
DOCUMENTOS

EL CINE INDUSTRIAL Y LOS CINEASTAS LATINOAMERICANOS

Argentina: Héctor Oliveira

Hoy: "En este momento se está filmando poco, en parte por - la crisis económica por la que atraviesa el país y que por - supuesto afecta al cine, y también por razones políticas. En el año 1974, como consecuencia de la esperanza que surge en todo el mundo después de las elecciones y de la buena época que se vislumbraba para el país surge una gran cantidad de - realizaciones que motivan un reencuentro del público mayoritario con el cine nacional; ese año, de las 15 películas más taquilleras, nueve son argentinas, lo que prueba el interés del público por nuestras películas; fue precisamente el año en que "La Patagonia Rebelde" fue la más taquillera, a pesar de que se exhibió sólo cuatro meses. Ese año participamos - en muchos festivales internacionales y obtuvimos muchos premios, era una especie de renacimiento... Había fuerzas de ti

po espiritual que coadyudaban a ese renacimiento, la dictadura militar de muchos años daba paso a un régimen democrático, se abrían las puertas de la censura y el país siente que se produce un cambio. Pero esa época ha sido seguida por el desconcierto y la desesperanza, que se ha traducido fatalmente en el cine: la obra es menos en cantidad y en calidad, y refleja el desconcierto de los realizadores. El año 75 culmina con sólo dos películas en rodaje no más, los costos han subido y las entradas están muy bajas...

Realizadores: "Está Lautaro Murúa, director de "La Raulito" que ya había dado muestras de capacidad cuanto hizo "Chunco" (?) y "Alias Gardelito" y que no había vuelto a tener obras resonantes como "La Raulito", donde destaca el tratamiento de un tema muy humano y el manejo de una actriz estupenda que es Marina Rossi. Está Torre Nilson, que se encuentra filmando un cuento de su mujer llamado "Piedra Libre". Leonardo Favio está filmando una película que se llama creo -- "Soñar y Soñar". Sergio Renán ha comprado los derechos de una novela de Aroldo Conti para filmar en el 76. Pero también hay otros realizadores que se han destacado en trabajos recientes como Fernando Ayala, Lucas Demar, de la Torre; están también en un momento de no saber qué hacer...

Cine-Entretenimiento: Ha habido permanentemente actores taquilleros; a las Libertad Lamarque, a los Hugo del Carril, los fueron desplazando, por un lado cantantes, Palito Ortega, Sandro, y en los últimos tiempos, cómicos como Olmedo y

Porcel. Pero en el cine digamos, dramático, no hay figuras taquilleras, no hay actores que garanticen éxito comercial a pesar de que hay muchos buenos actores".

Coproducción: "Para poderla producir (El Muerto) tuvimos - que hacer un convenio de coproducción con España, porque es una película muy costosa. España aportó a Francisco Rabal y a Antonio Iranzo, que hacen los brasileños de la película. Se filmó durante dos meses y medio en Uruguay y en Argentina. Para mí fue una experiencia un tanto distinta a la de "La Patagonia Rebelde" en la medida en que es una película de más matices, más sutilezas que todas mis anteriores políticas. Nos preocupamos porque hubiese un clima y una atmósfera convincentes a lo largo de toda la película. El nivel de actuación dado por los actores españoles y por los protagonistas argentinos Thelma Biral y Juan José Camero también es mucho más exigente".

Nota: "El Muerto" será estrenada este año en nuestro país.

"El Nuevo cine argentino", entrevista de P. Antillano con Héctor Oliveira, en "El Nacional", Caracas, 18 de enero de 1976, Papel Literario, p.2.

Bolivia: Jorge Sanjines

"De 1966 a 1971, es decir en seis años, el grupo UKAMAU realiza TRES películas de largometraje, lo que equivale a un promedio de media película por año o bien, que se necesitaron DOS años para cada película. La verdad es -

que los tiempos de producción de esas tres películas fueron bastante cortos y sólo se emplearon 18 meses en las tres, - vale decir, 6 meses para cada película. Y sin embargo se - gastaron 53 meses en buscar los medios para producirlas. - Así tenemos cuatro años y medio -53 meses- perdidos, devorados por el sistema negador, tramitando los recursos económicos.

De 1961 a 1971, se investigan y escriben 14 guiones, y sólo alcanzan a materializarse en celuloide CUA-TRD (una de estas películas se perdió íntegramente al dañar se irreparablemente por un sabotaje, el negativo en un laboratorio de Berlín Occidental, cuando ya se había filmado el 70% de la historia).

Todo esto lleva a pensar que el desgaste de energía no está en proporción a los resultados cuantitativos obtenidos. Y como la experiencia encuentra sus equivalentes en otras cinematografías revolucionarias que a su - vez pierden la mayor parte de su tiempo organizando sus medios de producción, es imprescindible, a fin de evitar una posible extinción de estos movimientos culturales de liberación, encontrar soluciones de conjunto y una filosofía de - producción que proteja y garantice la supervivencia y desarrollo del cine revolucionario.

En Bolivia este cine alcanzó una amplia difusión y distribución utilizando los canales comerciales y compitiendo con el más taquillero cine mercantilista. Es -

verdad que las condiciones objetivas y subjetivas del país lo permitieron, pero también fue el resultado de la decisión de ganar las pantallas, copadas hasta el momento sólo por el cine alienante y deformador. El cine boliviano consiguió despertar el interés y la expectativa del público popular y este fenómeno le abrió posibilidades y les creó responsabilidades. Por la pequeñez del mercado, a pesar de obtener los más altos índices de asistencia, no alcanzó a consolidarse económicamente. Si su distribución hubiera podido sistematizarse en otros países latinoamericanos, es probable que hubieran quedado en el archivo muchos menos guiones y más películas en el estante.

El cine revolucionario debe desplegar una gran ofensiva de producción y disputarle al imperialismo el mercado latinoamericano. Así, de esta manera, se reconquistarán un público que ha permanecido a merced del cine corruptor. No se trata tanto de una gran operación económica, como de una gran operación política cultural. Será peligroso para la propia existencia de este cine permanecer impasible, autocensurado, en una actitud finalmente conformista, que entraña la pérdida de la agresividad que debe caracterizar a todo genuino movimiento liberador. La tremenda penetración cultural y política que hace el imperialismo con el control y difusión de su ideología a través de su cine, debe ser frenada y combatida en el mismo terreno donde opera impunemente y que hoy no es sino un campo de batalla abandonado al enemigo.

Para practicar esta ofensiva es indispensable desprenderse de prejuicios y tabúes que pudieran frenarla. En el problema de las formas parece ser que no se trata tanto de lenguajes envilecidos como de sistemas envilecedores, y que existe todo un abecedario recuperable que facilita la comunicabilidad. Por lo demás, es indiscutible que un cine que no llega al pueblo es un cine que no se ha propuesto llegar nunca. Y la comunicabilidad, que significa a su vez atracción, claridad, gracia e interés, puede lograrse, libre de los vicios de lenguaje del cine comercial. Parece justo lo que decía Julio García Espinoza, mencionando a Brecht, con relación al cine revolucionario, que en su mayoría no ha conseguido todavía producir placer. Y al margen de que los objetivos de un cine revolucionario no sean los de divertir, sino los de preocupar, movilizar y crear conciencia, por lo mismo que su tendencia y su objetivo final no es el de constituirse en espectáculo, sino en documento, este cine debe contener un poderoso atractivo y un interés capaz de cautivar y ganar el pueblo para convertirlo en su interlocutor y lograr su participación".

Marzo de 1972

"Cine revolucionario: la experiencia boliviana" por J. Sanjinés. HABLEMOS DE CINE, n. 64; abril-mayo-junio, 1972, LIMA.

Brasil: Glauber Rocha

"¿Si yo quiero acercarme a lo popular, pero

a lo popular culterano? Bueno ¿y qué? Sí, ya me han dicho, no se entiende, eso no lo entiende la gente: "Hablemos simple para que el pueblo entienda". Basura. Falta de respeto. El pueblo no es simple. A pesar de estar enfermo, analfabeto, hambriento, el pueblo no es simple, es complejo. Esos - conceptos son primitivos. Dicen que comunican fácilmente al pueblo, pero le comunican sus mismas alienaciones, y eso es basura. Hay muchas "sambas" que dicen: "no tengo lentes, hago el potaje con piedras", o "la favela es la entrada del paraíso". Y entonces, los que comunican fácilmente, ¿no?, le redirigen lo mismo. La gente ve su desgracia y se muere de risa. Pero es basura.

Yo me tuve que ir de Brasil, me fui a Nueva York, era el único sitio al que podía irme, y estuve allí va rios meses, después una serie de sitios, Argelia, bastante - América Latina, vengo de Buenos Aires, sí, y claro, Cuba, -- allí estoy trabajando una película sobre Brasil, sobre su pro ceso político, tengo ya casi ocho horas de material reunido, hay mucho de archivo, es tarea de montaje, sí, bastante.

El cinema novo no terminó, no fracasó por él, sino por el proceso político. Filmar en un país con quince mil presos políticos, con una de las más negras dictaduras - que se conozcan, es una ilusión. Pero no fracasó porque no se trabajara o porque no funcionara económicamente. No. Nos otros creamos Difilm, que producía, financiaba, distribuía las películas. Todos entendimos que teníamos que hacer un cine que compitiera comercialmente. El cine no es un hecho de cul

tura: es un hecho de economía política. Todos debemos saber que un largometraje cuesta ahora en América Latina un mínimo de seis mil dólares, y el cineasta para no perderlos debe trabajar en una estructura moderna de acción. El director tiene que entender este problema económico o terminará sin haber hecho nada. Si quieren hacer experiencias puramente estéticas, testimonios personales, experiencias políticas también, que rueda en 16mm; pero si quiere entrar al circuito de los 35 mm., tiene que entender que el cine está industrializado, no puede hacer el papel de cineasta maldito. El cineasta no puede ser sólo un intelectual, tiene que ser también un hombre práctico".

"Sí, yo hice crítica, y la sigo haciendo. Pero cuando yo voy al cine me olvido de todos mis prejuicios culturalistas, me meto en la película, adelante, sí, pierdo los marcos de la pantalla, me sumerjo. Soy flexible, detesto a los críticos de escuela, no tienen ninguna flexibilidad de juicio. Las teorías, las escuelas, eso no sirve para nada. En arte las únicas obras que funcionan son las de ruptura. Y no me preocupa que digan que mis films son malos, tampoco me interesa que digan que son buenos. Todo eso es absurdo. Una vez que uno ofrece un cierto nivel técnico, una preocupación estética liberada de primarismo, desde que la película está allí, en el ecran no interesa si un film es bueno o es malo: es una experiencia que se vive, una vida que se respira, una aventura, lo demás se lo regalo a los críticos. No me interesan otras reglas. La estética,

ibah!. Es como el cáncer. Nadie conoce sus orígenes, y para la belleza no hay remedio, viejo, o la mala fe o la insensibilidad. No me interesa hacer lo que se llama grandes películas; sólo quiero reflejar mi realidad, mi perímetro, - y lo hago porque quiero dárselos a todos los públicos. Quizá sean herméticos, y me molesta después de todo, porque yo quisiera hacer films que interesen al gran público, pero - sin hacer concesiones, ni a la pornografía, ni al mal gusto, ni a la demagogia. Me repele un Costa-Gravas, me parece un mentiroso. Sus películas comercian con la izquierda, y lo peor es que muchos izquierdistas se lo creen. No, es superficial. Lo que pasa es que ha encontrado la fórmula del éxito, ¿comprendes?, las llaves del reino, un poquito de política y otro poquito de pornografía y ya está. Pero yo no tengo nada que ver con ese cine (...). El cine es una visión del mundo. Por la imagen estamos entendiendo el mundo. Lo que pasa es que no se cree mucho eso. Pero las grandes películas son eso. Bueno, no son eso, se acercan a eso".

"Un transeúnte iluminado": entrevista con G. Rocha. OIGA, 27 de abril de 1973, LIMA.

Cuba: Santiago Alvarez

ICAIC: "Tiene la edad de la Revolución. El primer decreto que firma Fidel sobre la cultura, es la creación del Instituto de Cine. Si un proceso tiene idea de lo que es el cine, tiene que estar preocupado por el desarrollo del cine y

por su utilización... Cuando se fundó el ICAIC, la contrarrevolución existía aún dentro del propio gobierno, en algunos otros organismos... Los Urrutia, los Agramonte, que Fidel los echó a patadas del país, torpedearon al ICAIC. Nosotros estábamos institucionalmente creados como organismo cultural, pero esas gentes decían que éramos comunistas y no nos apoyaron jamás, no nos dieron un centavo para trabajar, como era su deber. Fidel tuvo que firmar él mismo dinero del INRA para nosotros, y pudimos hacer documentales didácticos sobre la Reforma Agraria. Gracias a Fidel, una vez más pudimos hacer algo... Si tú tienes claros los objetivos revolucionarios de tu trabajo, lo haces consecuentemente con esa claridad revolucionaria. Si no tienes claros los objetivos revolucionarios de tu trabajo, jamás podrás hacer ninguna obra con esa coherencia y esas consecuencias revolucionarias. Nosotros tuvimos desde el comienzo, claros los principios revolucionarios que orienta Fidel, ¿comprendes? Estuvimos claros, y nuestra labor ha sido consecuente... Cualquiera puede presentar el proyecto de un film. Pero aquí discutimos su idoneidad. Tengo el deber de vigilar qué es lo que usted va a hacer. En el criterio estético, no nos metemos: hablo del criterio ideológico... Yo no le voy a dar a usted todas las posibilidades y todos los recursos, para que usted venga a hacer aquí una película en contra de la Revolución Cubana. Si eso se estima que sea censura, nosotros somos censores. No tenemos la más mínima... ¿cómo se dice?, el más mínimo recato en decirle que no

admitimos que usted venga a hacer una obra contra los cuba--nos... Un cubano que venga a hacer una obra en contra de la Revolución, no se lo permitimos. ¡No le damos ni un solo pie de película! (...) Producimos 6 largometrajes al año, 40 documentales, 56 noticieros, 10 a 11 dibujos animados...

Arte-Pueblo: "La forma no puede estar nunca divorciada del contenido. Tú puedes tener El Manifiesto Comunista, de contenido muy bello, y lo puedes hacer feo, si lo metes en una forma mala.

Es tu responsabilidad que esa literatura política bella, importante, no la realicen en forma que no lle gue, que aburra a la gente. Estás haciendo lo contrario. Lo político, revolucionario de por sí, tiene que generar belleza. Nosotros tenemos la ideología revolucionaria suficiente para que genere belleza. No tenemos que traer ningún esteta a que nos enseñe la belleza... No hacemos películas para el pueblo cubano. Cuando hablo de público, hablo del pueblo. - Depende de cada realizador... las películas no siempre salen buenas. No todos los poemas de un poeta grande son buenos. Pero la intención es que el arte, el cine, lo vea todo el -- pueblo. Si mi obra la ve el pueblo, me tengo que preocupar. No trabajo para otra cosa. Es igual, cuando una fábrica sa- ca camisas. Pero déjame aclararte, (porque contigo tengo que tener cuidado) sin que el paralelo sea igual una cosa es un objeto industrial, otra cosa es el arte (aunque el diseño tra sunta ya arte); si la camisa no se vende, hay que llamarle a capítulo al diseñador. Si yo hago un noticiero, y la gente

no lo ve, ¡coño!, me tengo que preocupar. Y se preocupa la dirección del ICAIC. Y se preocupa la dirección de la Revolución. Porque los recursos que yo estoy utilizando, son - para que el pueblo los vea, no para que los rechace... Yo creo que el pueblo nunca se equivoca... Yo, cuando hago cine, no pienso en estadísticas de niveles de educación, en el pueblo cubano, sacando promedios... Como yo soy del pueblo, no tengo que sacar cuentas: lo que yo registre, sin darme cuenta va a llegar al pueblo. Mi obra me sale, de acuerdo a como soy; y, lo mismo, le sale a Lezama Lima: reflejamos nuestra personalidad. Y punto".

"Alvarez: el Arte y la Revolución Cubana" (entrevista con - S.A.) EXPRESO, Lima, Domingo 19 de Agosto de 1973.

Chile: Miguel Littin

"En el año 1969 los cineastas tomaron activa participación en la campaña presidencial que llevaría al triunfo a la coalición de izquierda y su candidato, el compañero Allende. Se forma entonces un Comité de Unidad Popular de los Cineastas, quienes suscriben un documento unitario que resume las aspiraciones del conjunto de los cineastas de la izquierda chilena y que en su encabezamiento señala que los cineastas chilenos declaran que "antes que cineastas son hombres comprometidos con el desarrollo político y social de su pueblo y con la construcción del socialismo"...

"Para una parte de la izquierda está claro

que no se puede dar una lucha ideológica agresiva frente a - una pequeña burguesía que está controlando, en cierto modo, los medios de comunicación especializados. Nuevas radio-emisoras populares, periódicos para los cordones industriales, películas de 16 mm. para los circuitos móviles, creándose poco a poco una infraestructura paralela a la convencional, que no es otra cosa que el aparato de comunicaciones del poder - popular naciente, quedan establecidos"...

"Sin embargo, la problemática (política) es tan técnica, jurídica, especializada, que algunos medios de comunicación de la izquierda se convierten en tratados algo herméticos y otros en simples panfletos, lo que se traduce, en este último caso, en el desgaste de los términos y en la anulación de los mensajes. Las palabras "imperialismo", "oligarquía", "sedición", pierden su significación y el consignismo se apodera de una parte de los medios de comunicación de la Unidad Popular, incluido el cine, al no poder dar respuesta concreta a las masas porque el problema esencial - no es formal sino fundamentalmente político. No se trata de crear un lenguaje imaginativo para superar la situación, sino de ponerse al servicio de una línea política única del proceso revolucionario, línea política unificada que, como se sabe, no consiguió abrirse paso en un período histórico tan breve"...

Al asumir el gobierno popular, la izquierda hereda al mismo tiempo unos escasos y mal equipados órganos

de comunicación; un Chile Films, por ejemplo, lleno de máquinas inservibles y de equipos heterogéneos manejados por funcionarios demócratacristianos del régimen anterior o apolíticos a los que no se puede reemplazar porque una ley lo prohíbe, y que se niegan prácticamente a colaborar con el nuevo gobierno. Esto requiere distraer fuertes sumas de dinero para renovar racionalmente el material y esperar a su vez muchos meses y hasta años para su traslado al país".

"Por otra parte el cine chileno hereda otro fenómeno característico de toda economía subdesarrollada, - la dispersión de recursos que se traduce en el descubrimiento insólito de cámaras, grabadoras, laboratorios, circuitos cerrados de televisión, etc., en Ministerios públicos, Universidades de Provincia, Institutos culturales anónimos, de departamentos estatales prácticamente desconocidos, y todo este equipo es imposible de agruparse por causas y trabas burocráticas. Paralelamente, al no existir ley cinematográfica que pueda reglamentar los créditos, subvenciones, tratamientos tributarios, y, asimismo, organizar el aparato de distribución y exhibición con vistas a favorecer la cinematografía nacional, tanto los particulares e incluso el propio gobierno popular adoptan, de cierto modo, una actitud cautelosa para invertir y distraer recursos en un territorio sin cobertura legal"...

"En vista de la situación, Chile Films, crea la Distribuidora Nacional con el apoyo y la solidaridad de

los países socialistas y, en especial, de Cuba revolucionaria... Paralelamente y haciendo uso de los recursos legales que dispone, Chile Films comienza a crear una cadena de salas propias, estatizando la mayoría de las salas que por diversos motivos tienen una vinculación fiscal, tomándolas bajo su control, sin interferir ninguna disposición legal vigente, sino, muy por el contrario, utilizándola".

"Al mismo tiempo, los cineastas crean o fortalecen como proyecto provisorio productoras y cooperativas independientes que se multiplican y buscan establecer convenios entre sí, con organismos estatales, con Bancos del Gobierno o con el propio Chile Films, y surge una producción desbordante, por lo menos en cantidad. Trece largometrajes de ficción, 71 documentales de corto y largometraje, 41 informes y noticiarios, además de innumerables films realizados en 16 mm."

"Los cineastas, la Unidad Popular, el nuevo cine chileno",
p. M. Littin. Fragmentos del Informe de la delegación Chilena, presentado por Miguel Littin en el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, Caracas, 1974.

México: Ayala Blanco Jorge (Experto en Cine)

"A mediados del año 1965 fue dada a conocer la convocatoria del primer concurso nacional de argumentos y guiones cinematográficos promovido por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la -

Asociación de Productores de Películas Mexicanas. La participación popular y espontánea, para profesionales del cine y aficionados, no estaba condicionada por ninguna limitación temática o literaria. Se recibieron 229 argumentos y guiones originales.

En septiembre de 1966, un jurado calificador formado por delegados de las tres instituciones promotoras, hizo pública su breve lista de triunfadores (...) Sin necesidad de especular, el concurso respondía a urgencias muy evidentes. Trataba de encauzar la inquietud despertada entre las nuevas generaciones de escritores y cineastas de realizar su legítimo deseo de expresarse a través del cine; trataba de establecer nuevos nexos entre la industria organizada y los creadores independientes; trataba de fundamentar las exigencias gubernamentales de una elevación del nivel artístico y comercial del cine mexicano; trataba de reconciliar a los descontentos fuera del poder industrial; trataba de patrocinar el surgimiento de un cine nuevo y de verdadera calidad. El Banco Cinematográfico ofreció facilidades económicas especiales para que fueran filmados los argumentos ganadores y recomendados.

La industria volvió a traicionar la crédula confianza del gobierno. Los argumentos premiados, de alta calidad literaria y algunos de enorme atractivo comercial, fueron ignorados o rechazados por la Asociación de Productores, considerados "riesgosos" o de "lenta" recuperación.(...)

Dentro de la codificación esquemática a que obliga toda conclusión, podríamos definir cuatro tendencias bien marcadas dentro del nuevo cine mexicano que, en forma descendente de valor cinematográfico, serían los siguientes:

1º. La tendencia hacia un cine de poesía subjetiva: es un cine genuina y radicalmente angustiada, un cine que en el sobrecogido descenso al yo íntimo recupera en segunda o tercera instancias una realidad más verdadera, comunicable y armónica que la propia realidad objetiva (...) Plano único: un cine de fiebre y de éxtasis material como - el de Glauber Rocha y Leonardo Favio. Representantes: Juan José Gurrola, José Bolaños, Archibaldo Burns.

2º. La tendencia hacia un cine europeizante: es un cine que se sabe subdesarrollado y que se avergüenza de ello, un cine que quisiera salir de su condición, al primer salto un cine hecho por cineastas que desprecian ardua-mente su realidad cultural, un cine culto a priori, un cine que busca su salida en el camino personal de celebérrimos - cineastas europeos (...).

3º. La tendencia hacia un cine digno y aseado: es un cine esterilizado por voluntad propia, de pretensiones artesanales, desvinculado del devenir histórico, -- preocupado por el buen oficio y la corrección técnica, desvelado por la idea de quedar bien con todo el mundo: con el público, con los amigos y con el productor que ha-hecho-el-favor-de-encomendarme-una-película. Es un cine respetuoso,

contemplativo, tibiamente naturalista, alejado de los conflictos de sus personajes, orgulloso de sus tomas en full-shot. Límite superior: un cine honesto, limpio y sincero, secuela del neorrealismo de la última etapa (Castellani y demás), a veces miserabilista, buen observador, de ambientes, costumbres y personajes, oscilante entre lo inmediato afectivo y el disgusto de sí mismo. Representantes: Alberto -- Isaac, Luis Alcoriza, Arturo Ripstein...

40. La tendencia hacia un cine instintivo: es el cine de las bestias del cine, de los realizadores for mados dentro de la industria que sin poner por delante su - bagaje cultural son capaces de pensar en términos de cine, de imaginar y animar hechos cinematográficos. Es el cine - en que se descubre una auténtica simpatía por el público y por los gustos del pueblo, con todo lo ambivalente que pueda resultar esta actitud. Representantes: Alejandro Galindo, Alberto Mariscal, Servando González..."

"La Aventura del Cine Mexicano" por Jorge Ayala Blanco, Ed. Era, 1968; pp. 353-354 y 390-393.

CORPOTURISMO:
REGLAMENTO DE CINE

Recientemente han venido apareciendo, tanto en la prensa nacional, como en revistas especializadas, di-