

Un cine sin espectadores: La teorización sobre el público en el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta

Germán Silveira



Foto: AFP / Mladen Antonov.

RESUMEN

El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta ha proporcionado un vasto y rico panorama de estudios sobre su carácter ideológico (un cine militante), estético (un cine de la pobreza) o formal (un cine imperfecto). Este artículo se propone rescatar uno de los aspectos quizás menos estudiados del llamado Nuevo Cine Latinoamericano: la teorización sobre el público. A través de una lectura crítica de algunos textos fundamentales (manifiestos, entrevistas, films), se expondrá el carácter original que presenta la nueva concepción de público propuesta por los cineastas, a partir de un espectador definido como un actor imprescindible en los procesos de cambio gestados en la región desde la revolución cubana. En definitiva, un espectador alejado de la butaca y más cerca de su tiempo histórico.

Palabras clave

Nuevo Cine Latinoamericano, público cinematográfico, formación de espectadores, cine anticolonialista, recepción

ABSTRACT

Thorough studies on the New Latin American Cinema of the 1960s have mostly focused on issues such as ideology (a militant cinema), aesthetics (a cinema of poverty) and form (an imperfect cinema). However, a reflection upon the audience developed by the filmmakers has been strangely overlooked. This article aims to theorize on the public, thus rescuing one of the most under-researched aspects of this cinema. Through a critical reading of some texts such as manifestos, interviews and films, this work explores how this movement conceived of the public and the originality this perspective has brought to film history. The spectator was defined as an actor committed to the political changes that Cuban revolution inspired in the region, a spectator who was closer to the conflicts of his/her own historical time than to the comfort of the cinema seat.

Keywords

New Latin American Cinema, Cinematographic Audience, Audience Cultivation, Anti-colonialist Cinema, Film Reception

Germán Silveira::

GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales), El/CSIC, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay
gsilveira72@gmail.com

Recepción: octubre de 2015

Aceptación: noviembre de 2015

Introducción

Los acontecimientos políticos de los años sesenta en América Latina, con la revolución cubana (1959) como hito fundamental, tuvieron un eco significativo en todo el ámbito cultural de la región. En lo que respecta al cine, la evolución de una serie de cinematografías muy diversas que convergieron en un movimiento conocido bajo el nombre de Nuevo Cine Latinoamericano también debe ser comprendida e interpretada a la luz de esos acontecimientos. La creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el desarrollo del Cinema Novo en Brasil, los trabajos del Grupo Cine Liberación liderado por Fernando Solanas y Octavio Getino, la Escuela Documental de Santa Fe, la obra de

Jorge Sanjinés en Bolivia, el grupo de cineastas reunidos en torno a la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay marcaron definitivamente la vida cinematográfica del continente, con una producción independiente y constante a lo largo de esa década.

La producción filmica de aquellos años fue acompañada por un importante corpus de reflexión teórica sobre el cine elaborada por los propios realizadores, como no se había dado antes en América Latina. Manifiestos como *Hacia un tercer cine* (1969) de Fernando Solanas y Octavio Getino, *La estética del hambre* (1965) de Glauber Rocha o *Por un cine imperfecto* (1969) del cineasta cubano Julio García Espinosa tienen hoy un lugar destacado en la historia del cine.

En general, estos textos de carácter militante coinciden en señalar que el cine debe ser un instrumento de liberación y de acción contra la neocolonización política y cultural del continente. En este sentido, no solo se trata de una aproximación estética, formal, al fenómeno cinematográfico, sino también ideológica, política. El público, muchas veces ausente de la teorización sobre el cine, ocupa además un lugar considerable en la reflexión que propone el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Es objeto de una definición original, nueva. Se inserta en esos procesos de cambio político que estaban ocurriendo en el territorio latinoamericano desde la revolución cubana y que los realizadores pretendían apuntalar mediante la práctica cinematográfica.

A partir del análisis de algunos documentos y textos fundamentales, este artículo propone una aproximación a las múltiples dimensiones que adquiere la teorización sobre el público en el Nuevo Cine Latinoamericano, que pasa a ser objeto de una reflexión teórica más amplia que aquella que lo circunscribe únicamente al momento de encuentro con un film. En este sentido, la nueva reflexión sobre el público prioriza el carácter político del espectador para pensarlo como una totalidad: desde la puesta a punto de un circuito alternativo de distribución y exhibición para alcanzar este nuevo público, pasando por una tarea educativa, de carácter tutelar, conocida como *formación de espectadores*, hasta llegar a la nueva definición de espectador-actor comprometido con su tiempo, quien abandona (teóricamente) la butaca reservada a la clásica concepción *burguesa* del cine y adopta un protagonismo más activo en ese contexto histórico. Estas múltiples dimensiones de la reflexión sobre el público que desarrollan los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano son abordadas en este trabajo.

Quizá sea pertinente aclarar que el enfoque aquí propuesto no se enmarca en la tradición de investiga-

ción cualitativa que surge, a principios de los años ochenta, a partir de los llamados *estudios de recepción*, realizados en su gran mayoría sobre las audiencias televisivas. Recordemos que:

Fundadas sobre la idea poco rebatida de una “actividad” del telespectador (como del lector) en la coproducción del sentido, las primeras encuestas de recepción se interesarán por el trabajo de interpretación. Tienen como objetivo abordar el encuentro entre un texto y su lector y dar cuenta de la construcción de las interpretaciones por el telespectador (Le Grignou, 2003, p. 85).¹

En este artículo, el interés por la recepción del Nuevo Cine Latinoamericano está dado por la forma en que los propios realizadores, desde su teorización, conciben al público. No se trata de un estudio de recepción sobre aquellas películas a partir del testimonio del público; se trata de un análisis de la construcción teórica del público a partir del testimonio (escrito) que proponen los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano.

Para ubicar esta reflexión sobre el público y dar cuenta de las diferentes dimensiones, se toma como punto de partida la concepción de Glauber Rocha sobre el contexto histórico de recepción del Cinema Novo en Brasil y del cine político en América Latina. Luego se presenta un acercamiento a las ideas promulgadas por el Grupo Cine Liberación en Argentina en relación con el nuevo espectador. Se estudia brevemente el Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, ya que significó el momento de consolidación de un cine propiamente latinoamericano. Allí se puso en marcha, además, un proyecto alternativo de distribución y exhibición regional pensado en función del nuevo público en germen. Finalmente, a través del análisis de los casos cubano y uruguayo, se muestra el rol que aquel movi-

miento le reservaba al cine como medio de difusión de las ideas, y la importancia que se le asignaba a la tarea, más ideológica que pedagógica, de formación de espectadores.

Glauber Rocha y el contexto de recepción de un cine anticolonialista

Hasta la segunda mitad de los años sesenta –sostiene Núñez (2009)–, en América Latina el Cinema Novo gozaba de un respeto y una admiración como no había alcanzado ninguna otra cinematografía de la región. Las revistas especializadas de la época lo habían “elevado a la misma altura (o más) de otros ‘nuevos cines’ mundiales (como la Nouvelle Vague o el Free Cinema) y, por *consiguiente*, era considerado una referencia para las demás cinematografías latinoamericanas” (Núñez, 2009, p. 260). Creado en Brasil en 1962-1963, el movimiento del Cinema Novo propuso refundar el cine nacional. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues y Gustavo Dahl fueron sus figuras más importantes, mientras que *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Los fusiles* (Ruy Guerra, 1964), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963) y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964) se consideran los films fundadores.

En una carta a la revista *Cine Cubano*, Glauber Rocha (1971, pp. 1-11) cuenta que, cuando en abril de 1964 *Dios y el diablo en la tierra del sol*, *Los fusiles* y *Vidas secas* se preparaban para participar en el Festival de Cannes, la primera fue prohibida en Brasilia, pero proyectada en Río de Janeiro, a causa de la existencia de una censura descentralizada. A pesar de esta prohibición, Paulo Emilio Sales Gomes (fundador de la Cinemateca Brasileira) organizó una función en la Universidad de Brasilia. Sin embargo, en el momento de la proyección, “los militares llegaron en dos *jeeps* y capturaron la copia. Al otro día, los censores, probablemente impresionados por el éxito en Río, liberaron el film sin cortes” (Rocha, 1971, p. 3).

Rocha sostiene que la historia del Cinema Novo en el interior de Brasil puede interpretarse como el testimonio de un momento político muy complejo, no solamente en ese país, sino también en todo el continente. El cineasta explica que el movimiento era atacado tanto por los sectores políticos de izquierda como de derecha. A raíz del film *Ganga Zumba*, por ejemplo, Carlos Diegues había sido acusado por la derecha de hacer un film subversivo, mientras que la izquierda lo tildaba de fascista. Rocha sostiene que los ataques de la izquierda y de los intelectuales contra el Cinema Novo habían empezado desde los comienzos del movimiento. Esto se explicaba porque los intelectuales de izquierda en América Latina tenían “una concepción aristocrático-burguesa heredera del academicismo” (Rocha, 1971, p. 5). Por lo tanto, partían de una idea de *cultura* diferente a la de aquellos cineastas. En este sentido, el fundador del Cinema Novo agrega:

Se pasaron la vida negando la posibilidad de hacer cine en el país y no podían admitir que un grupo de jóvenes cineastas hayan podido desencadenar una revolución cultural en el Tercer Mundo por medio de su expresión más moderna [...] y, como no quisimos afiliarnos a una visión cultural paternalista de moda porque preferíamos hacer un cine político que no tuviera la ingenuidad demagógica de justificarse como “el principal instrumento revolucionario”, los ataques comenzaron (Rocha, 1971, pp. 3, 5).

Fuera de fronteras, la situación del Cinema Novo era diferente. *Vidas secas* y *Dios y el diablo en la tierra del sol* tuvieron gran éxito en Cannes (1964), como también *Los fusiles* en Berlín (1964). Rocha continúa explicando que en el festival de Sestri Levante (1965) el film *Ganga Zumba* fue recibido con entusiasmo por las delegaciones africanas, que “corrían a abrazar a Diegues” (Rocha, 1971, p. 5), mientras que “los

¹ :: Las traducciones son del autor del artículo.



Foto: AFP / Adalberto Roque. Posters en el cine Riviera durante el 33 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, diciembre de 2011.

brasileños tenían vergüenza de admitir una cultura negra como revolucionaria y no como folclórica” (1971, p. 5). A partir de esas circunstancias, parecía entonces que “el Cinema Novo podía sobrevivir únicamente gracias al apoyo político del cine cubano y de algunas izquierdas europeas” (1971, p. 2). El éxito de los films que inauguraron el movimiento fue vivido como una “contradicción” por aquellos cineastas: por un lado, ese reconocimiento era motivo de alegría, pero, por otro, en ese momento se instalaba en Brasil la dictadura de Castelo Branco.

El realizador brasileño expresa que estos films representaron, junto con la producción cubana, los primeros films “políticos” realizados y concebidos en América Latina. En esta particularidad residiría el éxito que obtuvieron fuera de su país. Brasil empezaba a ser conocido en el mundo, pero, al mismo tiempo, según el cineasta, “la cultura colonialista era contestada cinematográficamente a nivel social, político y antropológico” (Rocha, 1971, p. 4). El film *Ganga Zumba* de Carlos Diegues se convirtió así en el emblema de una doble resistencia (contra la cultura colonizadora y contra la dictadura), a partir del momento en que “una cultura negra cortaba la cabeza de los blancos opresores y afirmaba su superioridad cultural con gritos, música y danza” (Rocha, 1971, p. 5).

El cuestionamiento a la dominación cultural había sido desarrollado por Glauber Rocha en su célebre texto *Estética del hambre*, modelo de referencia teórico para todos los movimientos cinematográficos militantes en América Latina durante los años sesenta. *Estética del hambre* fue publicado en Brasil en julio de 1965 en la *Revista Civilização Brasileira*. El cineasta lo había escrito para ser presentado en enero de ese año en Italia, en una reseña de cine latinoamericano que comprendía un homenaje al Cinema Novo brasileño. Sylvie Pierre, crítica de los *Cahiers du Cinéma* entre 1966 y 1971, experta en la obra del director brasileño, explica:

La actividad había sido organizada en Génova por la organización jesuita tercermundista Columbianum, animada por el padre Arpa (amigo de Fellini), quien tuvo un papel extremadamente activo y decisivo, a principios de los años sesenta, en la penetración del cine brasileño en Italia y, de ahí, al resto de Europa (Pierre, 2012).

En este manifiesto, Glauber Rocha critica la situación de dominación de las artes en Brasil, que califica de “exotismos formales que vulgarizan problemas sociales” y que no se limitan al campo artísti-

co, “sino que contaminan sobre todo el campo general de lo político” (1993, p. 52). En el plano teórico, el Cinema Novo se presentaba entonces como una reacción a la interpretación dominante de la realidad brasileña, no solamente en el ámbito del arte, sino también en el de la política. El carácter revolucionario de este movimiento estaba en la violencia de las condiciones históricas y materiales de concepción, realización y recepción de los films: “Ahí reside la originalidad del ‘Cinema Novo’ en relación al cine mundial. Nuestra originalidad es nuestra hambre, nuestra miseria, sentida pero no comprendida” (Rocha, 1967, p. 25). El cine latinoamericano se sitúa, de manera inédita hasta entonces, bajo el signo político del hambre, y las causas del hambre eran asignadas por Glauber Rocha al destino trágico que representaba el colonialismo. Como sostiene el investigador argentino Tzvi Tal:

Contra la censura y el apoyo a un cine de imitación neocolonial que imponía la dictadura, Rocha proponía una estética violenta, que ponía en pantalla la violencia de los oprimidos y que atacaba la pasividad y el conformismo del espectador, violando los modos de representación a los que el cine hegemónico lo había acostumbrado (Tal, 2005, p. 46).

En efecto, las películas del Cinema Novo ponían en escena “personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personaje huyendo para comer, personajes sucios, feos, viviendo en casas feas, sucias” (Rocha, 1993a, p. 53), algo que el público brasileño no toleraba. En este sentido, Rocha expresa: “El espectador no acepta la imagen de Brasil vista por los cineastas brasileños, porque ella no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado y moralmente ideal, como se ve en los films de Hollywood” (1969, p. 85). La falta de apoyo popular (de público en las salas) al Cinema Novo es explica-

da por el cineasta brasileño en términos de *incomprensión nacional o subdesarrollo cultural*: “El problema fundamental está en nuestro público, por razones económicas y culturales estrechamente ligadas entre sí” (Rocha, 1969, p. 99). Por lo tanto era necesario romper ciertas barreras y llegar al público atravesando esa *insensibilidad dominante* que el imperalismo había impuesto.

La tarea no era sencilla, pero, en palabras de Rocha, hacia 1969 el Cinema Novo se había ganado “un respeto”, lo que ya era una buena señal. El movimiento debía entonces consolidar un lenguaje propio “para comunicar efectivamente con el público e influirlo en su liberación” (Rocha, 1969, p. 10). El cine se transformaba así en algo esencial para actuar sobre la conciencia del público, para despertar en él una interpretación crítica, algo que solo se podía lograr con una estructura sólida de producción nacional. En este sentido, como sentencia el padre del Cinema Novo en las líneas finales de *Estética del hambre*: “No es un filme, sino un conjunto de filmes en evolución el que le dará al público, por fin, la conciencia de su propia existencia” (Rocha, 1965, p. 55).

El público no espectador del Grupo Cine Liberación

El mismo espíritu combativo aparecía en los films-manifiestos de Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, fundadores en Argentina del Grupo Cine Liberación, para quienes:

Las perspectivas del cine en cualquier país no pueden ser de ningún modo analizadas separadamente de aquella perspectiva que condiciona y determina la situación misma del cine: la perspectiva histórica y política en la cual ese cine se desenvuelve. Esto tiene vigencia para todos los aspectos que hacen a la cuestión cinematográfica: industria, producción, distribución, comercialización, realiza-

ción, estética, crítica, teoría, enseñanza, etcétera (Grupo Cine Liberación, 1970, p. 3).

Entre los puntos en común con el movimiento del Cinema Novo en Brasil, se encuentra una concepción ideológica revolucionaria del cine, según la cual este debe inscribirse en una búsqueda de la verdad histórica, marcada por la violencia de las relaciones neocolonialistas. En un diálogo con el cineasta francés Jean-Luc Godard que reproduce la revista uruguaya *Cine del Tercer Mundo*, Solanas lo expresa de esta manera: “Si el cineasta profundiza en cualquier tema, sea el amor, la familia, la relación, el trabajo, etcétera... revela la crisis de la sociedad, muestra la verdad al desnudo. Y la verdad, dada la temperatura política de nuestro continente, es subversiva” (Godard y Solanas, 1969, p. 54).

Como sucedía con el Cinema Novo, el contexto político vuelve a estar en el centro de la forma de concebir e interpretar el cine. Para Solanas, el cine no es únicamente un medio de expresión, sino también un medio de acción al servicio de la liberación de un continente subyugado por el neocolonialismo. Cuba representaba así “el primer territorio libre en América”, tal como se expresa en la primera parte del film *La hora de los hornos* (1966-1967). Prohibido en Argentina hasta 1973, el film se exhibió clandestinamente en los sindicatos y organizaciones peronistas.² Como relata Mariano Mestman:

En el marco del régimen militar conocido como “Revolución Argentina”, inaugurado en 1966 con el golpe encabezado por el general Juan Carlos Onganía, la distribución clandestina o semiclandestina de este y otros films ocupó un lugar destacado en la historia del grupo. La experiencia práctica de exhibición en esos años constituyó una de las fuentes básicas de las que se nutrieron las reflexiones de Cine Liberación (Mestman, 2001, p. 443).

La hora de los hornos constituye entonces el modelo por excelencia del “tercer cine”, de acuerdo con una especie de escala social cinematográfica elaborada por el Grupo Cine Liberación.³ El “primer cine” está representado por el cine dominante norteamericano, que lleva a la “absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia” (Getino y Solanas, 1972, p. 50) por un consumidor pasivo. El “segundo cine” es el llamado *cine de autor*, que nace como una alternativa al modelo dominante, pero acaba transformándose en un cine “presuntamente independiente” del que gozan únicamente “las élites diletantes” de las metrópolis (Getino y Solanas, 1972, p. 52).

El Cinema Novo y el cine del Grupo Cine Liberación tienen algunos puntos en común. Como decía el propio Rocha en una conferencia pronunciada en la Universidad de Columbia en enero de 1971 y que tituló *Estética del sueño*, “el arte revolucionario fue la consigna del Tercer mundo en los años sesenta” (citado en Pierre, 2012). Sin embargo, existen algunos matices en la manera de teorizar el cine entre estos dos movimientos. Rocha reconoce estas diferencias y propone una distinción entre

el arte revolucionario útil a la acción política, el arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones y el arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha. En el primer caso cito, como hombre de cine, el film de Fernando Solanas, argentino, *La hora de los hornos*. Es un típico panfleto de información, agitación y polémica, utilizado actualmente en diversas partes del mundo por militantes políticos. En el segundo caso, tengo algunos films del Cinema Novo brasileño, entre los cuales se encuentran mis propios films. Y por último, la obra de Jorge Luis Borges (Rocha citado en Pierre, 2012).

Podemos sugerir, entonces, que es en la forma de concebir la recepción de estas obras “revolucionarias” donde residirían las diferencias. En el primer caso, existe un llamado a la acción. En el segundo, encontramos una incitación al debate, a la discusión. Mientras que en el tercer caso, la obra es objeto de luchas por la apropiación de sentidos entre diferentes comunidades interpretativas (políticas). En cuanto al film de Solanas, se trata de darle al público un nuevo rol, contestando la noción dominante de espectador. Según el realizador argentino, las instancias de recepción deben ser descritas como *actos* donde el hombre se vuelve consciente de las circunstancias y abandona su lugar de espectador para actuar. A propósito de *La hora de los hornos*, en un diálogo con el cineasta francés Jean-Luc Godard, Solanas define este *acto* en los términos siguientes:

En el film están señaladas pausas, interrupciones, para que el film y los temas propuestos pasen de la pantalla a la platea, es decir al hecho vivo, presente. El viejo espectador, el sujeto que esperaba, definido según el cine tradicional que desarrollaba las concepciones ochocentistas del arte burgués, este no-participante, pasa a ser un protagonista vivo, un actor real de la historia del film y de la historia en sí misma, ya que el film es un film sobre nuestra historia contemporánea (Godard y Solanas, 1969, p. 49).

De hecho, *La hora de los hornos* es considerado y definido por Solanas como un “film-acto”, un “anti-espectáculo”. Siguiendo esta lógica, si no hay espectáculo, no habría espectador. Según Solanas, es durante esos *actos* que el hombre se vuelve consciente de una situación que hay que cambiar, y las proyecciones cinematográficas se transforman así en “espacios de liberación”: “el film ha sido el detonante del acto, el movilizador del viejo espectador”

(Godard y Solanas, 1969, p. 49). La película transforma así la antigua concepción pasiva de espectador. Citando a Frantz Fanon, el cinasta argentino expresa:

Por otra parte, creemos aquello de Fanon que dice “Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay espectadores, no hay inocentes. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor” (Godard y Solanas, 1969, p. 49).

Un nuevo circuito de exhibición

El Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos, que tuvo lugar durante el 5.º Festival de cine de Viña del Mar, en 1967, constituyó algo así como el acto de bautismo del Nuevo Cine Latinoamericano, aquel movimiento que se propuso cambiar la realidad del continente y la de su tradición cinematográfica. Viña del Mar no significó el comienzo de un nuevo cine, sino que fundamentalmente marcó el momento cuando todos los realizadores que estaban haciendo un tipo de cine nuevo en América Latina se reunieron por primera vez e intercambiaron experiencias. El cineasta chileno Aldo Francia (2003, p. 25), organizador del festival, sostiene que el mérito principal consistió en reunir a esos realizadores en torno a un proyecto en común, con el objetivo de “empezar la unificación latinoamericana a través del cine”. Esa unificación solo podía entenderse, desde la perspectiva de aquellos cineastas reunidos en Viña del Mar, “a partir del hecho cultural por excelencia: la liberación” (Guevara, 1969, p. 2).

Las resoluciones de Viña del Mar se transcriben en un artículo publicado en junio de 1967 (p. 8) por la revista *Cine Cubano*, órgano del ICAIC. El texto

²:: Sobre la recepción de la crítica a *La hora de los hornos* en Europa y su distribución en circuitos clandestinos en la España franquista, véase Elena y Mestman (2003).

³:: Dentro de este panorama, el pensador martinicano Frantz Fanon ejerció una influencia considerable en las ideas anticolonialistas latinoamericanas. Sus trabajos sobre la lucha descolonizadora fueron una referencia constante para el movimiento cinematográfico latinoamericano a la hora de pensar las relaciones de dependencia neocolonialistas de la región con respecto al “imperialismo yanqui”, así como influyó en la forma de pensar la violencia que rige la relación entre el colonizador y el colonizado.

señala, por ejemplo, que se resuelve “crear el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, que reunirá los movimientos del Nuevo Cine independiente de cada país de América Latina”. En ese momento también surge la expresión *Nuevo Cine Latinoamericano*, cuando, en otra de las resoluciones, se decide organizar una muestra para promover, a través de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FRIPESCI), la exhibición de los últimos films latinoamericanos en festivales internacionales.⁵

En cuanto a la distribución, se resuelve fortalecer la relación con cineclubes, cinematecas y salas de cine de arte, para favorecer la difusión del nuevo cine en esos circuitos culturales. En este sentido, la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), creada en 1965 por las principales cinematecas de la región, se presentaba entonces como un actor interesante en cuanto al rol de intercambio de films entre sus respectivos archivos. Es importante señalar que en aquella época el acceso a las obras cinematográficas de otros países de la región era muy limitado. Resultaba muy difícil para el espectador montevideano, por ejemplo, tener acceso a un film boliviano y viceversa. Este circuito alternativo de distribución representaba una oportunidad ideal para reforzar el vínculo entre los cineastas y el público. Como decía Glauber Rocha, “la creación comienza en la táctica de la producción, se cumple en la ‘libertad dialéctica’ de la creación y se afirma en la estrategia y la táctica de la distribución” (1969, p. 100).

Entonces, más allá de las declaraciones –muchas veces cargadas de una retórica revolucionaria de corte romántico, apuntalada por el mito aún viviente del Che Guevara (el festival tuvo lugar del 1 al 8 de marzo de 1967) y de la revolución cubana–, lo que resulta verdaderamente significativo del Festival de Viña del Mar es la toma de conciencia en cuanto a la existencia de una diversidad de cinema-

tografías latinoamericanas. Esta toma de conciencia posibilitó, a su vez, el impulso de un circuito alternativo de distribución y exhibición, conformado mayoritariamente por cinematecas y cineclubes, a través del cual el público en América Latina, al menos hasta el advenimiento de las dictaduras, tuvo acceso a la producción independiente contemporánea de la región.

(Re)formar al público

La liberación cultural latinoamericana del yugo del neocolonialismo yanqui tenía que llevarse a cabo no solo en la producción y la distribución, sino también mediante una concientización del público. Un editorial de la revista *Cine Cubano* titulado “Viña del Mar y el Nuevo Cine Latinoamericano” planteaba un análisis de la situación en estos términos:

Todos conocemos la situación actual del cine comercial en Latinoamérica: el deslizamiento hacia las formas más anodinas y brutalizadas, el desprecio hacia la gran masa del público que productores y directores sin conciencia ni escrúpulos tienen el hábito de considerar como “mentalmente menores de cinco años”. Pero no todos conocen –y es bueno señalarlo– la feroz presión ejercida por el Imperialismo norteamericano para ahogar todo lo que se oponga a sus planes. Los medios empleados para ello? Circuitos de salas controlando la distribución, presentación masiva de sus propios subproductos, presiones sobre los productores que intentan una cierta independencia (1967, pp. 1-3).

Frente a esta estrategia de control total del circuito cinematográfico mundial por parte de los grandes estudios de Hollywood, que no era sino la punta del iceberg de una dominación que se extendía a todos los ámbitos de la cultura, un mecanismo de defensa se impuso como imprescindible para darle las armas



necesarias a un público vulnerable: lo que se designó como la *formación del público*. Con el fin de ilustrar este punto, nos detendremos brevemente en el caso de la Cinemateca de Cuba.

Para esta institución, la programación cinematográfica estaba concebida como un factor importante en la formación, es decir, en la educación de los espectadores. Su director, Héctor García Mesa, lo definía de esta manera:

Un público informado y formado culturalmente (lo que supone, en primer lugar, que esté formado políticamente) puede seguir la audaz política de nuestra Revolución, fundada siempre sobre principios. No pretendemos

que sea el cine el que forme una conciencia ciudadana, pero simplemente que contribuya a formarla (1968, p. 16).

A través de un organismo oficial como la Cinemateca, la revolución cubana reconocía así la importancia del cine como instrumento político e ideológico. Lejos de ser la expresión de un espíritu iluminado (el autor), un simple entretenimiento o un objeto artístico cuyo sentido inmanente era eventualmente identificable a través de una lectura trascendental, el cine era entendido como un “hecho social” (Esquenazi, 2000, p. 16). Ya no era posible pensarlo de forma independiente a las condiciones de producción y de recepción. Como expresaba el cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea,

Foto: AFP / Adalberto Roque. 23 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, diciembre de 2001.

⁵: La muestra estaría integrada por largometrajes de Argentina, Brasil, México, Cuba y Bolivia, y cortometrajes de Perú, Chile, Uruguay y Venezuela.

no hay que olvidar que en medio de una sociedad inmersa en la lucha de clases, el espíritu de recreación que anima el espectáculo tiende en alguna medida a reforzar los valores establecidos, cualesquiera que estos sean, pues funcionan generalmente como válvula de escape frente a los problemas y las tensiones que genera una realidad conflictiva (1982, p. 20).

El acento estaba puesto en los aspectos ideológicos (políticos) para levantar en la conciencia del público las barreras contra la apariencia del cine de entretenimiento que en realidad no es otra cosa que “el vehículo de afirmación de rasgos culturales de la burguesía” (Gutiérrez Alea, 1982, p. 20). El objetivo de la tarea educativa consistía entonces en alcanzar “un público nuevo, más crítico, más complejo, más lúcido, más exigente, más revolucionario”, que fuera capaz de “analizar una información, abordarla intelectualmente, lejos de los viejos esquemas analíticos tradicionales” (García Mesa, 1968, p. 14).

Con algunas cifras que datan del período previo a la revolución, el director de la Cinemateca cubana exponía las desigualdades en la distribución cinematográfica a favor de los films norteamericanos. Sobre esto resaltaba por ejemplo que, en 1959, sobre 484 films proyectados en Cuba, 79 eran mexicanos y 266 estadounidenses (el 71% del total). De esta manera, argumentaba:

Nuestro público ha recibido la influencia constante de esta programación, guiada por los peores criterios políticos, artísticos e ideológicos. En síntesis, no existía una programación cinematográfica que le haya dado al espectador un vasto panorama del cine mundial y, de esa manera, enriquecido su visión de la realidad (García Mesa, 1968, p. 15).

La programación cinematográfica, que estaba directamente relacionada con la formación del público, se encontraba entonces en el centro de la política que desarrollaría el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (el ya citado ICAIC), creado en marzo de 1959 y que tenía a cargo la Cinemateca de Cuba. Los objetivos fundacionales del ICAIC se planteaban posicionar al cine como “un arte” y, al mismo tiempo, como “un instrumento de opinión y de formación de la conciencia individual y colectiva” que contribuyera “a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su impulso creativo” (García Mesa, 1968, p. 16). A su vez, esto suponía “una tarea de publicidad y reeducación del mal gusto seriamente influenciado por la producción y la difusión de films concebidos sobre criterios mercantilistas” (García Mesa, 1968, pp. 16-17). Para cumplir estos objetivos, el gobierno cubano ponía en marcha una serie de medidas concretas, entre las que se encontraban:

La adquisición por medio de la confiscación –en el caso de las empresas de distribución yanquis–, la expropiación o la compra, de todas las salas de cine y de las empresas de distribución de films. Garantizar el control de los medios materiales para comenzar la tarea de formación del nuevo público con la proyección masiva de un nuevo tipo de programación; la creación de cines móviles destinados a llevar el cine a la zona rural, la creación de la revista Cine Cubano, la Cinemateca de Cuba y el Centro de Información Cinematográfica; la suspensión masiva de la proyección de films que representan la exaltación de la violencia reaccionaria, de la discriminación racial y de otras posiciones ideológicas colonizadoras (García Mesa, 1968, p. 17).

En los hechos, sin embargo, esta tarea no se presentaba *a priori* como algo sencillo, dado que el públi-

co nunca es homogéneo. En palabras de su director, para la Cinemateca cubana, la selección de films constituía un “factor complejo” que obligaba a considerar “el carácter masivo del público, la diversidad de los niveles culturales del país, las circunstancias materiales y la intención de alcanzar el más alto valor artístico e ideológico posible en las películas” (García Mesa, 1968, p. 18). El propio García Mesa reconocía así las dificultades a las cuales debían enfrentarse unos propósitos teóricos un tanto alejados de lo realizable y proponía una solución progresiva:

Imponer mecánicamente programas exclusivistas equivaldría a provocar una ruptura entre el público y el cine. No se puede dosificar el gusto por decreto. Es indispensable tener en cuenta los niveles actuales, de promover la educación de la sensibilidad artística, de desarrollar los niveles de comprensión y la actitud crítica, teniendo en cuenta no solamente la dinámica de transformación y de desarrollo del público, sino también sus contradicciones, los problemas que se plantean, las diferencias por ámbito y por sector, y las etapas de superación progresiva de ese proceso (García Mesa, 1968, p. 18).

Uruguay: las dos escuelas

En Uruguay, la tarea de *formación de espectadores* la habían asumido históricamente Cine Arte del Sodre (creado en 1944) y los cineclubes más importantes (Cine Club del Uruguay y Cine Universitario, fundados respectivamente en 1948 y 1949). Como narra Eugenio Hintz, fundador de Cine Club del Uruguay:

Cuando Cine Arte empieza a exhibir películas de períodos anteriores de la historia del cine, la gente se interesa debido a la acción de periodistas y críticos de cine, quienes generaron todo un movimiento de cultura cinemato-

gráfica [...] De alguna manera introdujimos un cine que no era comercial, que para empezar era viejo. Nosotros íbamos para atrás, como relatando la historia del cine. Estábamos educando para que la gente entendiera cómo el cine había evolucionado (Boasso y Silveira, 2005, pp. 23, 27).

En los años sesenta los cineclubes habían alcanzado un desarrollo importante, se habían multiplicado en todo el país y estaban consolidados dentro del ámbito cultural –aunque sin alcanzar un público masivo y no sin dificultades económicas–. Sin embargo, a fines de esa década los tiempos políticos comenzaron a marcar una relación problemática entre los diferentes actores del mundo cinematográfico. A partir de las medidas prontas de seguridad decretadas por el gobierno de Jorge Pacheco Areco el 9 de octubre de 1967, la neutralidad cultural ya no tenía razón de ser, según lo entendía un grupo de actores sociales agrupados en torno al semanario *Marcha*, entre los cuales se encontraban los miembros de la Cinemateca del Tercer Mundo.

La Cinemateca del Tercer Mundo se creó con el archivo de films del cineclub de *Marcha* y de los festivales de cine que el semanario organizaba anualmente desde 1957 (Jacob, 2011). La llegada del documentalista holandés Joris Ivens a Montevideo como padrino del acto de fundación de esta cinemateca, el 8 de noviembre de 1969, marcó simbólicamente el compromiso que la institución pretendía asumir en el campo de la producción nacional. Como expresa un artículo de *Marcha*: “Su presencia en Uruguay es el símbolo de una nueva raza que necesita al cine tanto como el cine necesita de ella: la de los combatientes” (Troncone, 1969, p. 23). La Cinemateca del Tercer Mundo no se constituyó entonces como un archivo de films en el sentido tradicional. Al ser la mayoría de sus miembros jóvenes cineastas (Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Walter Tournier, Eduardo Terra, entre otros),

el propósito fundamental era hacer películas y no preservarlas.

En esta particularidad residiría la gran diferencia (y rivalidad) que surgió con la Cinemateca Uruguaya, creada en 1952 a partir de los archivos de films de Cine Club del Uruguay y Cine Universitario, y que desde 1967 ya se perfilaba como un actor importante en el ámbito de la cultura cinematográfica. Mientras que la Cinemateca del Tercer Mundo, creada por cineastas en línea con la postura ideológica del Nuevo Cine Latinoamericano, se planteaba fundamentalmente hacer “un cine combatiente en una realidad combatiente” (Alfaro, 1970, p. 7), la Cinemateca Uruguaya, creada por críticos cinematográficos, tenía como objetivo principal consolidar su archivo de films y seguir en la línea de la tarea desarrollada por los cineclubes, que se centraba en la promoción de la cultura cinematográfica a través de la programación de las diferentes etapas de la historia del cine, de sus movimientos y sus realizadores más importantes.

En el contexto de los años sesenta, esa cultura cinematográfica tradicional, que hunde sus raíces en el cine de autor promovido desde las páginas de los *Cahiers du Cinéma* en Francia durante los años cincuenta, y encarnada en Uruguay por los cineclubes y la Cinemateca Uruguaya, empezó a ser resistida por el núcleo de *Marcha*. Un editorial del crítico Hugo Alfaro escrito para *Cine del Tercer Mundo* –revista que editaba la Cinemateca del Tercer Mundo– resulta emblemático de la agitación política del momento. En cuanto al rol del mundo cinematográfico en las circunstancias históricas que el país estaba atravesando, dice:

En realidad, no es mucho lo que la gente de cine puede hacer. Pero ese poco, hay que hacerlo. Por lo pronto, quitarse con peine fino las ilusiones del pasado: Yo te recito la filmo-

grafía de Robert Aldrich, tú me recitas etc., etc., y creer que eso es cultura y que sirve para algo, para alguien. No es cultura pero ya lo creo que sirve para algo: para adormecernos, y para alguien: para los que quieren que no despertemos. O la cultura cinematográfica se pone, sin más, al servicio del pueblo o (delito de comisión por omisión) se convierte en alcahueta del régimen y en aliada del enemigo. Lavarse las manos, es justamente ensuciarse (Alfaro, 1969, p. 7).

La condena moral que Hugo Alfaro lanza a los miembros de los cineclubes y de la Cinemateca Uruguaya, que iban a tomar distancia con respecto al cine revolucionario impulsado en Viña del Mar, retrata el clima convulsionado de la época. Con una diatriba inspirada en el tono de los manifiestos del Nuevo Cine ya vistos en este artículo, el crítico expresa además que “en los países subdesarrollados se debería apostrofar públicamente a quienes escriben ensayos sobre Bergman o Antonioni” (Alfaro, 1969, p. 6), en directa alusión a las revistas que editaban los dos grandes cineclubes. En el Uruguay de los años sesenta, la formación de espectadores enfrentaba entonces a dos escuelas, dos maneras de interpretar el cine. Por un lado, aquella que pretendía promover un público comprometido políticamente en una sociedad combativa y, por otro, aquella que entendía al cine no como un instrumento de combate, sino como un medio de expresión artística capaz de despertar una lectura crítica en el espectador frente al hecho cultural, en sentido amplio. En relación con este enfrentamiento, Luis Elbert, miembro de la Cinemateca Uruguaya, dice:

Se trataba más bien de enfrentamientos de tipo personal que se transformaron en enfrentamientos entre dos campos. De un lado, los que venían de los cineclubes, y del otro, la gente de *Marcha* con la Cinemateca del tercer mundo, que querían hacer la revolución y no

desarrollar la tarea tradicional de los cineclubes. Como escribió Hugo Alfaro: a las personas que se ocupaban de Antonioni o de Bergman había que escracharlas públicamente. Recuerdo que en 1966 yo era editor de una revista publicada por Cine Universitario donde publicaba números sobre Fellini, sobre Antonioni. Entonces, para ellos, lo que había que hacer era la revolución, proyectar exclusivamente films revolucionarios. Y eso marcó una separación, porque nosotros todavía teníamos la idea de continuar con Eisenstein, Pudovkin, Bergman, Antonioni (Silveira, 2014, p. 145).

Con el advenimiento de las dictaduras en la década de 1970, los films que habían gestado en América Latina el movimiento del *nuevo cine* y que le dieron al cine latinoamericano un reconocimiento internacional, un lugar definitivo en la historia del cine mundial, fueron prohibidos. Los cineastas, perseguidos, se exilaron. Durante años, sus films no pudieron ser programados. Solo tras el restablecimiento de las democracias el público pudo volver a ver, o ver por primera vez, las producciones de la Cinemateca del Tercer Mundo, del Grupo Cine Liberación, del ICAIC, de Jorge Sanjinés o Fernando Birri. En Uruguay, los cineastas que se agruparon en la Cinemateca del Tercer Mundo legaron un conjunto de films independientes, realizados entre 1966 y 1974, en su mayoría documentales de corto o mediometraje, que constituyen una de las etapas más ricas del cine nacional. Paradójicamente, la institución que se hizo cargo de volver a programar esas películas, a partir de 1984, fue la Cinemateca Uruguaya, que había sobrevivido a la dictadura y durante ese período se había transformado en un bastión de la resistencia cultural.

Conclusiones

En el período histórico de los años sesenta hubo algunos acontecimientos que marcaron a fuego la

vida política del continente latinoamericano. La revolución cubana ejerció una influencia significativa en el ámbito cultural, y particularmente en el cinematográfico. Dentro de las diversas experiencias nacionales, las prácticas culturales no iban a inscribirse en el vacío, sino que cumplieron un papel considerable en la lucha por la definición de la situación política. Hugo Alfaro lo resumía con estas palabras en el editorial del segundo (y último) número de *Cine del Tercer Mundo*: “En esta América Latina que está viviendo ‘la hora de los hornos’, los viejos distingos entre teoría y práctica, entre críticos y artistas, entre cultura y política carecen, de tiempo atrás, de toda validez” (Alfaro, 1970, p. 8).

El Nuevo Cine Latinoamericano, reunido en el Festival de Viña del Mar en 1967, habría de consolidar las bases de un cambio en la manera de concebir el hecho cinematográfico. Por primera vez tenía lugar en América Latina una reflexión tan profunda y sistemática sobre las posibilidades de un cine propiamente latinoamericano. Fueron los mismos realizadores quienes propusieron un cuerpo de reflexiones teóricas sobre sus films, algo que anteriormente estaba reservado a críticos o intelectuales. Por último, el contexto histórico de recepción de los films coincidía con el contexto de su producción. El público latinoamericano se enfrentaba así, con una intensidad hasta entonces desconocida, a un cine latinoamericano contemporáneo inspirado en los acontecimientos políticos que atravesaba la región. Como lo expresa Aisemberg (2014, p. 205), esa época estuvo marcada por “la coincidencia de coyunturas políticas y la existencia de programas estéticos” que le dieron “un carácter altamente dinamizador” al cine.

En este contexto particular, la teorización sobre el público que proponían los cineastas tenía, como hemos visto, varias dimensiones. En primer lugar, implicaba insertarlo en el contexto de los conflictos de su propio tiempo histórico. En segundo lugar, se



Foto: AFP / Anne-Christine Poujoulat. Proyección de película durante el festival de Marsella. Abril de 2013.

hacia necesario pensarlo en una estructura de distribución y exhibición alternativa al circuito del cine dominante. En tercer lugar, era objeto de una tarea de “formación” que consistía en promover una búsqueda de la “verdad” histórica de América Latina. Por último, era definido como un agente político, comprometido con los objetivos de los movimientos de liberación neocolonial.

La concepción de un público nuevo para el Nuevo Cine Latinoamericano desdibujaría la imagen clásica del espectador de cine, sentado en su butaca, en la oscuridad de la sala, contemplando individual y pasivamente una obra. Claro está que para aquel movimiento era necesario sacar al espectador de ese lugar y comprometerlo con el nuevo cine, que era un cine urgente, militante, de liberación. Para ello, le prometía libertad al espectador: libertad de pensamiento y libertad de acción, frente al neocolonialismo cultural, definido por Alfredo Guevara, director del ICAIC, como “las ideologías que predicán la mansedumbre, la asimilación o la conciliación” (1969, p.

3). Así, el público era concebido como un actor, y el film, como un acto. El público se convertía, teóricamente, en el actor de su propia liberación. El cine ya no necesitaba espectadores.❖❖

Referencias

Aisemberg, A. (2014). La productividad de los intercambios entre ficción y documental en el cine cubano y en otros exponentes latinoamericanos (pp. 205-222). En Lusnich, A. L., Piedras, P. y Flores, S. (Eds.). *Cine y revolución en América Latina. Una*

perspectiva comparada de las cinematografías de la región. Buenos Aires: Imago Mundi.

Alfaro, H. (1969). Presentación, *Cine del Tercer Mundo*, 1, 3-10.

Alfaro, H. (1970). Presentación, *Cine del Tercer Mundo*, 2, 7-10.

Boasso, M. J., y Silveira, G. (2005). *Del cineclubismo a la Cinemateca Uruguaya: una cierta mirada*. [Memoria de grado]. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.

Elena, A., y Mestman, M. (2003). Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España (pp. 79-92). En Paranaguá, P. A. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

Esquenazi, J.-P. (2000). Le film, un fait social. *Réseaux*, 99, 13-47.

Francia, A. (2003). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

García Mesa, H. (1968). La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba. *Cine Cubano*, 49, 13-20.

Getino, O., y Solanas, F. (1972). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer mundo (pp. 40-76). En Hajar, A. *Hacia un tercer cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Godard, J.-L., y Solanas, F. (1969). Godard por Solanas, Solanas por Godard. *Cine del Tercer Mundo*, 1, 48-63.

Grupo Cine Liberación (1970). Perspectivas del cine en la situación Argentina. *Marcha*, 1526, 3.

Gutiérrez Alea, T. (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión.

Le Grignou, B. (2003). Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision. París: Economica.

Mestman, M. (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina). *Cuadernos de la Academia*, 9, 123-137.

Núñez, F. (2009). O que é o “Nuevo Cine Latinoamericano”? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-

americanas. [Tesis de doctorado]. Niterói: Universidad Federal Fluminense.

Pierre, S. (2012). Les Manifestes de Glauber. *Le Magazine du Jeu de Paume*. Recuperado de <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/11/les-manifestes-de-glauber-rocha>

Resumen de las resoluciones aprobadas por el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos realizado en Viña del Mar, Chile, entre el 1 y el 8 de marzo de 1967 (1967). *Cine Cubano*, 42, 8-9.

Rocha, G. (1967). Nuestra originalidad es el hambre. Una estética de la violencia. *Marcha*, 1374, 14 de octubre, p. 5.

Rocha, G. (1969). El nuevo cine y la aventura de la creación. *Cine del Tercer Mundo*, 1, 85-102.

Rocha, G. (1971). Carta de Glauber Rocha. *Cine Cubano*, 71, 1-11.

Rocha, G. (1993). La estética del hambre. *La Caja*, 4, 52-55. Recuperado de http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14_nota.pdf

Silveira, G. (2014). *La résistance dans l'obscurité. Le public de la Cinémathèque uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)*. [Tesis de doctorado]. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3.

Tal, T. (2005). *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere.

Troncone, C. (1969). Viene Joris Ivens. *Marcha*, 1468, 23.

Viña del Mar y el nuevo cine latinoamericano (1967). *Cine Cubano*, 42, 1-3.

Viña del Mar. Entrevista con Alfredo Guevara (1969). *Cine Cubano*, 60, 1-9.

Films

Jacob, L. (2011). *C3M. Cinemateca del Tercer Mundo*. Uruguay: MJ Producciones.

Solanas, F. (1966-1977). *La hora de los hornos. Neocolonialismo y liberación*. Argentina: Grupo Cine Liberación.