

Cine político latinoamericano Parte 1.

1-Marco teórico

Cuando hablamos de Latinoamérica, en realidad de cualquier otra cultura también, nos enfrentamos con el problema de la alteridad. El otro cultural, que tiene creencias, modos de expresarse, rasgos diferentes, no resultan indiferentes en el encuentro/choque de culturas. En su libro *La conquista de América* (Todorov: 2012:221) plantea los posibles ejes de relación con el otro cultural, de los cuales desarrolla tres que resultan fundamentales.

“Para dar cuenta de las diferencias existentes en la realidad, hay que distinguir por lo menos tres ejes, en los que se puede situar la problemática de la alteridad. Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mi igual o es inferior a mí (...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo el otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro, hay un tercer punto que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (un eje epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento más o menos elevados.”

En forma permanente una cultura determinada se relaciona con ‘otros’, diferentes, que pueden generar distintas reacciones. Suele establecerse una relación de dominio de una cultura sobre la otra, o de sumisión de una cultura a la otra. O bien, las relaciones entre estos factores culturales pueden ir cambiando, y tolerándose mutuamente, en su diversidad.

En el caso del cine argentino, esa relación es muy clara respecto del cine hollywoodense, como quedó explicado cuando se abordó la problemática del cine industrial, donde hasta los estudios cinematográficos replican los modelos mencionados, a partir incluso de los planos arquitectónicos.

2- Crisis del sistema de estudios.

Las Majors, los grandes estudios de Hollywood, comienzan generando un studio system, acompañado de un star system, donde estudio-género-actor/estrella, pasan a ser elementos inseparables y que otorgan especificidad a cada uno de dichos elementos. La MGM, RKO, Warnes Bros, Paramount, 20th Century Fox, Columbia, Universal, United Artists eran las principales. La edad de oro de Hollywood queda inaugurada con la llegada del cine sonoro, y cierra con la aparición de la TV.

La decadencia de este sistema de producción se debe a varios factores, como ser la concentración monopolística de la exhibición, que estaba prohibida (en 1948 se

decreta la ilegitimidad de los monopolios), sumado a la competencia de la TV, la transformación de las preferencias del público -que se cansa de ver repetidamente las mismas historias- y, fundamentalmente, con la aparición de sectores críticos que infravaloran la producción de los estudios, sobrevalorando la producción del llamado cine de autor. Surge la llamada política de autores, con la revista Cahier du Cinéma, inaugurada en 1951 por André Bazin. Los estudios tienden a maximizar los beneficios, ven al cine como una herramienta meramente económica, y buscan llegar a un público amplio e indiferenciado. Los condicionamientos económicos limitan las posibilidades creativas de los directores. Frank Capra dice sobre los estudios: “Los directores no tienen poder sobre la elección del argumento o sobre el montaje final” (Costa: 1991:108)

Sumado a esto el Código Hays de autocensura (1934), que plantea qué se puede o no mostrar o narrar en Hollywood, y la posterior persecución de los actores o directores partidarios del comunismo (caza de brujas), el cine de géneros hollywoodense se estanca. La división en géneros se organiza a través de tres sistemas:

a) el sistema de producción, haciendo que cada estudio desarrolle un género en particular, con sus actores específicos. La MGM se dedica a los musicales, la Universal al cine negro, la Paramount a las producciones históricas, películas de terror, la Warner Bros el western, policiales entre otros géneros.

b) El sistema figurativo/narrativo, teniendo gran cuidado en los recursos formales pero aplicados, según los críticos, a contenidos triviales. Lo fundamental en estas composiciones es lo que no se ve, el montaje, y justamente es lo que contribuye a comunicar.

c) El sistema político ideológico que conllevan en sus relatos, que irá variando de acuerdo con los cambios históricos. Veamos un ejemplo de este recorrido, en el western y en el musical. El film Blue Steel (1934) de Robert Bradbury, donde aparece un John Wayne muy joven, pero ya quedan instaladas muchas de las pautas del género western. Planos generales de vaqueros cabalgando, emboscadas en cañones montañosos, el triunfo del bien sobre el mal.

<https://www.youtube.com/watch?v=NvuM6SmE4KA>

(Ver desde el minuto 39 hasta el final) El género se desgasta y luego aparecen los spaghetti western como los films de Sergio de Leone. Por unos dólares más (en Argentina: La muerte tenía un precio) (1965), donde aparece una burla al género, exagerando los rasgos del género original.

<https://www.youtube.com/watch?v=iTI9gWJ7f3k>

, (Ver desde minuto 43 al 57) En este fragmento se muestra un duelo, típico recurso narrativo del western, pero es un duelo particular, ya que no está destinado a que alguno de los oponentes muera, sino, todo lo contrario, genera que trabajen juntos en la búsqueda del criminal apodado ‘el indio’. Los motivos por los cuales cada uno de los caza recompensas lo busca, difieren.

En el caso del musical, podemos ver Gold Diggers (1933) Busbi Berkeley.

https://www.youtube.com/watch?v=iN_JXwNudh8

Y un fragmento de Cabaret, (1973) de Bob Fosse, donde las temáticas políticas afloran a través de coreografías y letras de canciones.

<https://www.youtube.com/watch?v=I8P80A8vy9I>

Pero no es tan tardíamente que la edad de oro de Hollywood se va a enfrentar con modelos que la confrontan, sino que en el mismo seno de ese período, un cineasta como Orson Welles, en 1941, producido por la RKO, va a realizar un film como Citizen Kane que escapa a las distintas categorizaciones, y sin embargo, es etiquetado como drama. En este film, Orson Welles pone en juego una estrategia de trabajo que escapa a la habitual de la política de estudios y el montaje, tan bien elaborado para la fecha, y articula su film a partir del plano secuencia.

André Bazin verá en esta propuesta realizada su creencia respecto de la imagen captada a través de un mecanismo técnico, registrar la realidad misma de manera automatizada, sin gran intervención por parte de un sujeto, salvo la selección del objeto.

“La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivación inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía, no reside en un simple perfeccionamiento material (la fotografía continuará siendo durante mucho tiempo inferior a la pintura en la imitación de los colores), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis.” “(...) La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de “objetivo”. Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno “natural”, como una flor o un

cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico.” (Bazin:1999)

No toma en cuenta que se produce el llamado montaje interno, el plano-secuencia, que va a contradecir al montaje invisibilizado con que las grandes producciones construyen su relato.

Los géneros producidos por la Majors, van a ocupar la mayor parte de las pantallas del mundo, buscando financiar los costos de los filmes, que quedaban saldados con el mercado interno norteamericano, y el mercado externo resultaba pura ganancia. No es esta propuesta de un joven caprichoso como Orson Welles la única que va a contradecir el lenguaje hollywoodense, sino que va a ser contestado por otras propuestas alternativas.

3- El neorrealismo italiano

Por un lado, el neorrealismo italiano, que surge en la Italia devastada por la Segunda Guerra Mundial, conformado por un grupo de cineastas van a comenzar a registrar “la realidad”. La cámara sale a las calles, abandona los estudios (que también existían y con vasta producción en Italia) y filma en escenarios reales -el paisaje urbano-, usando, en un primer momento, actores no profesionales, y luego actores con una cierta trayectoria; sobre todo formando actores que serán fetiches de este movimiento.

La propuesta de este grupo consiste en plasmar la realidad sin necesidad de manipulación. Realizadores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, forman la llamada “escuela italiana”, siendo referentes para una nueva evolución de la estética fílmica.

Nuevamente André Bazin, escribe un artículo “Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération”, en 1948. Allí él observa que aparece una técnica narrativa, una relación entre la cámara (tipos de encuadres, montaje, movimientos de cámara) y los hechos narrados, los ambientes, los objetos. La cámara es como el ojo humano que guía la narración, en una necesidad más biológica que dramática. El hecho es el elemento que da unidad al relato.

El neorrealismo italiano se da en paralelo con el cine industrial italiano, un cine de consumo, que comparte con este movimiento elementos nacionalistas, populares, pintorescos, regionales y típicos. En el análisis de este movimiento, se hallan ciertas contradicciones. Muchos de los realizadores escriben en la revista Cinema, dirigida por el hijo de Mussolini. Esta revista concentra a los cineastas jóvenes, innovadores, afiliados secretamente al comunismo. Rossellini, quien se considera que realizó los primeros filmes neorrealistas italianos, también hizo filmes de propaganda para el régimen (Pirro:1983) (Guionista y periodista de cine italiano).

Según Antonio Costa, bastante crítico del movimiento neorrealista, la renovación del cine italiano está apoyada en una afirmación del medio cinematográfico. Estos cineastas destruyen convenciones, reflejan un cambio, no tanto político cuanto

social y humano. Su trabajo consistió en asimilar y adaptar la realidad italiana a modelos cinematográficos diferentes. *Ossessione* (1943) de Visconti, anticipa las temáticas del neorrealismo. Rompe con el cine anterior asumiendo referentes explícitos, como el cine norteamericano y el cine francés. Cesare Pavese escribe: “nosotros descubrimos Italia buscando a los hombres y las palabras en América, Rusia, en Francia y España”.

Este movimiento muestra apertura y eclecticismo reflejando un intercambio entre la evolución de la sociedad italiana y el cine. Cesare Zavattini, guionista principal de los filmes de De Sica (*Ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1951), *Umberto D* (1952), y de Visconti, de Santis, Blasetti, Zampa, Germi, incorpora en su propuesta teórica, la unión entre cine, literatura y periodismo, tornándose aquélla en uno de los rasgos principales del cine italiano de posguerra. Las temáticas tomadas de crónicas periodísticas serán el punto de partida para el abordaje de distintos directores, adoptando significaciones diferentes. Otra de las contradicciones del neorrealismo italiano, es haber realizado intentos documentalistas, con pretendida objetividad, que resultan dominados por tramas melodramáticas. Los críticos que realizan una apología del Neorrealismo italiano, plantean que este movimiento procede a asaltar la realidad cotidiana, destruyendo las convenciones cinematográficas del estudio system.

4- Cine moderno.

El comienzo del cine moderno es más difícil de circunscribir históricamente, puesto que no hay un cambio tan impresionante como el surgimiento del sonoro o la aparición de la TV, que dan comienzo y fin a la época dorada de Hollywood.

Nos encontramos en este caso, con una serie de pequeños cambios tecnológicos (cámaras más ligeras, mejoras en la captación del sonido directo, aparición de distintos tipos de objetivos). Si bien ninguno de ellos alcanza para generar una revolución en la práctica cinematográfica, es el conjunto de estos nuevos elementos lo que permitirá generar una ruptura en los esquemas tradicionales de producción y expresión audiovisual. Lo que cambia es el lugar desde donde se mira el mundo.

Aparece la individualidad, la expresión subjetiva del realizador. Se define un nuevo lenguaje que reflejará las transformaciones morales, políticas y sociales. Los realizadores se ubicarán en la búsqueda de lo nuevo y el rechazo de las tradiciones. Este cine moderno se desarrolla entre finales de los años cincuenta hasta mediados de los '60.

En 1951, como ya hemos mencionado, André Bazin y Jacques Doniol Valcroze fundan la revista *Cahiers du Cinéma*, donde un conjunto de jóvenes escribirá artículos y ensayos sobre el cine, con la ansiedad de producir sus propios materiales audiovisuales. Entre ellos se encontraban François Truffaut (Los

cuatrocientos golpes, 1959), Claude Chabrol (El bello Sergio, 1958), Jean-Luc Godard (Al final de la escapada, 1960), Eric Rohmer (Le signe du lion, 1959), Jacques Rivette (Paris nous appartient, 1960). Junto con otros realizadores (Louis Malle, Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Georges Franju, Jacques Demy, etc), formarán la llamada Nouvelle vague, donde proponen una nueva forma de hacer películas. Esta nueva manera de hacer cine pretende romper con el cine tradicional, a través de recursos como:

- a) Hacer un cine personal;
- b) B) La idea de caméra-stylo (cámara como si fuera una lapicera estilográfica
- c) Cine espontáneo y directo;
- d) Escapar del sistema de estudios;
- e) Renunciar a la perfección formal (al lenguaje tradicional cinematográfico, la idea del montaje invisible); que se suman a la llamada política de autores, considerando hacer una producción más artesanal. Sin embargo, admiraban a algunos 'autores' que en EEUU habían logrado hacer un cine personal incluso dentro del sistema de estudios, como Hitchcock, Hawks, Minelli.

Los jóvenes franceses apelan a la puesta en escena y plantean una profunda relación entre las dimensiones teórica y creativa. Bazin, siempre apegado a la noción de realidad, plantea una teoría cinematográfica que no se basaba en el montaje sino en los elementos constitutivos del filme (sonido, objetivos, color, panorámica) que acentuaban la impresión de realidad, poniendo en evidencia el carácter manipulador y artificioso del montaje (Costa:140). Apela a un cine que respete las condiciones cotidianas de la percepción de las cosas y de la vida, recurriendo a la reproducción mecánica, la noción de "montaje prohibido", continuidad y duración real del acontecimiento dramático representado.

El plano secuencia, para él, permitirá una lectura más libre de la obra (aunque parece no tener en cuenta que el plano secuencia implica un montaje interno). François Truffaut: "todo buen film debe ser capaz de expresar simultáneamente, una concepción de la vida y una concepción del cine" (Costa: 1991), expresar las propias inquietudes y malestar. El nuevo cineasta toma conciencia crítica del medio utilizado reflexionando sobre su naturaleza y siendo consciente del lenguaje.

Jean-Luc Godard: "cada film es un ensayo sobre las imágenes en aspectos narrativos y sociológicos", establece una relación entre el director y la historia que se cuenta, así como una relación entre el actor y el personaje, reflexionando sobre el papel de los medios de comunicación (palabra, cine, publicidad, etc). Godard va a tomar como recurso la desestructuración de la continuidad fílmica, descomponiendo el flujo narrativo y de las técnicas de raccord clásicos, basándose en la improvisación, real o simulada. Disonancia/deconstrucción/distanciamiento brechtiano (se ve muy claramente en La Chinoise). Luego de una primera etapa donde va a reelaborar el lenguaje

a partir de los géneros clásicos, pasa a una etapa de militancia (1968) marxista-leninista, tomando un fuerte partido ideológico en sus films.

5- Latinoamérica

Tomamos como punto de partida una fecha paradigmática para el surgimiento del cine político latinoamericano entre los años '55 y '56. En estos años, en tres países distintos, se realizan filmes con características formales y temáticas similares. En Argentina, Fernando Birri, realiza Tire dié (1956-58); en Cuba, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, realizan El mégano (1955); en Brasil, Nelson Pereira dos Santos, Rio 40 grados (1955).

Tiredie

http://youtube.com/watch?v=QS2eTbys_UA

El mégano

http://youtube.com/watch?v=KEDJDrN_48E

Rio 40 grados

<http://youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg&t=495s>

Estos tres films surgen paralelamente, en países con contextos políticos complejos. En Argentina, Perón es derrocado por la llamada Revolución Libertadora, de la mano de Leonardi y Aramburu; en Cuba, el dictador Fulgencio Batista, está enquistado en el poder desde hacía más de una década; en Brasil estaba finalizando el gobierno de Getulio Vargas, implantado en el poder desde 1930, gobernando por decreto, suprimiendo el congreso, persiguiendo a los comunistas - finalmente, se suicida, y en 1956 asume el presidente democrático Juscelino Kubischek.

Estos años '55/56 son paradigmáticos para las nuevas cinematografías latinoamericanas, ya que surgen los primeros esbozos de proyectos de cine político: el grupo cine liberación en Argentina, Cine Rebelde en Cuba, el Cinema Novo en Brasil.

Cuando hablamos de semejanzas en los aspectos formales y temáticos de estas cinematografías, es necesario tener en cuenta que los cineastas mencionados, excepto Nelson Pereira dos Santos, estudiaron en el Centro Sperimentale de Roma, con Cesare Zavattini. Es decir, se formaron con uno de los principales guionistas del neorrealismo italiano, y el autor del llamado 'Cine encuesta'.

Bazin, André. Ontología de la imagen cinematográfica. En ¿Qué es el cine?, Rialp, Madrid. 1999.

Costa, Antonio. Saber ver el cine. Paidós. 1991. Barcelona.

Sadoul, Georges. Historia del cine mundial. S XXI. 2000. México.

Todorov, Tzvetan. Cap 4. Conocer. En: La conquista de América. S XXI. Buenos aires. 2012.

CARO, Pio: El neorrealismo cinematográfico italiano, México, Editorial Alameda. 1955.
Gubern, Roman. Historia universal del cine.

Getino, Octavio; Velleggia, Susana. Los conceptos del cine en juego. En: El cine de las historia de la revolución. 2002. Buenos Aires.

Susana Veleggia. La máquina del a mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia. Ediciones Ciespal. 2002. QuitoEcuador.