

# Cine y revolución en latinoamérica

## Las décadas 60 y 70. “El enemigo principal” como paradigma\*

Francisco Javier Gómez Tarín

### Índice

1 El entorno latinoamericano en la década de los 60	1
2 Buscando un paradigma	2
3 Sanjinés y Ukamau	3
4 El enemigo principal	3
5 Objetivos de un cine revolucionario	4
6 Algunas obras singulares	4
7 Las claves en “El enemigo principal”	5
8 Cine e ideología	6
9 Hoy	7
10 Filmografía: largometrajes de Jorge Sanjinés	8
11 Bibliografía	8

### 1 El entorno latinoamericano en la década de los 60

Resulta imposible desligar el cine revolucionario que se desarrolló en América Latina en las décadas 60 y 70 de los procesos políticos que vivieron en aquellos días la mayor parte de los países del área y de la efervescencia de las ideas progresistas en los ámbitos sociales y culturales occidentales. Las experiencias democráticas, algunas breves y frágiles, pero otras con una larga historia tras de sí, como era el caso de Chile, se vieron

truncadas en un proceso imparable que recorrió como un manto de tinieblas el continente americano a partir de 1962 (Perú), siguiendo en 1964 (Brasil y Bolivia), en 1966 (Argentina), en 1972 (Ecuador), y acabando en 1973 con Uruguay y Chile.

La instauración de regímenes dictatoriales, en su mayor parte militares y siempre permisivos - cuando no directamente vinculados - con las fuerzas paramilitares de ultraderecha, extremadamente violentas, aplicó el principio de la eliminación física del enemigo político. En consecuencia, se sucedieron los juicios sumarísimos, los asesinatos impunes y las “desapariciones”. Obviamente, estos regímenes defendían los intereses de las oligarquías nacionales, directamente ligadas al proceso económico occidental en manos de las grandes empresas multinacionales.

Parece lógico que las inquietudes de los intelectuales sudamericanos les acercasen a las posiciones de izquierda como vía única para luchar contra la situación de su entorno social. Al mismo tiempo, también resultaba coherente la aparición y desarrollo de las guerrillas, inspiradas en la imagen liberadora de la triunfante revolución cubana.

Cuba, desde un principio, desarrolló una fuerte imagen referencial para toda Sudamérica: La revolución era posible. A la par,

\*IV Jornadas de Lenguas y Culturas Amerindias.

no dudó en poner en marcha el *Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográficas (ICAIC)* que durante toda la década de los 60 produjo un importante material documental y algunas obras de ficción capaces de desarrollar y reivindicar una cultura cinematográfica de la pobreza. Resulta esencial la figura de *Santiago Alvarez*, gran realizador de documentales y durante años director del ICAIC, que desarrolló un estilo muy personal y vanguardista, capaz de unir a su objetivo didáctico técnicas próximas al *collage* y el juego conjunto con texto e imagen.

En este entorno, tan breve y parcialmente delimitado, los realizadores latinoamericanos se vieron abocados a llevar a cabo un cine que dejaba poco margen a la elección: O bien se incorporaban al sistema de producción nacional, claramente dominado y determinado por la industria norteamericana, o bien llevaban a cabo obras más o menos personales, con escasez de medios, al margen del sistema y en clara oposición a él.

## 2 Buscando un paradigma

La producción en aquellos años de una serie de títulos con contenidos revolucionarios a lo largo y ancho de toda Latinoamérica, en muchas ocasiones con los ojos puestos en Cuba, generó múltiples expectativas y llegó a hablarse de un supuesto *Nuevo Cine Latinoamericano*, sobre el que corrieron ríos de tinta - sobre todo en Europa - y teorizaciones de todo tipo.

Mantendremos en estas líneas que no existió un *Nuevo Cine Latinoamericano* y que el imperialismo cultural, económico y político, ejercido por Estados Unidos, tuvo un aliado muy eficaz en los sectores progresistas e intelectuales europeos. Para ello, partiremos

del supuesto inverso: *¿de haber existido un Nuevo Cine Latinoamericano, cuál hubiera sido su paradigma?*

En líneas generales, el punto de conexión entre las distintas obras cinematográficas generadas en América Latina durante este periodo fue el afán de llevar a cabo un cine que sirviera como instrumento de cultura y arma de combate en el seno de la lucha de clases. Los dos festivales celebrados en *Viña del Mar (Chile)* en los años 1967 y 1969 fueron claves por lo que suponen de encuentro, de intercambio y de diálogo entre los distintos realizadores, estudiantes de las escuelas de cine, y culturas nacionales de carácter progresista. El planteamiento ideológico de estos cineastas se puede resumir en la frase que *Fernando Solanas* y *Octavio Getino* escribieron en una pancarta sobre la pantalla en que se había de proyectar su film *La hora de los hornos* en el *Festival de Pésaro (Italia)*: *Todo espectador es un cobarde o un traidor.*

De un lado, la denuncia de las situaciones injustas, el afán testimonial y coinciciador, el fomento del debate y participación popular; un cine capaz de reunir clandestinamente grupos de personas que no aceptaban su falta de libertad en la sociedad en que vivían; un cine que defendía a las minorías étnicas.

De otro lado, la escasez de medios, el esquematismo, la evidencia del discurso; la voluntariedad que propiciaba un lenguaje cinematográfico de escasa calidad y pobreza visual que, las más de las veces, se limitaba a llevar a cabo documentales en los que se subrayaba lo ya evidente.

Un paradigma válido solo podría ser aquel que superase esta dualidad, aquel capaz de aunar la urgencia revolucionaria con un discurso cinematográfico coherente desde una perspectiva plástica. Evidentemente, pocos

realizadores responderían a semejante perfil, pero podemos referenciar la excepcionalidad en este contexto del realizador boliviano *Jorge Sanjinés* y sus dos obras claves: *Yawar Mallcu (La sangre del cóndor)* y *Jatun Auka (El enemigo principal)*.

### 3 Sanjinés y Ukamau

En 1963, *Jorge Sanjinés* realizó el corto *Revolución*. Se trataba de un documento rotundo sobre la realidad social de Bolivia. Pese a la escasez de medios, resultaba novedosa en su concepción la clara búsqueda de una coherencia discursiva interna. En 1965 insistió en el documental una vez más con otro corto, *Aysa*. El primer largometraje lo rodó en 1966 y para llevarlo a cabo creó una productora que trabajó en régimen de cooperativa y que se identificaría con el mismo nombre que el film, *Ukamau*.

Estos primeros films de *Sanjinés* eran claramente deudores de la tradición documental; se trataba, en sus propias palabras, de un *cine de observación, de combate y de testimonio*. Hay una coherencia incuestionable en el objetivo del discurso de este autor en torno al imperialismo americano y la reivindicación de la cultura indígena; trabajaba con indios nativos y hacía uso de su lengua, el *quechua*.

Desde un principio, la escasez de medios no le impidió plantearse teórica y prácticamente la necesidad de un cine sólido, capaz de reflexionar sobre su propio lenguaje signico; el afán didáctico era usado desde el propio rodaje, con el trabajo sobre los actores, siempre personajes reales, de carne y hueso. Su cine desvelaba las relaciones socioeconómicas en que sus protagonistas llevaban a cabo la tarea diaria, pero sin demago-

gias y abandonando deliberadamente el tono panfletario que era común en ese momento a la mayor parte de las obras militantes.

Ni la clandestinidad ni el exilio le impidieron llevar a cabo una labor continuada que le ha valido el reconocimiento internacional.

### 4 El enemigo principal

*El enemigo principal* supone una obra capital en la trayectoria de este autor. Nos encontramos ante un film capaz de superar las deficiencias técnicas mediante un discurso múltiple, en el seno de un proceso colectivo en el que intervienen indígenas, actores, e incluso la propia guerrilla. Un film sin concesiones, que huye del panfleto revolucionario, de *“lo dicho”*, para encontrarse con *“lo razonado”*. Asistimos a la toma de conciencia de un pueblo a través del rodaje y en el curso del mismo; una toma de conciencia que revierte en el espectador como una deducción ante los hechos que presencia. El modo de representación clásico queda sepultado por el protagonista colectivo (al estilo de *Eisenstein*) y el narrador como voz interviniente, que distancia el espectáculo; el tono documental nos remite a *Flaherty* (la apariencia de realidad no se obtiene con la filmación de la realidad sino con su *re-construcción*); *Sanjinés* convierte en revolucionario el propio proceso de realización del film.

Con *El enemigo principal* sí podríamos establecer un paradigma para el *cine de intervención* en Latinoamérica porque, al hablar de intervención, el significado supera el esquema industrial clásico de la cinematografía y posibilita una acción total, capaz de cubrir todas las fases de la creación de un film con los objetivos genéricos comunes a este cine de tipo combativo - adviértase que ya

no hablamos de un *Nuevo Cine Latinoamericano* -. Desde este punto de vista, *Sanjinés* ya no quedaría como un caso aislado y habría que acercarlo a las posiciones de otros cineastas del continente.

## 5 Objetivos de un cine revolucionario

Al hablar de un cine revolucionario en Latinoamérica, debemos entenderlo como un cine ligado a la revolución, que defiende posturas radicales a la izquierda del espectro político. Esto es importante porque no se trata de una revolución plástica - aunque algunos hayan querido ver como tal una agrupación de títulos en general inconexa -, sino de la puesta en marcha de un *cine de intervención*, "*la historia de la clase no contada como siempre, por los otros, desde el exterior, sino el derecho del que lucha de contar la propia experiencia no por un absurdo juego de espejos en que el obrero contempla la propia imagen conocida, sino como momento (lugar que es necesario) de una acción política*" (Baldelli, 1971. Pág. 174).

Por supuesto, los teóricos latinoamericanos han propiciado lecturas de muy diverso tipo en torno a la posibilidad de un cine autóctono. Cuba defendió durante años una estética del subdesarrollo y la puso en práctica con films como *Los días del agua* o *La primera carga al machete*. *Gaubrer Rocha*, en Brasil, teorizó sobre la necesidad de un *Cinema Nôvo*, al ver claramente que el público sólo recibía con los brazos abiertos un cine brasileño que imitaba los códigos del cine americano (esencialmente westerns); su propia teoría resulta contradictoria: "*El lenguaje que el Cinema Nôvo está bus-*

*cando, el lenguaje que dependerá de factores socio-político-económicos para comunicarse efectivamente con el público e influirlo en su liberación, no quiere tener la organización de una academia, en el sentido tan apreciado por los teóricos que tienen necesidad de Dios para salvarse, sino una proliferación de estilos personales que pongan en duda permanente un concepto del lenguaje, estado superior de la conciencia. El término está de moda, es snob, pero permitidme emplearlo: partiendo de una dinámica autodestructiva de la cultura podemos hablar dialéctica*". (Rocha, 1971. Pág. 219).

## 6 Algunas obras singulares

En el marasmo de representación de la realidad, la cámara como arma de clase llevó a los estudiantes de Córdoba a filmar desde las barricadas en 1969. Estaban inmersos en una dialéctica que veía en el cine las consecuencias de su proyección; lo importante no era cómo se decía, ni siquiera lo que se decía (aunque este factor fuera esencial), sino la utilización que posteriormente se haría de ese material: clandestinamente, como elemento propagandístico revolucionario, y a nivel internacional, para destapar las cloacas de las dictaduras (De todo esto también hemos vivido en la España franquista y ciertamente hubo un cine de intervención, además de hacer uso del cine latinoamericano con una rentabilidad política innegable).

Pero algunas obras llegaron a destacar con luz propia: *La hora de los hornos*, de *Solanas y Getino*, en Argentina; *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de *Gaubrer Rocha*, o *Vidas secas*, de *Nelson Pereira dos Santos*, en Brasil; *Camilo Torres*, sobre el líder del E.L.N., en Colombia; *Liber Arce* y *Me*

*gustan los estudiantes*, de Mario Handler, en Uruguay; *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, en Chile. Se trataba de un cine necesario, pero efímero. No obstante, algunos de estos cineastas tenían claros planteamientos formales, una concepción del cine que apuntaba hacia una evolución del lenguaje cinematográfico, hacia la huida de la dependencia norteamericana en la propia estructura narrativa. Pronto entendieron la necesidad de una industria alternativa, de la creación de circuitos paralelos de distribución, de la presencia en Festivales Internacionales. Lamentablemente, en la mayor parte de los casos, estas ideas fueron reprimidas, cuando no aniquiladas, y el destino de los más afortunados fue el exilio.

Precisamente en el exilio tuvieron la posibilidad de desarrollar sus ambiciones formales realizadores de la talla de Raúl Ruiz, actualmente en Francia y llevando a cabo una obra esencial en el seno de la vanguardia de este país; baste recordar aquí su excelente *La hipótesis del cuadro robado*, a medio camino entre la experimentación y la reflexión sobre el propio concepto del discurso narrativo. Miguel Littin, tras ser un alto cargo de la administración de Allende, tuvo que rodar clandestinamente en su país. Tomaron el relevo nombres como Paul Leduc, Ruy Guerra o Patricio Guzmán, del que recordamos *La batalla de Chile*.

Pese a todos los condicionantes, la utilidad real de este cine de intervención fue incuestionable; sirvió como soporte para el adoctrinamiento y la agitación revolucionaria, y es lamentable que la memoria histórica no le conceda el lugar que merece.

## 7 Las claves en "El enemigo principal"

Todas estas reflexiones nos pueden permitir establecer las claves para el paradigma que buscamos, siempre situándonos en el espacio temporal de las décadas de los años 60 y 70:

En primer lugar, *un cine latinoamericano tendría que ser necesariamente un cine de intervención*, su utilidad revolucionaria no podría cuestionarse, y esa es su función primaria e incluso excluyente.

En segundo lugar, los films tendrían que estar ligados al combate, a la agitación; surgirían como vivencias. Esto es válido tanto para el *proceso de producción*, radicado en un contexto muy específico y ligado a las fuerzas en tensión en él, como para el *proceso posterior de exhibición*, que requiere de formatos y circuitos *alternativos*.

En tercer lugar, y no menos esencial que los anteriores, el *discurso cinematográfico*. No puede radicar la calidad de la obra en las intenciones; sólo podrá ser considerada como cinematográfica en la medida en que sea capaz de desarrollar un lenguaje expresivo coherente que huya de la evidencia y sea capaz de considerar adulto al lector/espectador.

Si cotejamos estas premisas con *El enemigo principal*, podemos ver que se cumplen ampliamente:

En primer término, el guión se lleva a cabo mediante un trabajo dialéctico con obreros, estudiantes y campesinos. Las posiciones de los personajes de ficción en el film serán diseñadas por los resultados de un debate previo. Lógicamente, en esta fase, ya hay un primer elemento de contacto con la realidad por parte del equipo técnico y de concien-

ciación por parte de los intérpretes (obreros, campesinos y estudiantes reales).

Posteriormente, el rodaje avanza en la medida en que avanza el proceso de conciencia de los protagonistas. La violencia es real y los problemas del colectivo también: La estructura narrativa gira en torno a la solución de un conflicto que se da en la realidad, en el mundo en que viven y es su entorno cotidiano.

La presencia de la enunciación se limita a enmarcar, a situar. Los juicios de valor deben ser deducidos, no inducidos. Se huye pues de cualquier aspecto demagógico, de la evidencia y del panfleto o la soflama.

El propio pueblo descubre en el imperialismo americano a su *enemigo principal*, pero este descubrimiento se sitúa a dos niveles: el del film, narrativo y ficticio, y el de la realidad, doliente y vívida. Este hallazgo, deductivo, ha seguido todo el proceso del discurso: La fijación del entorno personal, los problemas socioeconómicos en el contexto inmediato de la aldea, la vinculación de estos elementos a la dependencia de una oligarquía terrateniente caciquil, el dominio sobre esta de una clase directamente dependiente de los centros de poder en Estados Unidos.

Mediante una puesta en escena de una sobriedad impresionante, *Sanjinés* consigue transmitir tanto el relato como las sensaciones íntimas de los personajes: Pensamos con ellos y pensamos lo que ellos, de ahí su capacidad didáctica, que, por otra parte, determina cierto nivel, ineludible, de esquematismo.

Pese a su indiscutible calidad, resulta anecdótico pero altamente significativo, resaltar que, según el Ministerio de Cultura, en nuestro país haya tenido este film un total de

662 espectadores, con una recaudación en taquilla de 45.135 ptas. ¿Qué tipo de distribución puede justificar tales cifras?. Resultaría muy coherente interrogarnos sobre nuestra industria cinematográfica y los mecanismos de control que sobre ella se ejercen - cómo y por quién -; sin duda, estos mecanismo son poco visibles, pero efectivos.

## 8 Cine e ideología

Hay un imperialismo que el pueblo latinoamericano sufre en carne propia, que es origen de su miseria; un imperialismo evidente, en primera línea. Pero hay otro tipo de dominación imperialista, menos evidente, que se ceba sobre los aspectos culturales. Indirectamente, los intelectuales occidentales, capaces de salir a las calles en el Mayo del 68, ejercieron un influjo cultural sobre el continente americano que resulta como mínimo contradictorio: Mientras en Latinoamérica se trataba de la supervivencia, de la necesidad de reconocimiento de las libertades mínimas, en Europa el proceso revolucionario se interrogaba sobre la cultura e incluso sobre los mecanismos de transmisión de la ideología dominante por medio de los medios mecánicos e infraestructura de la industria cultural (cinematográfica, en el caso que nos ocupa).

Se generó en Europa un debate en torno al audiovisual que no era estéril en absoluto, pero que poco o nada tenía que ver con la realidad socioeconómica en Latinoamérica. Así, frente a posturas extremas como las mantenidas por *Jean Luc Godard* o *Jean Pierre Comolli*, otros teóricos mantenían que “*el conjunto de aparatos del cine, que constituye su sostén material y orgánico y que, en consecuencia, desde un punto de*

*vista técnico-sensorial, lo define como vector ideológico y le da cuerpo “como lenguaje”, no es determinante en última instancia de la manera en que ese lenguaje forma sus significaciones. Es decir que ese conjunto de aparatos es lo que permite al cine existir como lenguaje (como medio de expresión), pero no lo que le permite funcionar como lenguaje (como sistema de significación)”* (Lebel, 1973. Pág. 258).

Lo cierto es que en Europa el proceso revolucionario se dio en el seno de regímenes democráticos consolidados, que contaban con una industria cinematográfica potente. La violencia era verbal y conceptual. En América Latina los medios eran escasos; la violencia, explícita (tanto por un lado como por otro del abanico ideológico), y el cine, ante todo, fue considerado un arma, un vehículo capaz de reunir grupos de personas y provocar discusiones sobre *qué hacer, cómo y cuando* (algo mucho más real y tangible).

El realizador latinoamericano vivió pues en una urgencia, sus obras tuvieron necesariamente que responder a una inmediatez y *ser útiles*. Precisamente estos factores son la base de su importancia y también de su debilidad. La referencia europea, en este caso, revestía tintes paternalistas; los discursos estaban tan alejados como sus propias realidades socioeconómicas y políticas (Y no se trata de que Europa teorizase sobre el cine en Latinoamérica - que también - sino, sobre todo, de la influencia indirecta que los intelectuales europeos y sus polémicas podían ejercer sobre los cineastas latinoamericanos, al presentarse como referentes muchas veces reverenciados). Culturalmente, Europa actuó involuntariamente al lado del imperialismo, y esta responsabilidad se ar-

rastra hasta nuestros días al seguir dejando bien sentado donde está el centro y donde la periferia.

## 9 Hoy

Con el paso del tiempo este cine ha dejado de existir, al igual que el proceso revolucionario. El discurso imperialista ha cambiado, ahora pretende la unificación planetaria, un solo pensamiento global; para conseguirlo necesita ineludiblemente de sistemas democráticos (al menos en apariencia). La nueva ola es democratizadora.

Pero, no nos engañemos, sólo han cambiado los términos: Donde dictadura militar, democracia neoliberal; donde guerrilla, terrorismo. Formas de expresión, nomenclaturas. El indio boliviano sigue en la más absoluta miseria, no sabe nada del cambio democratizador ni de la sociedad de libre mercado; la oligarquía terrateniente sigue conservando sus dominios; las grandes multinacionales siguen condicionando la economía mundial. Es decir, el sistema cambia para servir mejor a los intereses de los mismos, se maquilla y muestra un rostro más amigable; mientras tanto, invade culturalmente a través de una infinidad de medios audiovisuales todos los rincones del planeta, fijando los modos de comportamiento y las formas de entender la vida y nuestro entorno, *unificando*.

*El enemigo principal* sigue ahí, tal como descubrimos a través de *Sanjinés* pero no solo afecta a Latinoamérica, llega a cualquier rincón del mundo disfrazado de *mano amiga* y cálida. Esto, lamentablemente, no lo vemos, eufóricos por nuestra condición de *centro del sistema*; una vez más, abanderando la engañosa libertad neoliberal, colaboramos

con el imperialismo que, a fin de cuentas, también es para nosotros *el enemigo principal*... Esto sólo lo sabremos cuando ya sea demasiado tarde, lo que es tanto como decir ayer.

## 10 Filmografía: largometrajes de Jorge Sanjinés

- 1966: Ukamau (*Ukamau*)
- 1969: La sangre del cóndor (*Yawar Mallcu*)
- 1971: El coraje del pueblo
- 1973: El enemigo principal (*Jatun Auka*)
- 1985: La nación clandestina
- 1995: Para recibir el canto de los pájaros

## 11 Bibliografía

BALDELLI, Pio: *El "cine político" y el mito de las superestructuras*, en DELLA VOLPE y OTROS: *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial. Madrid. (1971)

GARCIA ESPINOSA, Julio: *Cine y Revolución*, en DELLA VOLPE y OTROS: *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial. Madrid. (1971)

HUNTINGTON, Samuel P.: *La tercera ola. La democratización a finales del siglo XX*. Paidós Ibérica. Barcelona. (1994)

ICAIC: *El nuevo cine latinoamericano*, Apéndice de Puesta al día en SADOUL,

Georges: *Historia del cine Mundial*. Siglo XXI Editores. Madrid. (1972)

JARVIE, I.C.: *Sociología del cine*. Ediciones Guadarrama. Madrid. (1974)

LEBEL, Jean-Patrick: *Cinema et Ideologie*. Editions Sociales. París. (1971) Traducción castellana en Granica Editor. Argentina, (1973)

METZ, Christian: *El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosímil?*, en DELLA VOLPE y OTROS: *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial. Madrid. (1971)

ROCHA, Glauber: *El "Cinema Nôvo" y la aventura de la creación*, en DELLA VOLPE y OTROS: *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial. Madrid. (1971)

SADOUL, Georges: *Historia del cine Mundial*. Siglo XXI Editores. Madrid. (1972)

SANJINES, Jorge y Grupo UKAMAU: *Teoría y práctica de un cine al lado del pueblo*. Siglo XXI Editores. México. (1979). *Edición ya desclasificada. Algunas Universidades Americanas disponen de una versión en Inglés*.

VV.AA.: *Cine y Revolución en Cuba*. Editorial Fontamara. Barcelona. (1975)