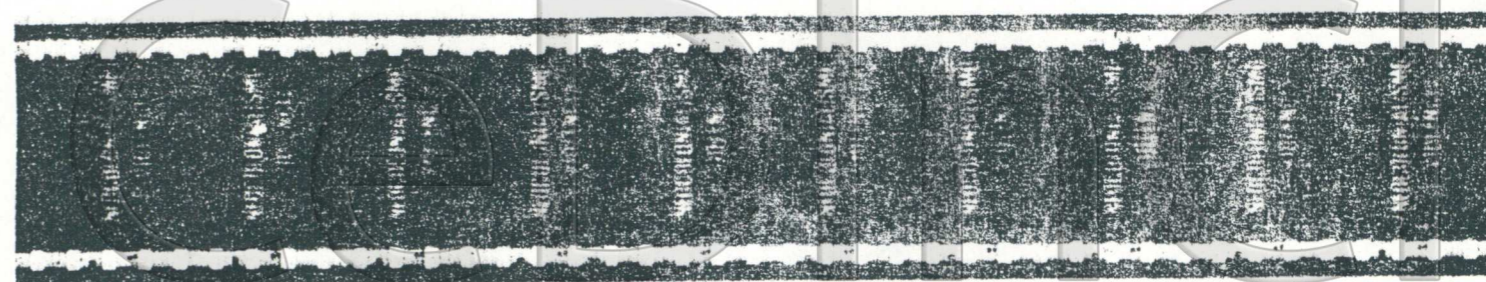


CINE AMERICANO LATINO ACCION CINE ACCION



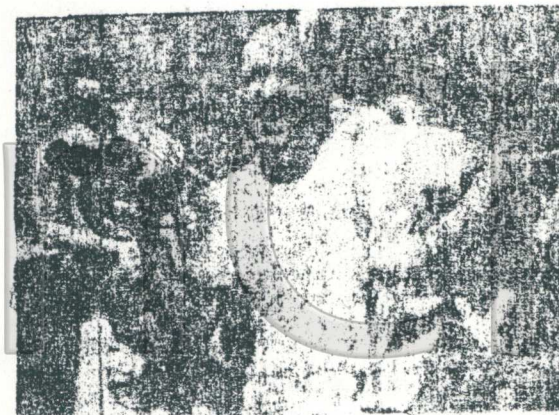
Un fenómeno nuevo comienza a desarrollarse en la cinematografía latinoamericana, y un fenómeno que reconoce antecedentes en el documentalismo argentino, el "cinema novo" brasileño, en los encuentros del "Columbianum", y de Viña del Mar, y que se cristalizan por vez primera en Pesaro (Italia) y en Mérida (Venezuela). Nace lo que para unos es el CINE RESISTENCIAL, CINE DE GUERRILLAS; para otros CINE DE AGRESION, TERCER CINE, CINE ACCION. Corriente de realizadores diseminados a lo largo del continente que tratan de ubicarse a la altura del proceso histórico y de las necesidades de la cultura latinoamericana. Su cine es ignorado, en términos generales, por las cadenas de exhibición, por los medios de difusión de masas y también por aquella crítica apegada a las viejas concepciones del cine y la cultura y más atrevidamente en su complicidad con el Sistema. Pero capas cada vez mayores de esta gran región insaciable que es Latinoamérica empiezan a apreciar y a requerir este cine, a sentirlo como propio, basta ver la acogida que tuvo en Mérida y Caracas, a raíz del festival organizado en Venezuela, en Bolivia para la obra de Sanjinés, en los FESTIVALES DEL SEMANARIO MARCHA, en Montevideo, en los requerimientos de organizaciones culturales, políticas y populares de todo el continente.

Acompañamos algunas breves notas, las más significativas, de esta búsqueda.

1 - CINE ACCION...

CINE LATINO AMERICANO CINE ACCION

ARTE Y COMPROMISO



Relación del cineasta del TERCER MUNDO con su realidad

Por SANTIAGO ALVAREZ (CUBA)

Un hombre o un niño que se muere 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 preconcepciones, ni prejuicios a que se produzca una obra artística o 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 lo aconsejable (y no sólo en cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan el sub-desarrollo y las particularidades de cada país. Un artista no puede ni debe olvidar esto al expresarse.

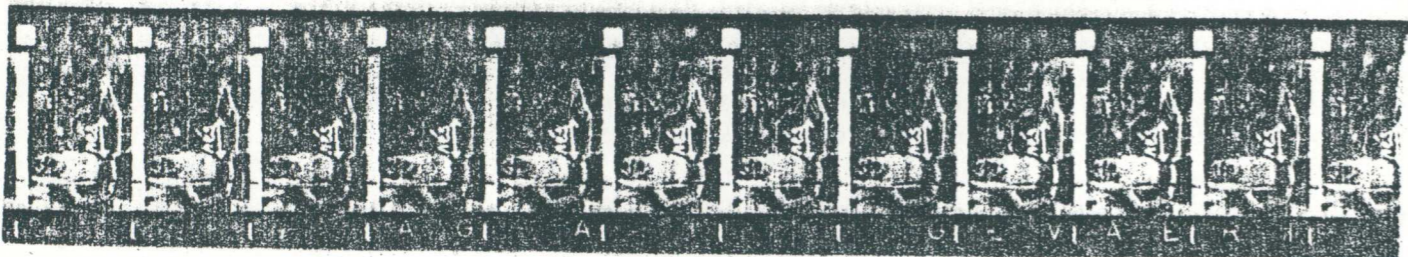
La libertad es necesaria a toda actividad intelectual, pero el ejercicio de la libertad está en relación directa con el desarrollo de una sociedad.

El subdesarrollo, sub-producto imperialista, ahoga la libertad del ser humano. El prejuicio, a su vez, es sub-producto del sub-desarrollo, el prejuicio prolifera en la ignorancia. El prejuicio es inhumano porque los prejuicios agreden injustamente al ser humano. Por las mismas razones, inhumanas son el conformismo, la pasividad, la burbuja intelectual. Arma y combate son las palabras que asustan, pero el problema es comprometerse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineastas).

Así se les pierde el miedo a las palabras cargadas de contenidos peyorativos, 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 con 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 solo variedades de las armas de combate. No puede por tanto unilateralizar el arma de combate. Dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario están 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 nuestra época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial. En el TERCER MUNDO no hay grandes zonas de élites 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.



3- CINE ACCION



Mario Handler, uruguayo.

POBREZA Y AGITACION EN EL CINE

por
Mario Handler
URUGUAY (1)

PREGUNTA: ¿Cuál es la historia, el por qué de tu último film, ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES, cuáles eran tus propósitos?

RESPUESTA: Yo tenía material que había filmado como noticierista, que ya lo pensábamos con alguna intención pero no con la intención de la película, era simplemente para un noticiario. Entonces ese material no había sido filmado a satisfacción, es decir, había sido elaborado como noticiario nada más. Estaba todo ampliado a 35mm, entonces ahí se me ocurrió la idea de llevar el material y exhibirlo en el Festival de MARCHA. Pero para y exclusivamente para demostrar que en Montevideo también hay violencia, porque en Montevideo no había mucha violencia, es notorio que no veía mucho la violencia que es normal en Buenos Aires incluso, y se iba a llamar VIOLENCIA EN MONTEVIDEO, e iba a mostrar la violencia en Montevideo tipo noticiario y mudo. Luego hablando con varios amigos fue surgiendo que debería ser algo más que eso. Es decir, uno debe hacer una película meramente mostrativa, o debe hacer una película que tenga toda una intención creativa y transformadora?

Lo único importante para mí desde el punto de vista estético, es haberme incorporado a un cine de agresión, es decir un cine que es directamente panfletario y no es demostrativo, se supone que las otras películas son demostrativas y analíticas, esta no es analítica, toma partido a favor de una lucha popular, como era la de los estudiantes, y nos concentramos en lo de los estudiantes por la oportunidad histórica de que en ese momento las luchas más fuertes eran las que llevaban los estudiantes, o sea que la película llegó a tener la importancia de responder a un momento histórico y salir en un momento histórico totalmente apropiado. La película por ello es totalmente de actualidad.

PREGUNTA: ¿Fuviste problemas de realización?

RESPUESTA: Sí, se volvió a recursos primitivos lo cual fue muy útil. Porque sin dinero había que terminar una película. Eso es realmente muy importante, porque no se podía

sacar opción, no se podía refilmarse nada, no había ni que hacer títulos, porque los títulos, fueron hechos a mano, fueron dibujados sobre el fotograma, en cada fotograma se dibujó una sílaba y así se fueron componiendo. Yo nunca había llegado a ese extremo de utilizar un sólo fotograma. Había varias ideas más que no apliqué. Entonces ahí surgió una teoría que creo que es bastante interesante, la de que simplemente cualquier método es apropiado, y ahí también empecé a meditar que todo lo que fue filmado al sol pudo ser hecho con película la mitad de barata, película no panorámica. Claro, esto es toda una teoría del abandono no sólo de los recursos del lenguaje sino de los recursos técnicos, que nos han sido dados por las metrópolis. Hemos tomado conciencia de muchas cosas, de hasta que punto nos han vendido a nosotros también no sólo un lenguaje sino todo un material, es decir, la industria de los países desarrollados, nos están vendiendo un material que es inapropiado e no está adecuado a nuestras necesidades o posibilidades.

PREGUNTA: ¿Qué experiencia sacas de tu práctica a nivel de realización y técnica?

RESPUESTA: Lo esencial es saber ser pobre, y además brindarle a todos los demás que están con nosotros o que nos siguen, todo un aparato. Yo creo que es una misión nuestra transmitir a los demás las experiencias nuestra, no para que las reproduzcan, sino para que las hagan mejor. Por ejemplo un día a un tipo se le ocurrió que hay que filmar a 24 cuadros, tenía una razón técnica en ese momento, cuando surgió el cine sonoro, hasta ese momento se filmaba a 16, 18, 20 cuadros. Pero ahora nosotros que somos pobres podemos ahorrar mucho, el lío es que nos escapamos del standard mundial, pero... ¿qué significa escaparse del standard mundial? Significa filmar una película para que no sea exhibida en Francia ni en Estados Unidos. Tenemos que razonar si a nosotros nos importa tanto que se exhiba en Estados Unidos o en Francia. Entonces podemos decir si lo que nos importa a nosotros no es sobre todo el público latinoamericano.

Yo ahora estoy haciendo pruebas para ver si puedo bajar a doce cuadros, además no es nada difícil cambiar la velocidad del motor del proyector, ya que no sé si hay muchos proyectores que tengan esa velocidad, y por lo tanto yo le estaría pagando a la Kodak la mitad, y al laboratorio la mitad. La conclusión de todo esto es que somos libres. Simplemente que no estamos atados ni a las teorías del cine directo, ni a las teorías de la luz existente, ni a las teorías del abaratamiento.

Otra cosa que surge de la pobreza, que yo hablaba con muchos realizadores que son de los pobres, pobres de Europa, que trabajan muy barato. Y me dicen: tal tipo hizo un largometraje baratísimo. Claro, ¿cómo lo hacían?. Un tipo compraba película de CLEOPATRA, en CLEOPATRA alguien robaba película y la revendía muy barata. Pero en Uruguay no hacen CLEOPATRA, de modo que yo no tengo película robada. El problema es que ellos son marginales, son simplemente movimientos que dentro de un sistema son marginales, no son realmente destructivos, sino que solamente son marginales y que viven del pequeño robo, de la pequeña limosna de abaratar los costos. Nosotros somos peor que ellos, somos realmente sub-desarrollados. Incluso lo que es el Uruguay, Bolivia, Colombia, Paraguay, Ecuador, Perú, frente a la Argentina y Brasil por ejemplo, somos hasta sub-desarrollados respecto de Udes. En Uruguay por ejemplo no hay una sola moviola de 16mm. El Uruguay es menos que marginal. Un realizador uruguayo no puede ser marginal dentro de su propio país. Yo me aparté de las teorías de algún amigo que era de la escuela de Nueva York. Aquí las teorías destructivas y marginales no sirven, aquí lo que hay que hacer es integrarse a un proceso revolucionario, y plantear toda una serie de esquemas distintos que parecerían despreciables a un neoyorkino. Yo no quiero ser un hippie, yo creo

que no es revolucionario en el Uruguay ser un hippie. En Estados Unidos sí puede ser constructivo.

PREGUNTA: ¿Qué relación existe entre ELECCIONES y ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES?

RESPUESTA: ELECCIONES es un intento de ir a una realidad más objetiva. Utilizamos métodos de introducirnos en la realidad que no son los clásicos del documental. Tomamos dos candidatos electorales, uno del campo y otro de la ciudad, y tratamos de verlos íntimamente, pero sólo en aquello que tuviese que ver con las elecciones. Nosotros íbamos a mostrar la corrupción electoral del sistema. El documental no termina ni haciendo propaganda ni proponiendo nada. Es un documental de carácter destructivo. Un tipo de documental que yo creo que hay que seguir haciendo. Es decir un documental que destruye los valores negativos del Sistema. ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES es otra cosa. Otro esmine. Es un documental llamémoslo panfletario.



Hay la situación del Uruguay requiere objetivamente una lucha política. Lo cual significa que tenga uno o no vocación artística, la situación obliga a uno a actuar políticamente. Yo no sería tal vez un buen político, ni un buen guerrillero, pero uno puede poner su vocación o capacidad cinematográfica e artística en función de una actividad

dad política. Pienso que a medida que los acontecimientos del Uruguay se radicalizan, tal vez uno no esté a la altura de ellos. Yo quizá esté algo atrasado. Generalmente los cineastas estamos muy mal formados. Políticamente es un desastre. Y este también es aplicable a los críticos de cine, desde el asunto se agrava, porque es gente más desprovista de un compromiso con la realidad, aunque en Uruguay esta situación se está modificando. Si antes todos los críticos eran descomprometidos, ahora se dividen mitad y mitad. Un sector importante se ha radicalizado bastante, pero sólo en la medida en que ha aparecido una obra más radicalizada.

PREGUNTA: ¿Cómo respondió el público ante ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES?

RESPUESTA: El público respondió por ejemplo en Mérida de una manera que me sorprendió. ELECCIONES había tenido éxito, pero había sido gracias al escándalo previo que se había hecho antes de largarla. Allá la gente pidió que la repitiesen, y acá en Uruguay una de las veces que se dió la gente salió a las calles tirando piedras, levantando barricadas, haciendo de todo. De cualquier manera yo no creo que la revolución se haga con motincitos en la calle, eso no es nada más que un acto de agitación, yo no sé si la gente que hizo eso tomó conciencia, si ha meditado o si solamente lo recordará como una aventurita de juventud. Pero estoy seguro que la película sirvió para incidir políticamente y transformar algo, lo que a mi parecer es lo único que puede vitalizar digámosle así, al cine nuestro, al cine Uruguayo y latinoamericano.

(1) De un reportaje hecho al realizador Uruguayo en febrero de 1969.

HACIA UN CINE DE AGRESION

Por JORGE SANJINES

(BOLIVIA) (1)



Bolivia es un país de montañas, de valles, de cerros... dentro de todo es una provincia más de este gran continente del hambre que es América Latina. Allí viven 4 millones de hombres, el 70% de estos 4 millones son indios. Bolivia es un país de indios; el otro 30% se compone de mestizos y blancos.

Los cineastas que empezamos a hacer cine en Bolivia, nos preguntamos a quién deberíamos dirigirnos en este país. A los blancos, que dominan el país qué han heredado los conquistadores españoles el derecho que se han otorgado a sí mismos de explotar? A los mestizos, o a la mayor parte del pueblo?. A un comienzo creímos que era más importante dirigirnos a la gente intelectual, al estudiante de las ciudades, a la clase media. Y entonces comenzamos a hacer algunas películas con la intención de mostrar problemas del país, de hacer testimonios sobre sucesos. Sobre hechos dramáticos de la realidad social de Bolivia e hicimos algunas películas que Uds. han visto, aquí han visto dos: AYSA y REVOLUCION, pero creemos que eso no es suficiente, creo que ahora debemos entrar en otra etapa y que ahora debemos dirigirnos a la mayoría, porque es la mayoría la que debe liberarse. Porque nos hemos dado cuenta nosotros que no es la minoría a la que debemos dirigirnos, que es minoría satisfecha y en el fondo no le interesa ese tipo de problemas. Pero el problema era cómo dirigirnos; entonces pensamos que había que investigar un poco en la mentalidad del pueblo, había que hacer seguramente otro tipo de cine. Esta mañana alguien en la Mesa Redonda, creo que fue el compañero Handler del Uruguay, había dicho que era necesario, dijo que había que buscar un lenguaje más simplificado, que estuviera a la altura de la comprensión de las clases mayoritarias.

(1) De una versión grabada en el auditorio donde tuvo lugar el Festival de Cine Latinoamericano de Mérida (Venezuela)

POR UN CINE DE COMBATE

por Carlos Alvarez (Colombia)

El cine colombiano debe estar a punto de nacer. Y lo hace en un buen momento, cuando situado como cinematografía en gestación, puede aprovechar ya las experiencias de otros cines que han clasificado lo suficiente su base ideológica para un continente con una "humanidad que ha dicho basta y ha comenzado a andar".

Estos primeros pasos vacilantes, estratificados dentro de una especificada escala de valores, son honestos. En un avance ínfimo puede pensarse, pero la cinematografía colombiana es enorme.

En los últimos diez años, en que de algún modo se intensifica el oficio de la filmación, no se descubren, en su generalidad, sino trabajos mal intencionados, tontos, arrátricos, oportunistas o comercializados. Es una constante nacional de un subdesarrollo cultural que trampea con los verdaderos intereses de un cine ubicado específicamente en una América Latina hambreada y vilipendiada que ha decidido cerrar el puño con que antes pedía limosna para tomarse lo que le pertenece.

Darle la espalda a esto es una traición.

Ahora, por fin, se está a punto y en vías de concretar alguna experiencia que no sólo intente adscribirse en lo más vigente como un cine de combate, sino que dará por primera vez la cara amarga de las situaciones colombianas embellecidas con juegos florales y con mentiras pomposamente organizadas.



CINE ACCION-10

No quería decir eso que había que subestimar la capacidad de captación del pueblo; no, lo que había que hacer entonces era alejarse de los moldes europeos. De las fórmulas de hacer cine en esa forma y entonces había que buscar otro camino y por lo tanto había que conocer más a la gente. Para nosotros eso todavía no está logrado, desde luego, estamos empezando, tenemos que tener en cuenta que el pueblo indio en Bolivia, tiene una mentalidad diferente, tiene un modo de pensar distinto, tiene una cultura de raíces antiguas diferentes. Para los occidentales por ejemplo, le es muy difícil entender el teatro Kabuki, para los japoneses no; son dos pueblos diferentes. Y eso ocurre también en Bolivia, el pueblo indio es absolutamente diferente, tiene otro modo de pensar y de captar, entonces hay que investigar en los engranajes de ese pensamiento, que es diferente al pensamiento occidental. UKAMAU que Uds. han visto esta noche, es un primer intento de esa búsqueda. En Europa una crítica escribió en un periódico que UKAMAU venía de la prehistoria, dijo que no encontraba ninguna relación con el cine europeo y la película boliviana que eran... "Cuadros". Bueno, fue la mejor crítica que nosotros recibimos, precisamente estábamos buscando eso y no creo que hemos logrado, estamos en los albores de ese descubrimiento que se realiza. Sin embargo en Bolivia la película fue vista y fue recibida por la gente del pueblo; la gente de la clase media, el profesional, la burguesía, la alta burguesía, la pequeña burguesía, no asistieron a ver la película. En primer lugar para ellos una película boliviana debería ser mala, además era una película que trataba sobre el indio! Hablada en Aymará!. Era una especie de insulto para ellos!. De toda una suerte que no fueron. Pero eso no importó en realidad, porque la película se dió en Bolivia y la vieron algo así como 250 mil personas. De todos modos hemos logrado una compensación.

Quisiera referirme ahora al cine documental. En esta muestra tan importante que se realiza en Mérida, hemos tomado contacto con un grupo de películas patéticas verdaderamente, la mayor parte de las películas con que me he encontrado aquí son películas hermanas en su dolor. Plasman y están mostrando, minuciosamente, que todos compartimos iguales problemas de hambre, de miseria, de mortalidad infantil y otras cosas...

Pero todas estas películas, la mayor parte de ellas, incluyendo desde luego las nuestras están en la etapa del testimonio. Personalmente creo que ahora debemos dejar esa etapa, existen ya suficiente número de estas películas, que están circulando en las universidades en América Latina, en grupos que se interesan por ver y conocer este tipo de cine. Pero y el pueblo?. Es decir, podemos nosotros hablarle al pueblo de su propio dolor?. No. El pueblo sabe más del hambre que él sufre, del frío que pasa, que nosotros los cineastas, de modo que estas películas para el pueblo ... significan poco. Creo que ahora debemos entrar a una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva, sino agresiva, ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de las tragedias y de la tragedia latinoamericana. Debemos señalar quiénes son los que causan este estado de cosas. Debemos desenmascarar al imperialismo, eso debemos hacer. Algunos ya han comenzado a hacerlo. Y entonces sí al pueblo le va a interesar ver esos films. Porque al pueblo le va a interesar conocer, explicarse cómo ocurre, por qué sufre su miseria; no basta con que se vea retratada su miseria, si él, como dije ya, bien sabe que es pobre, lo importante es mostrar quiénes son los culpables, cómo se opera la explotación, cuáles son sus fines: qué medios está tomando, por qué está interesada la opresión en la despersonalización de los pueblos, por qué quiere borrar la identidad, por qué quiere eliminar la cultura de los pueblos, esos fenómenos yo creo que al pueblo le interesan. Como le interesará al pueblo aquellas películas que le hablan de sus propios valores, que exaltan las cosas positivas que tiene el pueblo. Y además ... debemos apresurarnos porque cuanto más ricos y numerosos son los representantes de la explotación, más pobres y más enfermos son los pobres.

La discusión hacia el cine documental ha sido larga, su decantación también. Los intentos cinematográficos colombianos han pasado ya por los trabajos en color sobre temas etnográficos o turísticos, con veleidades "artísticas"; por los trabajos de ficción con base documental; por la casi general y nefasta influencia de extranjeros comercializantes y arribistas, que nos han enseñado, ahora lo sabemos, como no hacer cine, o que cine no debe hacerse; no es que todos estos pasos hayan sido superados y dejados a un lado, pero un análisis ligeramente profundo, los descarta a todos por mejores o peores razones.

Sólo queda el enfoque documental, como cine directo, como cine testimonial, de encuesta, de montaje, de denuncia, pero siempre crítico, siempre beligerante, duro, sin concesiones. Hace un poco de tiempo nos inventamos una frase para salir de culbreros a gritarla en las calles: HAGA SU OBRA MAESTRA EN CUATRO MINUTOS. Pensábamos claro, con el debido respeto y distancia, en NOW. Todos los cines principiantes se inventan cientos de disculpas con tal de no echarse una cámara al hombro: falta de película, de lentes de larga distancia focal, de sonido directo. El mismo imperialismo cultural se encarga de condicionar a los mejores hombres para que evadan esta responsabilidad. Las disculpas en última instancia, siempre son fáciles de inventar y para eso armamos aquella frase. Sólo se necesitan cuatro minutos para decir lo que quiere decirse, con la condición de que sea violento.

Ahora comenzamos y sólo el cine documental desde sus formas más accesibles hasta un cine clandestino puede servir a ese único y formidable proyecto que se empeña y debe empeñarse América Latina: SU LIBERACION.

Un cine que se vincule como proyecto a esta acción, nos interesa y en eso estamos.

Un cine que haga lo contrario es un cine de traición.

Esa es la única disyuntiva artístico-expresiva para el cine latinoamericano de hoy.