrés, CASTRILLÓN, María Lucía, PARRA, Martha Ligia y MARTÍNEZ, Fabio, «La obra de Luis Ospina: Actos de fe», *Kinetoscopio*, n.º 22, Medellín, noviembre-diciembre de 1993, págs. 111-144.
- PÉREZ, Fernando, «Cuatro entrevistas en Venezuela: Margot Benacerraf, Jesús Enrique Guédez, Mauricio Wallerstein y Grupo de Cine de la Universidad de los Andes», *Cine Cubano*, n.º 89-90, La Habana, enero-mayo de 1974, págs. 82-101.
- «La primera película haitiana», seguido de «Arnold Antonin habla de su película», *Cine Cubano*, n.º 91-92, La Habana, 1977, págs. 29-34.
- PÉREZ, Manuel y GARCÍA ESPINOSA, Julio, «El cine y la educación: Ponencia presentada al I Congreso Nacional de Educación y Cultura», *Cine Cubano*, n.º 69-70, La Habana, mayo-julio de 1971, págs. 5-17.
- PÉREZ MARTÍN, Ezequiel, «A 20 años de una odisea cinematográfica», *Cine Cubano*, n.º 124, La Habana, 1989, págs. 50-52 [entrevista con Octavio Getino sobre *La bora de los hornos*].
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, «La Ciudad de México en los noticieros filmicos de 1940 a 1960», *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), Ediciones de la Casa Chata, 1994, págs. 203-217.
- PÉREZ MURILLO, María Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David, *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*, Madrid, IEPALA, 2002, 384 pág.
- PFEIL, Antonio Jesús, «Eduardo Hirtz, o pioneiro», *Filme Cultura*, n.º 25, Río de Janeiro, marzo de 1974, págs. 30-32.
- PICK, Zuzana M., *Latin American Film Makers and the Third Cinema*, Ottawa, Carleton University, 1978, 248 pág. + XII pág.
- «Interview with Patricio Guzmán, ICAIC, Havana, May 1979», *Ciné-Tracts* vol. 3, n.º 1, invierno de 1980, págs. 29-34.
- *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Austin, University of Texas Press, 1993, 252 pág.
- PICK, Zuzana M. y VALJALO, David (eds.), «Número dedicado al cine chileno», *Literatura Chilena*, año 8, n.º 27, Los Ángeles, invierno de 1988, 48 pág., il.
- PIEDRA, Mario, «Contra el cine de sobreprecio: Entrevista con Carlos Álvarez», *Cine Cubano*, n.º 94, La Habana, 1978, págs. 23-27.

- «Un hombre más joven 30 años después», *Cine Cubano*, n.º 125, La Habana, 1989, págs. 41-45 [Santiago Álvarez].
- PINEDA BARNET, Enrique, «Cerro Pelado... una batalla», *Cine Cubano*, n.º 42-44, La Habana, mayo-julio de 1967, págs. 149-151.
- «La teoría del limón y el documental didáctico», *Cine Cubano*, n.º 47, La Habana, enero de 1968, págs. 12-19.
- «Hay que hablar de Pesaro pero... hay que hablar de cine», *Cine Cubano*, n.º 49-51, La Habana, agosto-diciembre de 1968, págs. 93-100.
- PINES, Jim y WILLEMEN, Paul, *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, 1989, 246 pág.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio, «Cinema, historiografía e análise política», *Filme Cultura*, n.º 38-39, agosto-noviembre de 1981, págs. 91-92 [Os anos JK].
- PIRES, Paulo Roberto, «O homem e a câmara», *Caderno de Crítica*, n.º 6, Río de Janeiro, maio de 1989, págs. 69-70 [Rio de Memórias].
- PIRES, Zeca, *Cinema e história: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense*, Blumenau, Edifurb/Cultura em movimento, 2000, 256 pág., il.
- «Ponencia ICAIC al Congreso de Educación y Cultura», *Arte 7*, n.º 13, La Habana, septiembre de 1971.
- PREDAL, René (ed.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, París, Corlet-Télérama, *Cinémaction*, n.º 101, 2001, 216 pág., il.
- PRIETO, Marta Clemencia, «No les pedimos un viaje a la luna», *Arcadia va al Cine*, n.º 17, Bogotá, noviembre-diciembre de 1987, págs. 64-65.
- PUERTA, Fernando, «Entrevista a Carlos Bernal: 'Esa mezcla que somos entre violencia y alegría'», *Kinetoscopio*, n.º 61, Medellín, 2002, págs. 64-69.
- «Puerto Rico y el cine: Entrevista a José García», *Cine Cubano*, n.º 91-92, págs. 89-95.
- PUSSE, Dolly, «Entrevista con Fernando Birri: El incansable inventor», *Cine Libre*, n.º 6, Buenos Aires, 1983, págs. 14-18.
- QUEIROZ, Eliana de O. (coord.), *Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910*, Río de Janeiro, Embrafilme, 1984, 82 pág., il.; *Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1911 e 1920*, Río de Janeiro, Embrafilme, 1985, 94 pág., il.; *Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1921 e 1925*, Río de Janeiro, Embrafilme, 1987, 106 pág., il.
- *Filmografia brasileira, quarto fascículo: período de 1926 a 1930*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1991, 176 pág., il.
- QUINTÍN, «Jaime de Nevares – Último viaje: La Argentina secreta», seguido de «Entrevista a Marcelo Céspedes y Carmen Guarini: Evitar que se imponga la realidad» por FUENTE y QUINTÍN, Flavia de la, *El Amante*, n.º 43, Buenos Aires, septiembre de 1995, págs. 11-13.
- «Tierra de Avellaneda: Los malvados duermen bien», seguido de «Entrevista a Daniele Incalcaterra: La no ficción», *El Amante*, n.º 56, Buenos Aires, octubre de 1996, páginas 16-18.
- «Vidas ilustres», *El Amante*, n.º 85, Buenos Aires, abril de 1999, pág. 16 [Osvaldo Soriano].
- RAMÍREZ, John, «Introduction to the Sandinista Documentary Cinema», en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. II, págs. 209-214.
- RAMOS, Fernão y MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Senac, 2000, 584 pág. + 80 pág. il.
- RASCHELLA, Roberto, «Tire dié», *Tiempo de Cine*, n.º 3, Buenos Aires, octubre de 1960, págs. 18-19.
- Rassegna di documentari del Nordeste*, *Quaderno Informativo*, n.º 20, Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1970.
- Raymundo Gleyzer*, Montevideo, Cinemateca Uruguay, 1985, 170 pág., il.
- RESTREPO, Patricia, «Yo creo que ni muriéndose pierde uno la memoria», *Caligari*, n.º 1, Cali, junio de 1982, págs. 27-28 [Nuestra voz de tierra, memoria y futuro].
- «Presentando a Eulalia Carrizosa» [entrevista], *Cine*, n.º 8, Bogotá, mayo-junio de 1982, págs. 50-57.
- RESTREPO, Ricardo, «Documentos de guerra / Documents de guerre», *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º 10, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002, págs. 79-84 [Colombia].

- REYES, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, UNAM, 1973, 196 pág., il. (nueva edición: México, SEP/Fondo de Cultura Económica, 1983, 252 pág. + 4 pág. il.; *id.*, 1984).
- *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vivir de sueños*, vol. I (1896-1920), México, UNAM/Cineteca Nacional, 1981, XIV pág. + 274 pág. il.
- *Con Villa en México: Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM, 1985, 416 pág., il.
- *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM, 1991, 110 pág. + 8 pág. il.
- *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Bajo el cielo de México*, vol. II (1920-1924), México, UNAM, 1993, X pág. + 410 pág. il.
- RÍOS, Alejandro, «Otro cine cubano hoy», *Cine Cubano*, n.º 133, octubre-diciembre de 1991, págs. 53-55.
- ROCHA, Eryk, *Rocha que voa*, Río de Janeiro, Aeroplano, 2002, 128 pág.
- ROCHA, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, 152 pág. (traducción: *Revisión crítica del cine brasileiro*, La Habana, ICAIC, 1965, 128 pág.; *Revisión crítica del cine brasileño*, Madrid, Fundamentos, 1971, 176 pág.).
- *Revolução do Cinema Novo*, Río de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, 476 pág.
- ROCHE, Luis Armando, «Una revalorización: el 16 mm profesional», *Cine al Día*, n.º 3, Caracas, abril de 1968, págs. 26-27.
- RODRIGUES, António, *Edgardo Cozarinsky*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1997, 72 pág., il.
- RODRIGUES, João Carlos (ed.) y PEREIRA, Nelie S., *Major Luiz Thomaz Reis, o cinegrafista de Rondon*, Río de Janeiro, Embrafilme, 1982, 12 pág., il.
- RODRÍGUEZ, Fernando, «Primer año, Introducción a Chile, La guerra de los momios», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, pág. 30.
- «María de la Cruz», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, pág. 40.
- «Testimonio de un obrero petrolero», *Cine al Día*, n.º 23, Caracas, abril de 1979, pág. 35.
- «Una gran ciudad, Apuntes para un film», *Cine al Día*, n.º 20, Caracas, febrero de 1976, págs. 22-23.
- RODRÍGUEZ, Mikel Luis, «Cine-Ojo: El documental como creación, Teresa Toledo y Aurea Ortiz», *Secuencias*, n.º 4, Madrid, abril de 1996, págs. 145-146.
- «ICB: El primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)», *Secuencias*, n.º 10, Madrid, julio de 1999, págs. 23-37.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario, «Alba de Cuba», *Cine Cubano*, n.º 5, La Habana, abril de 1961, pág. 64.
- «El movimiento documental en Cuba», seguido de «Documentales exhibidos en el festival de Leipzig» por CORTÁZAR, Octavio, «Nuestro cine documental en Leipzig» por PÉREZ, Manuel, «El documental visto por los documentalistas» por OCTAVIO GÓMEZ, Manuel y «Entrevista con los camarógrafos cubanos Julio Simoneau y José López» por IGLESIAS, Amelia, *Cine Cubano*, n.º 6, La Habana, 1962, págs. 32-45.
- «Nuevos documentales cubanos», *Cine Cubano*, n.º 14-15, La Habana, octubre-noviembre de 1963, págs. 94-95.
- «Una entrevista con Theodor Christensen», seguida de «Filmografía de Theodor Christensen», *Cine Cubano*, n.º 16, La Habana, diciembre de 1963, págs. 8-23.
- «Entrevista con Enrique Pineda Barnet», *Cine Cubano*, n.º 28, La Habana, 1965, págs. 16-22.
- «Vaqueros del Cauto», seguido de una «Entrevista con Oscar Valdés, realizador de *Vaqueros del Cauto*», *Cine Cubano*, n.º 29, La Habana, agosto de 1965, págs. 18-27.
- «Now», *Cine Cubano*, n.º 31-33, La Habana, enero-marzo de 1963, págs. 140-143.
- «¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?», *Cine Cubano*, n.º 69-70, La Habana, mayo-julio de 1971, págs. 172-176.
- «Y el cielo fue tomado por asalto», *Cine Cubano*, n.º 84-85, La Habana, octubre de 1973, págs. 78-81.
- RODRÍGUEZ ARISTIZABAL, Carlos Eduardo, «El documental: entre las teorías y las balas», *Kinetoscopio*, n.º 61, Medellín, 2002, págs. 44-53.

- RODRÍGUEZ SILVA, Marta, «La única verdad es el marxismo-leninismo y el materialismo histórico», *Cine Cubano*, n.º 91-92, La Habana, 1977, págs. 123-126.
- ROFFÉ, Alfredo, «Imagen de Venezuela», *Cine al Día*, n.º 4, Caracas, julio de 1968, pág. 43.
- «Problemas de la elaboración», *Cine al Día*, n.º 6, Caracas, diciembre de 1968, págs. 10-15.
- «Argentina mayo 1969 (*El Cordobazo*)», «México, la revolución congelada», *Cine al Día*, n.º 13, Caracas, julio de 1971, págs. 17 y 24-25.
- «Pueblo de lata», *Cine al Día*, n.º 17, Caracas, diciembre de 1973, pág. 46.
- «Venezuela Tres Tiempos», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, págs. 38-39.
- «Cahuramanacas», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, págs. 39-40.
- «Zona tórrida», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, pág. 40.
- «Araya», *Cine al Día*, n.º 22, Caracas, noviembre de 1977, págs. 40-42.
- «Pedregal, una empresa campesina», *Cine al Día*, n.º 24, Caracas, junio de 1980, págs. 25-26.
- «Ledezma, el caso Mamera», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, págs. 44-45.
- «Dos ciudades», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, págs. 51-52.
- «Yo, tú, Ismaelina», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, pág. 52.
- «Indagación de la imagen. Los presos hacen teatro», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, págs. 53-54.
- «Amazonas, el negocio de este mundo», *Cine-oja*, n.º 13, Caracas, mayo de 1987, págs. 1-2.
- ROJAS, Marta, «Aquellos tampoco esperaron», *Cine Cubano*, n.º 81-83, La Habana, enero-marzo de 1973, págs. 123-132 [*No tenemos derecho a esperar*].
- ROLLAND, Béatrice, «La hora de los homos», *Positif*, n.º 113, París, febrero de 1970, págs. 72-76.
- ROMERO REY, Sandro, «Luis Ospina: la vidéo comme forme de résurrection», *Cinéma d'Amérique Latine*, n.º 3, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995, págs. 58-59.
- ROSSI, Juan José, *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1987, 192 pág., il.
- ROVIROSA, José, *Miradas a la realidad: Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, CUEC-UNAM, 1990, 150 pág., + 16 pág., il.
- *Miradas a la realidad: Entrevistas a documentalistas mexicanos*, vol. II, México, CUEC-UNAM, 1992, 138 pág. + 8 pág., il.
- RUFFINELLI, Jorge, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001, 440 pág., il. [amplia bibliografía].
- «Patricio Guzmán: cámara en mano, cabeza y corazón / caméra en main, en tête et au cœur», *Cinéma d'Amérique Latine*, n.º 10, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002, págs. 137-149.
- SACERIO, Miriam, «¿Qué fue la Cuba Sono Film?», *Bohemia*, año 76, n.º 26, La Habana, 29 de junio de 1984, págs. 14-19.
- SADERMAN, Alejandro, «Para filmar la zafra», *Cine Cubano*, n.º 22, La Habana, agosto de 1964, págs. 42-48.
- SALCEDO SILVA, Hernando, *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia, 1981, 228 pág., il.
- SALEM, Helena, *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*, Río de Janeiro, Rocco, 1997, 328 pág., il.
- SALGADO, Antonio A., «¡Torero!», *Tiempo de Cine*, n.º 12, Buenos Aires, diciembre de 1962, pág. 30.
- SAMPAIO, Walter, *Jornalismo audiovisual: teoría e prática de jornalismo no rádio, TV e cinema*, Petrópolis, Vozes, 1971, 118 pág., il.
- SAN ANDRÉS, Miguel, «Cine e ideología en Utrecht», *Cine al Día*, n.º 25, Caracas, abril de 1983, págs. 37-41.
- SANTEIRO, Sérgio, «Conceito de dramaturgia natural», *Filme Cultura*, n.º 30, Río de Janeiro, agosto de 1978, págs. 80-85 (*Comunicações do ISER*, año 3, n.º 10, Río de Janeiro, octubre de 1984, págs. 29-35).
- SANTOS, Romualdo, «La negra noche larga del trujillismo: Entrevista con Jimmy Sierra», *Cine Cubano*, n.º 94, La Habana, 1978, págs. 117-123.

- «Los ojos de Martí y la palabra de Fidel: una entrevista a Santiago Álvarez en ocasión del estreno de *Tengo fe en ti*», *Cine Cubano*, n.º 96, La Habana, 1980, págs. 134-136.
- «Golpear la imagen en términos cinematográficos: una entrevista con Rolando Díaz», *Cine Cubano*, n.º 99, La Habana, 1981, págs. 58-63.
- «Filmar lo que uno siente», *Cine Cubano*, n.º 100, La Habana, 1981, páginas 152-157 [entrevista a Luis Felipe Bernaza].
- SANTOS MORAY, Mercedes, «Aparte con Rebeca Chávez», *Cine Cubano*, n.º 122, La Habana, 1988, págs. 24-28.
- «Tiene la palabra Oscar Valdés», *Cine Cubano*, n.º 123, La Habana, 1988, págs. 11-16.
- SARATSOLA, Osvaldo, «Panorama de cine uruguayo», *Nuestro Cine*, n.º 49, Madrid, 1966, páginas 63-65.
- SARLO, Beatriz, «La noche de las cámaras despiertas», en *La máquina cultural: Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, págs. 195-269.
- SARNO, Geraldo, «Quatro notas e um depoimento sobre o documentário», *Filme Cultura*, n.º 44, Río de Janeiro, abril-agosto de 1984, págs. 61-64 (*Cinemais*, n.º 25, Río de Janeiro, septiembre-octubre de 2000, págs. 89-95).
- «Linduarte Noronha: Da alegria de *Aruanda* ao absurdo da câmara russa», *Cinemais*, n.º 22, Río de Janeiro, marzo-abril de 2000, págs. 7-30.
- «Conversa com Marcelo Luna e Paulo Caldas: O rap, o coco e a bossa nova, o documentário sem stress», *Cinemais*, n.º 22, Río de Janeiro, marzo-abril de 2000, págs. 73-86.
- «Aruanda», *Cinemais*, n.º 28, Río de Janeiro, marzo-abril de 2001, págs. 39-46.
- SARNO, Geraldo, SOARES, Paulo Gil y MUNIZ, Sérgio, «Cine del Nordeste», *Cine Cubano*, n.º 69-70, La Habana, mayo-julio de 1971, págs. 72-84.
- SCHUMANN, Peter B., *Kino und Kampf in Lateinamerika (Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos)*, Munich-Viena, Carl Hanser, 1976.
- «Santiago Álvarez», en *Möglichkeiten des Dokumentarfilms*, Oberhausen, Westdeutsche Kurzfilmtage, 1979.
- *Kino in Cuba, 1959-1979*, Oberhausen-Francfort, Klaus Dieter Vervuert/Westdeutsche Kurzfilmtage, 1980, 416 pág. + 16 pág. il.
- *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, Francfort-Berlín, Klaus Dieter Vervuert/Freunde der Deutschen Kinemathek, 1982, 300 pág. + 26 pág. il.
- *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987, 368 pág., il.
- *Handbuch des brasilianischen Films*, Francfort, Vervuert, 1988, 164 pág., il.
- SCHWARTZ, Ronald, *Latin American Films, 1932-1994: A Critical Filmography*, Jefferson, North Carolina-Londres, McFarland & Company, 1997, 294 pág., il.
- SCHWARTZMAN, Karen, «An Interview with Margot Benacerraf: *Reverón, Araya*, and the Institutionalization of Cinema in Venezuela», *Journal of Film and Video*, vol. 44, n.º 3-4, Atlanta, otoño de 1992-invierno de 1993, págs. 51-75.
- SCHWARZ, Roberto, «O fio da meada», *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987 [*Cabra marcado para morrer*].
- SCHWARZBÖCK, Silvia, «Noche y niebla», seguido de «Historia argentina» por NORIEGA, Gustavo, *El Amante*, n.º 62, Buenos Aires, abril de 1997, págs. 10-11 [*Prohibido*].
- «El cristal con que se mira», *El Amante*, n.º 81, Buenos Aires, diciembre de 1998, pág. 7 [*Montoneros, una historia*].
- SCHWARZBÖCK, Silvia y CASTAGNA, Gustavo G., «Entrevista a Andrés Di Tella: La cultura de las catacumbas», *El Amante*, n.º 61, Buenos Aires, marzo de 1997, págs. 27-29.
- SCIAMANNA, Luigi (comp. y epílogo), *Ugo Ulive: 50 años en la vida de un artista*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura/Fundación Cultural Chacao, 1998.
- SEGOVIA, Paula, «El documental aún existe, ¡¡vive !!!», *Encuadre*, n.º 37, Caracas, julio-agosto de 1992, págs. 2-6.
- «Entrevista a Mónica Henríquez», *Encuadre*, n.º 37, Caracas, julio-agosto de 1992, págs. 7-11.
- SENDROS, Paraná, *Fernando Birri*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina/Instituto Nacional de Cinematografía, 1994, 64 pág., il.

- SENN, Orlando, «Viver e morrer, o último quilombo», *Filme Cultura*, n.º 41-42, Río de Janeiro, mayo de 1983, págs. 66-68 [*Egungun*].
- SERRANO, Jonathas, y VENANCIO FILHO, FRANCISCO, *Cinema e educação*, São Paulo, Melhoramentos, 1932, 160 pág., il.
- SILVA, Jorge, «El guión para cine documental», *Arcadia va al Cine*, n.º 18, Bogotá, junio-julio de 1988, págs. 19-23.
- SILVA NETO, Antonio Leão da, *Dicionário de filmes brasileiros*, São Paulo, Edición del Autor, 2002, 944 pág.
- SILVEIRA, Walter da, «A documentação cinematográfica e o Brasil», *Revista de Cultura Cinematográfica*, n.º 20, Belo Horizonte, diciembre de 1960, págs. 17-19.
- SIQUEIRA, Sérvulo, «Di Cavalcanti e o documentário», *Filme Cultura*, n.º 34, Río de Janeiro, enero-marzo de 1980, págs. 32-33.
- «Raoni, nacional e estrangeiro», *Filme Cultura*, n.º 34, Río de Janeiro, enero-marzo de 1980, págs. 34-35.
- «De Getúlio a Juscelino o Brasil no cinema», *Filme Cultura*, n.º 37, enero-marzo de 1981, págs. 66-68 [*Os anos JK*].
- SIRIMARCO, Martha, «Cinema e populismo: o Ciclo da Cariço Film em Juiz de Fora», *CADERNOS de Pesquisa*, n.º 1, Río de Janeiro, septiembre de 1984, págs. 39-54.
- «Sobre Abigail Rojas», *Cine al Día*, n.º 21, Caracas, enero de 1977, pág. 35.
- SOLANAS, Fernando E., «Présentation de *l'Heure des brasiers*», seguido de «Réponses à un questionnaire», *Positif*, n.º 100-101, París, diciembre de 1968-enero de 1969, págs. 72-79.
- *Una passione latinoamericana: Le confessioni cinematografiche di un autore argentino* (a cura di Mario J. Cereghino e Amir Labaki), Parma, Pratiche, 1992, 112 pág. + 28 pág. il.
- «Pino», en *Solanas por Solanas: Um cineasta na América Latina, Entrevista a Amir Labaki e Mario J. Cereghino*, São Paulo, Memorial da América Latina/Iluminuras, 1993, 128 pág., il.
- «No hay creación sin riesgo», *Cinemas*, n.º 27, Río de Janeiro, enero-febrero de 2001, páginas 7-25.
- SOLANAS, Fernando E. y GETINO, Octavio, *Cine, cultura y descolonización*, México, Siglo XXI, 1973, 206 pág. (2ª ed.: 1978).
- «O som do cinema brasileiro; os diretores: Vladimir Carvalho, Arthur Omar, Geraldo Sarno...», *Filme Cultura*, n.º 37, Río de Janeiro, enero-marzo de 1981, págs. 18-21.
- SOTO, Héctor, «El primer año, de Patricio Guzmán», *Primer Plano*, n.º 4, Valparaíso, primavera de 1972, págs. 75-77.
- «Panorama actual del cine chileno», *Hablemos de Cine*, n.º 63, Lima, enero-marzo de 1972, págs. 28-30.
- SOTO, Héctor, SALINAS, Sergio, JOHNSON, Constanza, LEAL, José y ROMÁN, José, «Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic: Entrevista en dos tiempos», *Enfoque*, n.º 2, Santiago de Chile, verano-otoño de 1984, págs. 44-51 (reproducida en *Cine chileno en los 80: dossier Enfoque*, Santiago de Chile, Linterna Mágica, 1990, págs. 101-108).
- SOUZA, Carlos Roberto de, «Humberto Mauro», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Le cinéma brésilien*, París, Centro Georges Pompidou, 1987, págs. 135-143 (*Cinema brasileiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian, págs. 105-131).
- *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*, Río de Janeiro, Fundação do Cinema Brasileiro/MINC, 1990.
- SOUZA, Carlos Roberto de (coord.), *O filme curto, Pesquisa*, São Paulo, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, 1980, 2 vols., 222 pág. y 220 pág.
- SOUZA, José Inácio de Melo, «Vanguarda e conservadorismo no primeiro filme de Ana Carolina: *Indústria*», *Imagens*, n.º 5, Campinas, agosto-diciembre de 1995, págs. 107-111.
- SOUZA, Márcio, *Silvino Santos: O cineasta do ciclo da borracha*, Río de Janeiro, Funarte, 1999, 392 pág., il.
- STECZ, Solange Straube y LOPES, Thelma Penteadó, «Jacarezinho, a Cidade Rainha do Norte do Paraná», *CADERNOS de Pesquisa*, n.º 4, Río de Janeiro, julio de 1988, págs. 41-74.

- SUÁREZ, David, «El cine documental venezolano, años 60», en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. III, págs. 387-397.
- SUSSEKIND, Flora, «Tempo, imagem e documento», *Caderno de Crítica*, n.º 5, Río de Janeiro, mayo de 1988, págs. 30-31 [*Imagens do inconsciente*].
- SUSZ K., Pedro, «Bolivia: tradición y discontinuidad», *Corto Circuito / Court Circuit* n.º 8-9, París, julio-octubre de 1989, págs. 11-12.
- TACCA, Fernando de, *A imagética da Comissão Rondon: Etnografias fílmicas estratégicas*, Campinas, Papirus, 2001, 136 pág., il.
- TAL, Tzvi, «Fernando Solanas: Del cine-guerrilla a lo grotético», *Cinemas*, n.º 21, Río de Janeiro, enero-febrero de 2000, págs. 77-98.
- TALERO, María Elvira (coord.), «Grupo Cine-mujer», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 21, Bogotá, Cinemateca Distrital, marzo de 1987, 28 pág., il.
- «Oswaldo Duperly», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 23, Bogotá, Cinemateca Distrital, marzo de 1987, 28 pág., il.
- «Gloria Triana», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 24, Bogotá, Cinemateca Distrital, junio de 1987, 28 pág., il.
- TAPAJOS, Renato, «Greve de março», *Filme Cultura*, n.º 46, Río de Janeiro, abril de 1986, páginas 34-39.
- TAQUINI, Graciela, «El cine documental antropológico en Argentina, Jorge Prelorán y el cine antropológico, Cine Testimonio», *Cine en la cultura argentina y latinoamericana*, n.º 6, Buenos Aires, 1985, págs. 10-17.
- *Jorge Prelorán*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina/Instituto Nacional de Cinematografía, 1994, 64 pág., il.
- TEJADA, Mario, «Introducción al cine documental cubano», *Hablemos de Cine*, n.º 64, Lima, abril-junio de 1972, págs. 28-33.
- TEJEDOR, Miguel Ángel, «Patricio Guzmán, Jorge Ruffinelli», *Secuencias*, n.º 15, Madrid, primer semestre de 2002, págs. 93-96.
- TELLO, Jaime y REYGADAS, Pedro, «El cine documental en México», en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. II, págs. 157-166 (originalmente publicado en *Plural*, segunda época, vol. X-XI, n.º 119, México, agosto de 1981; trabajo realizado en el Taller de Cine Octubre).
- TENDLER, Silvio y DIAS, Mauricio, *Jango*, Porto Alegre, L&PM, 1984, 118 pág., il.
- Testimonianze sull'America Latina degli anni '70*, Pesaro, 9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1973, 40 pág.
- THIRARD, Paul-Louis, «De l'histoire, déjà (*la Bataille du Chili*)», *Positif*, n.º 190, París, febrero de 1977, págs. 68-69.
- TIMOSSI, Fernando, «Documental: inicio y memoria», *Encuadre*, n.º 26, Caracas, septiembre-octubre de 1990, págs. 13-18.
- TOLEDO, Teresa, *Monografía cine panameño*, La Habana, Cinemateca de Cuba, 48 pág., il.
- *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Madrid, Verdoux-Quinto Centenario, 1990, 728 pág., il.
- TOLEDO, Teresa y ORTIZ, Aurea, *Cine-ojo: El documental como creación*, Valencia-Madrid-Buenos Aires, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española/Universidad del Cine, 1995, 80 pág., il.
- TORRES, Guillermo, «Viaje a la memoria», *Cine Cubano*, n.º 110, La Habana, 1984, págs. 25-32 [*Now!; Por primera vez; Che Comandante, amigo*].
- TORRES, Miguel, «El cine didáctico y científico», *Cine Cubano*, n.º 49-51, La Habana, agosto-diciembre de 1968, págs. 1-6.
- TOSCANO, Carmen, *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1993, 1996, 160 pág.
- TOURNÈS, André y HENNEBELLE, Guy, «Cinéma argentin à l'heure des brassiers», *Jeune Cinéma*, n.º 37, París, marzo de 1969.

- TRANCHE, Rafael R., «Iberoamérica en las imágenes del No-Do», *Secuencias*, n.º 6, Madrid, abril de 1997, págs. 76-77.
- TRANCHE, Rafael R., CAJAL, Nieves y TOLEDO, Teresa, *Iberoamérica en las imágenes del No-Do*, Madrid, Casa de América, 1996, 56 pág., il.
- TREVISAN, João Silvério, «Primo Carbonari» [entrevista], *Filme Cultura*, n.º 41-42, Río de Janeiro, mayo de 1983, págs. 38-42.
- TRIANA DE VARGAS, Claudia (coord.), «Julio Luzardo», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 1, Bogotá, Cinemateca Distrital, marzo de 1981, 16 pág., il.
- «Ciro Durán», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 2, Bogotá, Cinemateca Distrital, junio de 1981, 16 pág., il.
- «Francisco Norden», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 3, Bogotá, Cinemateca Distrital, septiembre de 1981, 16 pág., il.
- «Marco Tulio Lizarazo», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 4, Bogotá, Cinemateca Distrital, diciembre de 1981, 16 pág., il.
- «Jorge Silva y Marta Rodríguez», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 7, Bogotá, Cinemateca Distrital, octubre de 1982, 16 pág., il.
- «Luis Alfredo Sánchez», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 9, Bogotá, Cinemateca Distrital, febrero de 1983, 24 pág., il.
- «Luis Ospina», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 10, Bogotá, Cinemateca Distrital, junio de 1983, 24 pág., il.
- «Lisandro Duque», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 13, Bogotá, Cinemateca Distrital, agosto de 1984, 24 pág., il.
- «Jorge Ruiz Ardila», *Cinemateca, Cuadernos de Cine Colombiano*, n.º 18, Bogotá, Cinemateca Distrital, junio de 1986, 24 pág., il.
- TRUJILLO, Marisol, «El documental de arte: valoración de su presencia en el cine cubano», *Cine Cubano*, n.º 93, La Habana, 1977, págs. 116-121.
- ULIVE, Ugo, «Crónica del cine cubano», *Cine al Día*, n.º 12, Caracas, marzo de 1971, págs. 6-20.
- «La hora de los hornos (Segunda y tercera parte)», *Cine al Día*, n.º 13, Caracas, julio de 1971, págs. 21-23.
- «El camino hacia la muerte del Viejo Reales», *Cine al Día*, n.º 15, Caracas, junio de 1972, págs. 4-6.
- «Viva la República», *Cine al Día*, n.º 19, Caracas, marzo de 1975, págs. 30-31.
- VALDÉS, Óscar L. y TORRES, Miguel, «El departamento de documentales científico-populares», *Cine Cubano*, n.º 35, La Habana, junio de 1966, págs. 33-41.
- «Cerro Pelado», seguido de «La muerte de Joe J. Jones», *Cine Cubano*, n.º 40, La Habana, marzo de 1967, págs. 55-64.
- VALDÉS RODRÍGUEZ, José Manuel, *El cine en la Universidad de La Habana*, La Habana, MINED, 1966, 488 pág. [*The Mayas Through the Ages, La pintura mural mexicana, Memorias de un mexicano*].
- *El cine: industria y arte de nuestro tiempo*, La Habana, Letras Cubanas, 1989, 460 pág. [*La pintura mural mexicana, Memorias de un mexicano*].
- VALERO, Alberto, «Juan Vicente Gómez y su época», *Cine al Día*, n.º 20, Caracas, febrero de 1976, págs. 21-22.
- VALLEJO, Gerardo, *Un camino hacia el cine*, Córdoba [Argentina], El Cid Editor, 1984, 256 pág., il.
- VALVERDE, Elísio, «Três documentários brasileiros: O Grande Rio, Arte no Brasil de hoje, Brasília, capital do século», *Revista de Cultura Cinematográfica*, n.º 15, Belo Horizonte, diciembre de 1959-enero de 1960, págs. 28-30.
- «Um documentário importante: Aruanda; duas cine-reportagens: Ouro Preto e Diamantina», *Revista de Cultura Cinematográfica*, n.º 21, Belo Horizonte, mayo de 1961, págs. 51-54.
- VARILLAS, Edgar, GUIROLA, Marisol y VACARO, Rafael H., «Documentos filmicos de la historia de Guatemala: los materiales de la Cinemateca Universitaria Enrique Torres», en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. III, págs. 267-274.

- VEGA, Alicia, *Re-visión del cine chileno*, Santiago de Chile, Aconcagua/CENECA, 1979, 400 pág. + 32 pág. il.
- VEGA, Pastor, «El documental didáctico y la táctica», *Pensamiento Crítico*, n.º 42, La Habana, julio de 1970, págs. 99-103.
- «El cine cubano y la voluntad creadora», *Cine Cubano*, n.º 111, La Habana, 1985, págs. 41-46.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, «Notas sobre el movimiento estudiantil-popular de 1968 en el cine mexicano», *Secuencias*, n.º 10, julio de 1999, págs. 66-81.
- VEJARANO, Juan José, «Homenaje a Jorge Silva», *Cinemateca*, n.º 7, Bogotá, julio de 1987, páginas 28-31.
- VERBITSKY, Horacio, «Para una reubicación del cortometraje argentino», *Tiempo de Cine*, n.º 14-15, Buenos Aires, julio de 1963, págs. 29-31.
- VIANA, Zelito, *Terra dos Índios*, Río de Janeiro, Mapa/Embrafilme, 1979, 120 pág., il.
- VIANY, Alex, *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*, Río de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978, 362 pág., il.
- *O Processo do Cinema Novo*, Río de Janeiro, Aeroplano, 1999, 528 pág.
- «Victor Millán: Una entrevista con Luis Armando Roche», *Cine al Día*, n.º 3, Caracas, abril de 1968, págs. 17-20.
- VILASIS, Mayra, «Puerto Rico: Entrevista con sus realizadores» [Fernando Pérez y Jesús Díaz], seguida de «Puerto Rico» por CHIJONA, Gerardo, *Cine Cubano*, n.º 91-92, La Habana, 1977, págs. 95-99.
- «El documental, Cortázar, *El brigadista*», *Cine Cubano*, n.º 93, La Habana, 1977, págs. 74-80.
- «El tema de Nicaragua: De una conversación de Mayra Vilasis con el realizador Bernabé Hernández», *Cine Cubano*, n.º 96, La Habana, 1980, págs. 98-103.
- «Al ritmo del Noticiero», *Cine Cubano*, n.º 99, La Habana, 1981, págs. 71-75 [entrevista a María José Alvarez, Nicaragua].
- VILASIS, Mayra y SOTOLONGO, Jorge, «Se inicia una nueva etapa», *Cine Cubano*, n.º 98, La Habana, 1980, págs. 68-72 [entrevista a Pedro Chaskel].
- «Vitalidade e diversidade: Entrevista com Francisco Cesar Filho» [Associação Brasileira de Documentaristas-São Paulo], *Caderno de Crítica*, n.º 6, Río de Janeiro, mayo de 1989, págs. 38-44.
- «¡Viva la República! Cine Cubano entrevista a Pastor Vega», *Cine Cubano*, n.º 76-77, La Habana, abril-mayo de 1972, págs. 40-45.
- VIVAS, Fernando y BEDOYA, Ricardo, «Entre la foto y el cine: Entrevista a Eulogio Nishiyama», *La gran ilusión*, n.º 3, Lima, segundo semestre de 1994, págs. 25-31.
- VON BAGH, Peter, «Kuubalainen dokumenttielokuva», *Filmihullu*, 1/75, Helsinki, 1975.
- WAINER, José, «¿Que es la democracia? Reportaje a Carlos Álvarez», *Cine Cubano*, n.º 76-77, La Habana, abril-mayo de 1972, págs. 30-33.
- WAUGH, Thomas (ed.), «*Show us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*», Metuchen, N.J.-Londres, The Scarecrow Press, 1984.
- WEST, Dennis, «The Battle of Chile», *Cineaste*, vol. XI, n.º 2, Nueva York, 1983, págs. 35-37.
- «Revolution in Central America: A Survey of New Documentaries», *Cineaste*, vol. XIV, n.º 3, Nueva York, febrero de 1986, págs. 14-21.
- WILLER, Claudio, «Documento de uma ausência», *Filme Cultura*, n.º 43, Río de Janeiro, enero-abril de 1984, págs. 109-110 [*Mato eles?*].
- WINOGRAD, Alejandro, «Caminos del Chaco», *El Amante*, n.º 85, Buenos Aires, abril de 1999, pág. 17.
- ZAMBRANO, Iván, *Cine Venezolano: Cortometrajes*, Caracas-Mérida, Cinemateca Nacional/Universidad de los Andes, 1986, 172 pág. il.
- ZAPIOLA, Guillermo, «Nuestra realidad: De esta América, primer programa de Cine Testimonio, Argentina», *Cinemateca Revista*, n.º 40, Montevideo, febrero de 1984, pág. 63.
- ZULUAGA, Pedro Adrián, «La realidad, la ficción, la ficción, la realidad», *Kinetoscopio*, n.º 48, Medellín, 1998, págs. 85-93, il.

Los autores

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO (Recife, 1965), profesora invitada en la Universidad de Campinas, obtuvo su doctorado en la Universidad de São Paulo con una tesis sobre Joaquim Pedro de Andrade. Autora de *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (Recife, Fundarte, 1997). Coautora de *Um jato na contramão: Buñuel no México* (São Paulo, Perspectiva, 1993), *Enciclopédia do cinema brasileiro* (São Paulo, Senac, 1997) y *Cinema marginal e suas fronteiras* (São Paulo, CCBB, 2001). Trabaja en una investigación sobre el ciclo de Recife durante el cine mudo.

JOSÉ CARLOS AVELLAR (Río de Janeiro, 1936) fue presidente de la distribuidora Riofilme, que ha sido la primera base institucional para el renacimiento del cine brasileño en los años noventa. Crítico de cine desde la época del *Cinema Novo*, escribió en el diario *Jornal do Brasil* y en publicaciones de varios países. Fue director cultural de Embrafilme (1985-1986). Es uno de los editores de la revista *Cinemais* (cinemais@ism.com.br), que desde 1996 constituye la principal plataforma de reflexión sobre el tema en Brasil y una de las mejores publicaciones especializadas de América Latina. Aparte de colaboraciones en obras colectivas, es autor de los siguientes libros: *Imagem e som, Imagem e ação, Imaginação* (Río de Janeiro, Paz e Terra, 1982), *O cinema dilacerado* (Río de Janeiro, Alhambra, 1986), *Cinema e literatura no Brasil* (São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994), *A ponte clandestina: Teorias de cinema na América Latina* (São Paulo-Río de Janeiro, Edusp/Editora 34, 1995), *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem* (Río de Janeiro, Rocco, 1995), *10 años de ficción en el cortometraje brasileño* (Festival de Cinè de Huesca, 2000). Organizó el libro póstumo del historiador, crítico y cineasta Alex Viany, *O processo do Cinema Novo* (Río de Janeiro, Aeroplano, 1999).

RICARDO AZUAGA (Caracas, 1963), licenciado en Cine en la Universidad Central de Venezuela, ha sido profesor y jefe del departamento de Cine de su Escuela de Artes. Escribe en la revista *Cine-oja* desde 1986. Coordinador del libro *Diversidad en los estudios cinematográficos* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2002). Desarrolla un trabajo sobre *Román Chalbaud: El caos (social) como principio compositivo*. Cursa el doctorado en la Universidad de Valencia (España).

RICARDO BEDOYA (Lima, 1954), profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima y editor de la revista *La Gran Ilusión*, es autor de los libros *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* (Universidad de Lima/ICI, 1992 y 1995), *Entre fauces y colmillos: Las películas de Francisco Lombardi* (Festival de Cine de Huesca, 1997) y *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas* (Universidad de Lima, 1997).

JEAN-CLAUDE BERNARDET (Charleroi, 1936), radicado en Brasil desde 1949, fue uno de los iniciadores de la enseñanza del cine en la Universidad de Brasilia (1965-1968) y luego en la Universidad de São Paulo. Junto a Paulo Emilio Salles Gomes, ejerce la crítica en el Suplemento Literario de *O Estado de São Paulo* y trabaja en la Cinemateca Brasileira. Autor de los libros *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966* (Río de Janeiro, Civilização

Brasileira, 1967; nueva edición: Río de Janeiro, Paz e Terra, 1976), *Trajetória crítica* (São Paulo, Polis, 1978), *Guerra camponesa no Contestado* (São Paulo, Global, 1978), *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (Río de Janeiro, Paz e Terra, 1979), *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935 (jornal O Estado de São Paulo)* (São Paulo, Secretaria de Cultura, Governo do Estado de São Paulo, 1979), *O que é cinema?* (São Paulo, Brasiliense, 1980, doce reediciones), *Piranha no mar de rosas* (São Paulo, Nobel, 1982), *Cineastas e imagens do povo* (São Paulo, Brasiliense, 1985), *Bibliografia brasileira do cinema brasileiro* (Río de Janeiro, Embrafilme, *Cadernos de Pesquisa*, n.º 3, 1987), *Aquêle rapaz* (São Paulo, Brasiliense, 1990), *O vóo dos anjos: Bressane, Sganzerla, estudo sobre a criação cinematográfica* (São Paulo, Brasiliense, 1991), *O autor no cinema* (São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1994), *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (São Paulo, Annablume, 1995), *A doença, uma experiência* (São Paulo, Companhia das Letras, 1996). Coautor de *Espaços e poderes: Terra em transe, Os Herdeiros* (São Paulo, Com-arte/Universidade de São Paulo, 1982), *O nacional e o popular na cultura brasileira: Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica* (São Paulo, Embrafilme/Brasiliense, 1983), *O desafio do cinema* (Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1985), *Cinema e História do Brasil* (São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988), *Os Históricos* (São Paulo, Companhia das Letras, 1993). Guionista o coguionista de *Brasília, contradições de uma cidade* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1967), *O caso dos irmãos Naves* (Luiz Sérgio Person, Brasil, 1967), *Gamal, o delírio do sexo* (João Batista de Andrade, Brasil, 1969), *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, Brasil, 1970), *Paulicéia fantástica* (João Batista de Andrade, Brasil, 1970), *Eterna esperança* (J. B. de Andrade, Brasil, 1971), *Vera Cruz* (J. B. de Andrade, Brasil, 1973), *A noite do espantalho* (Sérgio Ricardo, Brasil, 1974), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, Brasil, 1996), *Através da janela* (T. Amaral, Brasil, 2000). Realizador de *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (Brasil, 1995) y *Sobre anos 60* (Brasil, 1999), productor de *São Paulo cinemacidade* (Aloysio Raulino, Brasil, 1995).

ISLENI CRUZ CARVAJAL (Cali, 1965), profesora en el Centro de Estudios del Vídeo (Madrid), trabaja en una tesis de doctorado sobre la poética neotecnológica del documental. Corresponsal de la revista *Kinetoscopio*, ha colaborado en *Secuencias, Revista de Historia del Cine, Encuadre* y otras publicaciones especializadas. Coautora de *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza, 1999). Redactora jefe de *España por el proceso de paz en Colombia*.

LUIZ FERNANDO CARVALHO (Río de Janeiro, 1960), realizador de cine y televisión, dirigió el cortometraje *A espera* (Brasil, 1986), inspirado en Roland Barthes, y el apreciadísimo largometraje *Lavoura arcaica* (Brasil, 2001), basado en un relato de Raduan Nassar, así como las telenovelas o miniserias *Renascer* (TV Globo, 1992-1993), *Rei do gado* (TV Globo, 1996-1997), *Os Maias* (basada en Eça de Queiroz, TV Globo, 2001) y *Esperança* (TV Globo, 2002).

MARINA DÍAZ LÓPEZ (Madrid, 1970) trabaja en el Instituto Cervantes de Madrid. Licenciada en Filosofía y Letras, obtuvo su doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid con una tesis sobre la comedia ranchera como género nacional por excelencia del cine mexicano, después de una estada en el Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara (México). Coeditora de *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza, 1999), «Cine y política en América Latina» (dossier de *Secuencias* n.º 10, Madrid, febrero de 1999), *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español* (*Cuadernos de la Academia*, n.º 5, Madrid, mayo de 1999), *Cecilia Bartolomé: El encanto de la lógica* (Barcelona, La Fàbrica de Cinema Alternatiu, 2001) y *24 frames: The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower Press, en prensa). Jefa de redacción de *Secuencias, Revista de Historia del Cine* (Madrid). Colabora en la revista *Archivos de Filmoteca* (Valencia).

MARVIN D'LUGO (New York, 1943), profesor de la Universidad de Clark (Worcester, Massachusetts), enseña literatura comparada, letras hispánicas y cine. Autor de *The Films of Carlos Saura* (Princeton University Press, 1991), *Guide to the Cinema of Spain* (Westport, Connecticut-

Londres, Greenwood Press, 1997), *Recent Spanish Cinema in Global Contexts (Post-Scripts, 21/2*, invierno-primavera de 2002), *Concepts of National Cinema* (Londres, Routledge, en prensa). Coautor de *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature* (Durnham-Londres, Duke University Press, 1994), *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar* (Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1995), *New Latin American Cinema* (Detroit, Wayne State University, 1997), *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation* (Durnham, Duke University Press, 1997), *Luis Buñuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (Cambridge University Press, 1998), *Modes of Representation in Spanish Cinema* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998), *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition* (Oxford University Press, 1999), *Literatura española y cine* (Madrid, Complutense, 2002), *Film and Authorship* (Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2002), *Luis Buñuel and the Phantoms of Desire* (Londres, British Film Institute, en prensa), *Rethinking Third Cinema* (Londres, Routledge, en prensa). Ha sido profesor invitado en Darmouth College y en la Universidad de Iowa. Trabaja sobre el imaginario transnacional en las cinematografías de lengua española.

ALBERTO ELENA (Madrid, 1958), profesor de Historia del Cine en la Universidad Autónoma de Madrid, dirige *Secuencias, Revista de Historia del Cine*. Autor de *El cine del Tercer Mundo: diccionario de realizadores* (Madrid, Turfan, 1993), *Cine e Islam* (monográfico de *Nosferatu*, n.º 19, San Sebastián, octubre de 1995), *Satyajit Ray* (Madrid, Cátedra, 1998), *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India* (Paidós, Barcelona, 1999), *Abbas Kiarostami* (Madrid, Cátedra, 2002) y *24 frames: The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower Press, en prensa). Coautor de *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza, 1999) y del monográfico sobre *Mitologías Latinoamericanas (Archivos de la Filmoteca, n.º 31, Valencia, febrero de 1999)*. Para la misma revista coordina un conjunto de textos sobre *Oriente Medio: Cine, memoria, esperanza*.

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO (Camagüey, 1964), ha creado y coordinado en Cuba los talleres nacionales de crítica cinematográfica y la revista *Cinema* (Camagüey). Editor de la publicación digital *Memorias, la revista* (Cátedra de Pensamiento Audiovisual Tomás Gutiérrez Alea), ha publicado en *Cine Cubano, La Gaceta de Cuba, Revolución y Cultura, Caimán barbudo, Temas* (todas de La Habana). Autor de *¿Quién le pone el cascabel al Oscar?* (Santiago de Cuba-México, Oriente/Universidad Veracruzana, 1998), *Guía crítica del cine cubano de ficción* (La Habana, Arte y Literatura, 2001), *Julio García Espinosa: Las estrategias de un provocador* (Madrid, Casa de América/Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001), *La ciudad simbólica* (Camagüey, Acana, 2000), *Regreso a la ciudad simbólica* (Camagüey, Acana, 2001), *Rebenes de la sombra: Ensayos sobre el cine cubano que no se ve* (Huesca, Festival de Cine de Huesca/Filmoteca de Andalucía/Casa de América, 2002), *La dictadura de los críticos* (Camagüey, Acana, 2002), *La edad de la herejía* (Santiago de Cuba, Oriente, 2002).

ALFONSO GUMUCIO-DAGRON (La Paz, 1950), cursó estudios en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) y la Universidad de París VIII. Especialista en comunicación, trabajó para la Unicef, la FAO, el PNUD, la Unesco y otros organismos, en África, Asia, América Latina y el Pacífico. Autor de *Primo Castrillo: Poesía es experiencia* (La Paz, Ministerio de Educación, 1970), *Provocaciones* (La Paz, Los Amigos del Libro, 1977), *Antología del asco* (La Paz, Palabra Encendida, 1979), *Seis nuevos narradores bolivianos* (La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1979), *Cine, censura y exilio en América Latina* (La Paz, Film-Historia, 1979; nueva edición: México, CIMCA/Federación Editorial Mexicana/STUNAM, 1984), *Razones técnicas* (La Paz, Palabra Encendida, 1980), *Bolivia* (París, Seuil, 1981), *El cine de los trabajadores* (Managua, Central Sandinista de Trabajadores; Caracas, Wiphale, 1981), *La máscara del gorila* (México, Oasis, 1982; La Paz, CIMCA, 1989), *Aporte de la experiencia a la teoría de la comunicación alternativa: Bolivia, radios mineras y Nicaragua, cine obrero sandinista* (La Paz, CIMCA, 1983), *Historia del cine en Bolivia* (La Paz, Los Amigos del Libro, 1983; *Historia del cine boliviano*, México, Filmoteca de la UNAM, 1983), *Sobras completas* (México, Federación Editorial Mexicana, 1984), *Luis Espinal y el cine* (La Paz, CIMCA, 1986), *Conservación, desarrollo y comunicación* (La Paz, LI-

DEMA/Asociación de Periodistas/Conservation International, 1990), *Comunicación alternativa y cambio social* (La Paz, CENDES, 1990), *Sentímetros* (La Paz, Palabra Encendida, 1990), *10 pasos para organizar un seminario para periodistas* (Washington, Conservation International, 1991), *Popular Theatre* (Lagos, Unicef, 1994), *Memoria de caracoles* (La Paz, Plural, 2000), *Making Waves: Participatory Communication for Social Change* (*Haciendo olas: Comunicación participativa para el cambio social Ondas de choc: Communication participative pour le changement social*, Nueva York-La Paz, The Rockefeller Foundation, 2001). Coautor de *Les cinémas de l'Amérique Latine* (París, Lherminier, 1981), *Las radios mineras en Bolivia* (La Paz, CIMCA, 1989) y *NGO Puzzle* (Lagos, Unicef, 1994). Realizador de *Señores Generales, Señores Coroneles* (Bolivia, 1975), *El ejército en Villa Anta* (Bolivia, 1979), *Comunidades de trabajo* (Bolivia, 1979), *Domitila, la mujer y la organización* (Bolivia, 1980), *Cooperativa Sandino* (Nicaragua, 1981), *Primo Castrillo, poeta* (Bolivia, 1984), *Bolivia: Union Rights* (Holanda, 1988) y *Oloruntoba* (Nigeria, 1994), correalizador de *La voz de las minas* (Bolivia, 1983). Su trabajo como fotógrafo ha sido incluido en diversas muestras y libros.

CLARA KRIGER (Buenos Aires, 1957), profesora de la Universidad de Buenos Aires y del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, ha enseñado en la Fundación Universidad del Cine y coordina los tutores del programa de intercambio universitario de la Universidad de Butler (Estados Unidos). Coautora de *Cine argentino en democracia, 1983-1993* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994), *Cien años de cine* (Buenos Aires, La Nación, 1996), *Cine Latinoamericano I: Diccionario de realizadores* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997), *Nuestras actrices* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998), *Nuestros actores* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza, 1999), *Poderes de la imagen* (Universidad de Buenos Aires, en prensa) y *24 frames: The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower Press, en prensa). Actualmente prepara un catálogo de revistas argentinas de cine y escribe su tesis de doctorado sobre la presencia del Estado en el cine del peronismo. Ha publicado en *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), *La Mirada Cautiva* (Buenos Aires) y la revista on line *Otrocampo* (www.otrocampo.com).

AMIR LABAKI (São Paulo, 1963), graduado en Cine en la Universidad de São Paulo, crítico y periodista de los diarios *Folha de São Paulo* y *Valor Econômico*, es el fundador y director del festival internacional de documentales *É Tudo Verdade / It's All True*, realizado en São Paulo y Río de Janeiro (www.itsalltrue.com.br). Autor de *1961 – A crise da renúncia e a solução parlamentarista* (São Paulo, Brasiliense, 1986), *O cinema dos anos 80* (São Paulo, Brasiliense, 1991), *O Olho da Revolução: O cinema urgente de Santiago Álvarez* (São Paulo, Iluminuras, 1994), *El Ojo de la Revolución: el cine urgente de Santiago Álvarez* (São Paulo, Iluminuras, 1994), *Folha conta Cem anos de cinema* (São Paulo, Imago, 1995), *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil / The Films from Brazil: from The Given Word to Central Station* (São Paulo, Publifolha, 1998), *2001, Uma Odisséia no Espaço* (Publifolha, São Paulo, 2000), *Person por Person* (São Paulo, Biblioteca É Tudo Verdade, 2002). Coautor de *Fernando Solanas: Una passione latinoamericana: Le confessioni cinematografiche di un autore argentino* (Parma, Pratiche, 1992), *Solanas por Solanas: Um cineasta na América Latina* (São Paulo, Memorial da América Latina/Iluminuras, 1993).

CONSUELO LINS (Florianópolis, 1960), profesora de la Universidad Federal de Río de Janeiro, obtuvo su doctorado en la Universidad de París III con una tesis sobre cine documental. Realizadora de tres documentales: *Chapéu Mangueira* (Brasil, 1999), *Babilônia: histórias do morro* (Brasil, 1999) y *Julliu's Bar* (Brasil, 2001). Fue investigadora y directora de uno de los equipos de filmación de *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2000), autora de la idea e investigadora de *Edifício Master* (E. Coutinho, Brasil, 2002). Colabora en revistas especializadas como *Cinemas* (Río de Janeiro) y termina un libro sobre la obra de Coutinho.

AMBRETTA MARROSU (Roma, 1931), radicada en Venezuela desde 1952, ha coordinado el área de cine del Consejo Nacional de la Cultura y presidido la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos, ha sido profesora de la Universidad Central de Venezuela e investigadora

del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO). Cofundadora de las revistas *Cine al día* (Caracas, 1967-1973) y *Cine-oja* (Caracas, 1984-2000) y colaboradora de *Encuadramientos* (Caracas), *Objeto Visual* (Caracas) y *Anuario ININCO* (Caracas). Ha sido correalizadora del documental *Yo, tú, Ismaelina* (Grupo Feminista Miércoles, Venezuela, 1980). Autora de *Exploraciones en la historiografía del cine en Venezuela: campos, pistas e interrogantes* (Caracas, ININCO, 1985) y *Don Leandro el Inefable: análisis fílmico, crónica y contexto* (Caracas, Cinemateca Nacional/ININCO, 1997). Coautora de *40 años de comunicación social en Venezuela, 1946-1986* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1988) y *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (Caracas, Cinemateca Nacional, 1997).

MARIANO MESTMAN (Buenos Aires, 1968), profesor de Cine Latinoamericano y Teoría de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires, es coautor de *Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires, Editorial El Cielo por Asalto, 2000) y colaborador de las revistas *New Cinemas* y *Cinémais* (Río de Janeiro). Ha sido coeditor de la publicación *Causas y Azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis* (Buenos Aires).

KATHLEEN NEWMAN (Fresno, California, 1953), profesora de español y cine en la Universidad de Iowa. Autora de *La violencia del discurso: el estado autoritario y la novela política argentina* (Buenos Aires, Editorial Catálogos, 1992), editora del monográfico «Latin American Cinema» (*Iris*, n.º 13, Iowa, verano de 1991). Coautora de *Women, Culture and Politics in Latin America* (Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1990), *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992), *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (Londres, British Film Institute, 1993), *The Ethnic Eye: The Latino Media Arts* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996), *Ricardo Piglia: valoración múltiple* (La Habana, Casa de las Américas, 2000), *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and her Films* (Londres-Nueva York, Verso, 2000), *Visible Nations: Latin American Cinema and Video* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000), *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films* (Austin, University of Texas Press, 2001). Coeditora de *Critical Passions: Selected Essays* de Jean Franco (Durham-Londres, Duke University Press, 1999). Trabaja sobre dos cuestiones: la relación entre el feminismo, la democracia y la modernidad en el cine mudo argentino; la representación de la ciudadanía y el Estado en el cine norteamericano del último cuarto del siglo XX.

MARÍA LUISA ORTEGA (Madrid, 1966), doctora en Filosofía y profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, enseña historia del cine documental y coordina la Unidad de Recursos Audiovisuales y Multimedia. Subdirectora de *Secuencias, Revista de Historia del Cine* (Madrid), coautora de *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza, 1999) y *24 frames: The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower Press, en prensa), ha publicado en España y otros ámbitos trabajos relativos a la mundialización de tecnociencia, el imperialismo y las culturas nacionales, la imagen científica, la comunicación científica y educativa o el cine documental y las ciencias sociales.

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ (Río de Janeiro, 1948) es el autor de *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood* (Porto Alegre, L&PM, 1985), *Le cinéma brésilien* (París, Centro Pompidou, 1987), *Le cinéma cubain* (París, Centro Pompidou, 1990), *Le cinéma mexicain* (París, Centro Pompidou, 1992), *Mexican Cinema* (Londres, British Film Institute, 1995, traducción ampliada), *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997), *Le cinéma en Amérique Latine: Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* (París, L'Harmattan, 2000), *Brasil entre modernismo y modernidad* (monográfico de *Archivos de la Filmoteca* n.º 36, Valencia, octubre de 2000), *Luis Buñuel: Él* (Barcelona, Paidós, 2001), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2003). Coautor del *Diccionario del cine* (Madrid, Rialp, 1991), de la *Historia general del cine* (Madrid, Cá-

tedra, 1996) y del monográfico *Mitologías Latinoamericanas* (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, Valencia, febrero de 1999). Sus publicaciones le han merecido el título de doctor de la Universidad de París I (Sorbona).

ZUZANA MÍRJAM PICK (Praga, 1946), profesora de la Universidad de Carleton (Ottawa), obtuvo su doctorado en la Universidad de París I con una tesis sobre el nuevo cine latinoamericano, dirigida por Jean Mitry (1979). Autora de *Latin American Film Makers and the Third Cinema* (Ottawa, Carleton University, 1978 y 1979) y *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (Austin, University of Texas Press, 1993). Coautora de *Les Cinémas de l'Amérique Latine* (París, Lherminier, 1981), *Cine, literatura, sociedad* (La Habana, Letras Cubanas, 1982), *10 años de cine chileno, 1973-1983* (Los Ángeles, Ediciones de la Frontera, 1984), *Canción de Marcela: Mujer y cultura en el mundo hispano* (Madrid, Orígenes, 1989), *The Social Documentary in Latin America* (University of Pittsburgh Press, 1990), *Responses: in honour of Peter Harcourt* (Kingston-Montreal-Ottawa, The Responsibility Press, 1992), *Gendering the Nation* (University of Toronto Press, 1999), *Candid Eyes: A Canadian Documentary Film Reader* (University of Toronto Press, en prensa), *Latin American Literatures: A Comparative History of Cultural Formations* (Londres-Nueva York, University of Oxford Press, en prensa). Ha sido profesora invitada en las universidades de Iowa y Albuquerque (Nuevo México). Trabaja sobre la formación de la imagen transnacional de la revolución mexicana a través del cine.

LAURA PODALSKY (Berwyn, Illinois, 1964), profesora de la Universidad Estadual de Ohio, obtuvo la maestría en la Universidad de Tulane (Nueva Orleans), con una disertación sobre Glauber Rocha, así como el doctorado, con una tesis sobre las estrategias y discursos hegemónicos en Buenos Aires en los años cincuenta y sesenta: *Specular City: The Transformation of Culture, Consumption and Space after Perón* (Filadelfia, Temple University Press, 2003). Editora del monográfico «Literatura y cine en América Latina» de la *Revista Iberoamericana* (vol. LXVIII, n.º 199, Pittsburgh, abril-junio de 2002), coeditora de «Argentina Film and Popular Culture: New Critical Perspectives», *Studies in Latin American Popular Culture* (vol. 21, Tucson, 2002), coautora de *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (Londres, British Film Institute, 1993), *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997) y *Visible Nations: Latin American Cinema and Video* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000). Ha colaborado en *Nuevo Texto Crítico* (Stanford), *Foro Hispánico* y *Archivos de la Filmoteca* (Valencia).

FERNÃO PESSOA RAMOS (São Paulo, 1957), profesor de la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp), se graduó e hizo su doctorado en la Universidad de São Paulo y estudió en las universidades de París VII, Nueva York y California (Los Ángeles). Fundador y presidente de la Sociedad Brasileña de Estudios de Cine (Socine), que publica sus actas bajo el título *Estudos de cinema* (São Paulo, Annablume, 2000; Porto Alegre, Salina, 2001). Estuvo como profesor invitado en la Universidad de París III. Autor de *Cinema marginal: a representação em seu limite* (São Paulo, Embrafilme/Brasiliense, 1987) e *História do cinema brasileiro* (São Paulo, Art, 1987). Coautor de *Le cinéma brésilien* (París, Centro Pompidou, 1987), *20 anos de resistência: Alternativas da cultura no regime militar* (Río de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988), *O cinema dos anos 80* (São Paulo, Brasiliense, 1991), *Brasil: Comunicação, cultura e política* (Río de Janeiro, Diadorim, 1994), *O cinema no século* (Río de Janeiro, Imago, 1997), *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil / The Films from Brazil: from The Given Word to Central Station* (São Paulo, Publifolha, 1998), *Enciclopédia do cinema brasileiro* (São Paulo, Senac, 2000), *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação* (São Paulo, Imago, 2000), *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massas às ciberculturas* (São Paulo, Hacker, 2002). Dirigió la revista *Imagens*, publicada por la Unicamp, y dirige la colección Campo Imagético de la editorial Papirus. En los últimos años ha presentado ponencias sobre el documental en diversos foros, entre ellos el coloquio internacional Visible Evidence, cuya próxima reunión tendrá lugar en Brasil.

JORGE RUFFINELLI (Montevideo, 1943), profesor de la Universidad de Stanford (California) y director de la revista *Nuevo Texto Crítico*, ha sido docente en la Universidad de Buenos Aires (1973) y en la Universidad Veracruzana (México, 1974-1986), donde dirigió el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. En Uruguay fue el responsable de la sección literaria del famoso semanario *Marcha*. Autor de los siguientes libros: *Palabras en orden* (Buenos Aires, Crisis, 1974; nueva edición: Xalapa, Universidad de Veracruz, 1985), *José Revueltas: ficción, política y verdad* (México, Universidad Veracruzana, 1977), *El otro México: México en la obra de B. Travençolo, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry* (México, Nueva Imagen, 1978), *Crítica en Marcha* (México, Premiá, 1979 y 1982), *La viuda de Montiel* (México, Universidad Veracruzana, 1979), *El lugar de Rulfo* (México, Universidad Veracruzana, 1980), *Las infamias de la inteligencia burguesa y otros ensayos* (México, Premiá, 1981), *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)* (México, Premiá, 1982), *John Reed en México: Villa y la Revolución Mexicana* (México, Nueva Imagen, 1983), *Poesía y descolonización: La poesía de Nicolás Guillén* (México, Oasis/Universidad Veracruzana, 1985), *La escritura invisible* (México, Universidad Veracruzana, 1986), *José Enrique Rodó* (Valencia, Fundación Juan Gil Albert, 1997), *Patricio Guzmán* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001). Editor de la *Obra completa* de Juan Rulfo (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977), *Antología personal* de Juan Rulfo (México, Nueva Imagen, 1978; Madrid, Alianza, 1979), *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso (Madrid, Cátedra, 1985), *Los de abajo* de Mariano Azuela (París, Archives de la Littérature Latino-américaine, 1988), *La riesgosa navegación del escritor exiliado* de Ángel Rama (Montevideo, Arca, 1994). Realizador del documental *Augusto Monterroso, A Short History* (Estados Unidos, 1993). Prepara una enciclopedia del cine latinoamericano.

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (Valencia, 1957), profesor de Historia del Cine de la Universidad de Valencia, dirige la revista *Archivos de la Filmoteca* (Valencia). Fue becario Fulbright postdoctoral en la Universidad de Wisconsin y profesor invitado en las universidades de Montreal, París III, São Paulo y Buenos Aires, así como en la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños. Autor de *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar* (Madrid-Valencia, Hiperion/Eutopías, 1985), *Sombras de Weimar: Contribución al cine alemán 1918-1933* (Madrid, Verdoux, 1990), *Teoría del montaje cinematográfico* (Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991), *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995), *El montaje cinematográfico* (Barcelona, Paidós, 1996), *Luis Buñuel: Viridiana* (Barcelona, Paidós, 1999); coautor de *NO-DO: el tiempo y la memoria* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001). Actualmente, dirige una investigación en torno a las presencias españolas en el cine norteamericano, financiada por el Ministerio español de Ciencia y Tecnología.

LEANDRO ROCHA SARAIVA (Porto Alegre, 1969), graduado en Ciencias Sociales y Cine, edita la revista *Sinopse* (São Paulo), mientras cursa el doctorado en la Universidad de São Paulo. Ha enseñado realización y documental en el Instituto Dragão do Mar de Arte e Industria Audiovisual (Fortaleza, Ceará), organizado muestras y debates sobre el documental, colaborado en el montaje de algunos cortometrajes y en la investigación de *Os peões do ABC* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2003).

GERALDO SARNO (Poçoões, Bahía, 1938) es un cineasta con amplia trayectoria en el documental y en el cine de ficción: su filmografía consta al final del capítulo que le está dedicado en esta obra. Autor del libro *Glauber Rocha e o cinema latino-americano* (Río de Janeiro, UFRJ/Riofilme, 1995), es el fundador y uno de los principales editores de la revista *Cinemais* (Río de Janeiro). Realizador y productor de una notable serie de vídeos, *A linguagem do cinema*, basada en entrevistas con cineastas brasileños.

MIRITO TORREIRO (Montevideo, 1953), profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona (Bellaterra), ejerce la crítica de cine en el diario *El País* (Madrid), amén de haber colaborado en

revistas especializadas como *Dirigido por, Fulls de Cinema, Fotogramas* (las tres de Barcelona) y *Nosferatu* (San Sebastián). Coautor de *Los nuevos cines europeos, 1955-1970* (Barcelona, Lema, 1987), *La vida, la muerte: El cine de Bertrand Tavernier* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 1993), *Temps era temps: El cinema de la Escola de Barcelona i el seu entorn* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993), *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 1995; Venecia, Marsilio, 1995), *Historia general del cine* (Madrid, Cátedra, 1995-1998), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza, 1998), *El guión en el cine español: Quimeras, picarescas y pluriempleo* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998), *La Escuela de Barcelona: El cine de la «gauche divine»* (Barcelona, Anagrama, 1999), *Historias, palabras, imágenes: Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo* (Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1999), *Imagen, memoria y fascinación: Notas sobre el documental en España* (Madrid, IV Festival de Cine Español de Málaga/Ocho y medio, 2001) e *Hipótesis de realidad: El cine de Fernando León de Aranoa* (Madrid-Melilla, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003).

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN (Durango, 1957), investigadora docente de la Universidad de Guadalajara (México), se ha especializado en el cine realizado por mujeres latinoamericanas. Autora de *Crónicas tapatías del cine mexicano (1917-1940)* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993) y *Cine y género: La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001), coautora de *Horizontes del segundo siglo: Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Imcine, 1998) y *Adela Sequeyro* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana, 1997; Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Archivos Fílmicos Agrasánchez, 2000).

JULIA TUÑÓN (Monterrey, 1948), investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (México), ejerce la docencia en la Universidad Nacional Autónoma de México, después de haberlo hecho en la Universidad de Guadalajara, en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y en El Colegio de México. Autora de *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío* (Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Guadalajara, 1986), *Mujeres en México: Una historia olvidada* (México, Planeta, 1987), *En su propio espejo (Entrevista con Emilio «El Indio» Fernández)* (México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1988), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952* (México, El Colegio de México/Imcine, 1998), *Mujeres en México: Recordando una historia* (México, Conaculta, 1998), *Women in Mexico: A Past Unveiled* (Austin, Universidad de Texas-ILAS, 1999) y *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández* (México, Conaculta, 2000). Coautora de *El álbum de la mujer: Antología ilustrada de las mexicanas* (México, INAH, 1991) y *Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad* (México, El Colegio de México, 1997).

ISMAIL XAVIER (Curitiba, 1947) enseña desde hace más de treinta años en el departamento de Cine, Radio y Televisión de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (USP), uno de los principales focos ensayísticos e historiográficos de América Latina. Doctorado en Letras en la USP y en Estudios Cinematográficos en la Universidad de Nueva York. Estuvo como profesor invitado en las universidades de Nueva York, Iowa, París III y Buenos Aires. Fue director de publicaciones de Embrafilme y de la revista *Filme Cultura*. Autor de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Río de Janeiro, Paz e Terra, 1977; segunda edición ampliada, 1984), *Sétima Arte: um culto moderno (o idealismo estético e o cinema)* (São Paulo, Perspectiva, 1978), *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983), *A experiência do cinema: antologia* (Río de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983; segunda edición, 1991), *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema* (São Paulo, Brasiliense, 1984), *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (São Paulo, Brasiliense, 1993), *O cinema no século* (Río de Janeiro, Imago, 1996), *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema* (Minneapolis-Londres, University of

Minnesota Press, 1997), *O cinema brasileiro moderno* (São Paulo, Paz e Terra, 2001). Coautor de *O desafio do cinema* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985), *Le cinéma brésilien* (París, Centro Pompidou, 1987), *Prima e dopo la rivoluzione: Brasile anni '60, dal Cinema Novo al Cinema Marginal* (Turín, Lindau, 1995), *Brasil entre modernismo y modernidad* (monográfico de *Archivos de la Filmoteca*, n.º 36, Valencia, octubre de 2000).

Agradecimientos

El editor agradece a las siguientes personas e instituciones la ayuda y la colaboración prestadas para la ilustración o la elaboración de este libro: Casa de América (Madrid), Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (México), Cinemateca Brasileira (São Paulo), Cinemateca Nacional (Caracas), festival Cinéma du Réel (París), festival É Tudo Verdade (São Paulo), Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken (Buenos Aires), Office National du Film/National Film Board (Canadá), Videofilmes (Río de Janeiro), Orlando Aguilera Martínez, Carlos Álvarez, José Carlos Avellar, Ricardo Bedoya, Ivana Bentes, Jean-Claude Bernardet, Nieves Cajal (Casa de América, Madrid), Christiane Canonica (ONF, Canadá), Mari Corrêa, Irene Castillo de Rodríguez, Eduardo Coutinho, Isleni Cruz Carvajal, Jesús Díaz (*in memoriam*), Andrés Di Tella, Franca Donda, Alberto Elena, Guillermo Escalón, Raúl García (Ediciones Cátedra), Julio García Espinosa, Octavio Getino, Carmen Gil (festival de Málaga), Suzette Glénadel (Cinéma du Réel, París), Véronique Godard, Alfonso Gumucio-Dagron, Mario Handler, Mirtha Ibarra, Jacques Kermabon, Clara Kriger, Amir Labaki, Consuelo Lins, Claude Lord (ONF, Canadá), Arturo Lozano, Ambretta Marrosu, Mariano Mestman, Angel Miquel, Arthur Omar, María Luisa Ortega, Luis Ospina, Lourdes Portillo, Jorge Prelorán, Mauricio Andrade Ramos (Videofilmes, Río de Janeiro), Eryk Rocha, Marta Rodríguez, Antonia Rojas Ávila (Departamento de Documentación de la Filmoteca de la UNAM, México), Jorge Ruffinelli, Moisés Salama (festival de Málaga), Carmen Salvador (festival de Málaga), Vicente Sánchez-Biosca, Sheila Schvarzman, Jorge Schwartz, Teresa Toledo (Casa de América, Madrid), Mirito Torreiro, Iván Trujillo Bolio (Filmoteca de la UNAM, México), Mitl Váldez (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México), Ismail Xavier.