

Cine y militancia política en el 68

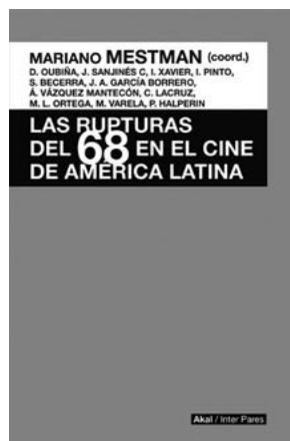
Melissa Mutchinick

Arkadin (N.º 6), pp. 191-196, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CINE Y MILITANCIA POLÍTICA EN EL 68



MELISSA MUTCHINICK

melissamut@gmail.com

Facultad de Bellas Artes.

Universidad Nacional de La Plata.

Argentina

Recibido: 07/02/2017 | Aceptado: 09/05/2017

Reseña a *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Mariano Mestman (coord.), Buenos Aires, Ediciones Akal, 2016. 476 páginas.

RESUMEN

Este artículo analiza un libro que lee el sentido y las motivaciones de volver, una vez más, a pensar el cine de estos años y sus rupturas, desde una perspectiva regional. Componen el volumen once artículos escritos por renombrados investigadores latinoamericanos, algunos centrados en diferentes casos nacionales y otros que proponen un enfoque que trasciende las fronteras nacionales para plantear algunos aspectos específicos que marcan en su conjunto al cine latinoamericano de ese período histórico.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; política; cultura; contracultura



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Tomando como punto de referencia el año 1968 como indicador de una «nueva sensibilidad político-cultural» y atendiendo a su sentido histórico y simbólico, Mariano Mestman reúne aquí un conjunto de artículos que centran su atención en las rupturas e innovaciones surgidas en los cines latinoamericanos de los años sesenta y setenta. Interroga sus relaciones e influencias con el cine moderno europeo, sus particularidades locales envueltas en fuertes movimientos sociales y políticos que caracterizan esos años, o la posibilidad de hablar de un nuevo cine latinoamericano como movimiento general, o más bien de las singularidades nacionales que se han dado en cada país.

La presentación de libro: *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política*, a cargo del propio Mestman, explora estos interrogantes y otros más, en función de profundizar la reflexión en torno al tema, que sigue suscitando preguntas que llevan a revisitarlo una y otra vez. El 68 como un año clave en el mundo occidental.

Sin embargo, Mestman amplía aquí el límite del tiempo, siguiendo los ensayos de Frederic Jameson quien lo refiere como «larga década del sesenta» (Jameson: 1984), extendiéndose en América Latina en lo que él llama la «segunda fase de los sesenta» (Mestman, 2016: 10), entre los años que van de 1967 a 1973 o 1974. Estas fechas marcan un comienzo y un fin más o menos estimable de los distintos movimientos de transformaciones y quiebres políticos, estéticos y culturales que se han ido dando en la región. Las Muestras y Festivales de Viña del Mar de 1967 marcarían, para Mestman, el inicio del debate estético-político. A este contexto, Mestman lo enmarca a su vez en una perspectiva más amplia que es la del tercermundismo. Realiza así un recorrido por diferentes sucesos y debates acaecidos en estos años, que nos permite comprender mejor el contexto bajo el que se suscriben los distintos ensayos que completan el libro y ampliar también nuestra mirada sobre ellos.

Divide la compilación de artículos en dos grandes secciones. La primera parte, dedicada a ocho casos nacionales, y una segunda parte referida a cuestiones específicas que hacen a la coyuntura del 68 y que atraviesan las fronteras nacionales: las tendencias del cine documental, los diálogos entre el cine y la televisión y las iniciativas autorales que, si bien provienen de la renovación sesentista, se vuelcan sobre el mercado masivo.

Con este objetivo se redimensiona el propio concepto de Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta y se brinda un aporte significativo para la continuación del debate.

La Parte I comienza con un escrito de David Oubiña, «El profano llamado del mundo», que toma el caso de Argentina y explora tres grandes tendencias del cine de esa época en fuerte tensión, a través de tres films representativos: *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), que representa al cine formal; *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), que abre la vía de lo que se transformó en el cine político-militante y *The players Vs. Ángeles caídos* (Alberto Fisherman, 1969), como representante del cine de vanguardia y underground. Oubiña entiende las dos primeras tendencias como fuertemente contrapuestas, mientras que la última jugaría un estado menos extremista, más permeable y al mismo tiempo más conflictivo. Encuentra, en una primera etapa, relaciones de intercambio y contaminaciones estéticas entre el cine político y vanguardista para dar cuenta, finalmente, de las fuertes diferencias ideológicas, surgidas en parte por la radicalización política frente a las políticas represivas de las dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, que terminaron por separarlos y enfrentando a sus integrantes en dos grandes grupos irreconciliables.

Tomando el caso de Bolivia, Javier Sanjinés escribe el ensayo «La estética transcultural de una revolución frustrada» donde se interroga por la posibilidad de una construcción nacional, en una región muy conflictiva como la boliviana, en la que da cuenta de los cambios políticos que aparentaron generar una transformación en el campo social, que finalmente no fue tal, con sectores que han estado excluidos por siglos. A su vez, interroga el lugar de una cinematografía que sea capaz de integrarlos. Examina aquí el cine del grupo Ukamau, «el grupo independiente más vigoroso del cine boliviano» (Mestman, 2016: 128), en torno a la figura de Jorge Sanjinés. Da cuenta de los momentos iniciales del grupo, a los que entiende como un «cine posible», con films abiertamente políticos y contestatarios como Ukamau (1965) o Yawar malku (1969) que presentan la problemática indígena, fundada en la raza de los excluidos, pero en los que sin embargo se observa un proceso de «transculturación desde arriba», según las categorías de John Beverly (1999), que si bien les permite denunciar los atropellos militares durante la «fase militar-campesina», no logra que las masas oprimidas puedan intervenir en el debate y autorepresentarse. Es desde el exilio donde considera que Jorge Sanjinés da comienzo a lo que denomina un «cine necesario», teniendo en cuenta que con el film *El coraje de este pueblo* (1971), logra superar los «vicios de la verticalidad y el paternalismo» (Mestman, 2016: 147) que aún persistían en sus largometrajes anteriores e iniciando así una etapa de «transculturación desde abajo» (Beverly, 1999), a través del uso del testimonio como la forma estética idónea para observar la realidad «desde abajo» y la cosmovisión indígena con el fin de «la recuperación de la memoria colectiva y el registro de situaciones planteadas por las comunidades participantes» (Aprea, 2017: 137).

Ismail Xavier alude al caso de Brasil en «Alegorías del subdesarrollo». Analiza aquí la cultura brasileña en medio de fuertes desajustes entre las expectativas nacionales y la realidad del poder militar iniciado por el golpe de 1964. Encuentra en torno al año 68, momento en que recrudece la escalada represiva de la dictadura militar, un punto privilegiado que provoca una verdadera revolución en la esfera cultural con la aparición de nuevas tendencias y manifestaciones estéticas como el Tropicalismo y el Cinema Marginal, y films emblemáticos como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) y *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). En estas manifestaciones sostiene que se dan dos planos decisivos: por un lado la cuestión social, ligada a la noción de subdesarrollo y su condición de incompletud. Por otro lado, la cuestión del lenguaje y el diálogo obra-público. En ambos casos, lo que caracteriza al cine de estos años es haber rechazado la «falsa entereza» y asumir la incómoda tarea de «internalizar la crisis» (Mestman, 2016: 154). Tomando como referencia la noción de alegoría, marca las relaciones de identidad y diferencia entre las películas de esta época, y ve en ellas la tensión entre el sentido claro y el dato absurdo; entre el fragmento y la totalización.

Iván Pinto presenta el caso chileno en «Crítica y crisis en el Nuevo Cine», donde revisita el contexto de fuerte agitación social y político con el ascenso de Allende a fines de los sesenta dando inicio al gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), los debates que se vienen realizando en el terreno del cine universitario, los cineclubes y la bohemia intelectual y los festivales de Viña del Mar entre 1967 y 1969, para dar cuenta del Nuevo Cine Chileno, considerándolo como una «estructura afectada que absorbe y reconfigura los procesos sociales» (Mestman, 2016: 185) con una voluntad explícita de ruptura del sistema «clásico»

de representación y al mismo tiempo de exponer la materialidad fílmica. Es decir, un cine que no sólo busca la transformación de las estructuras sociales sino que con ellas, también transformar las propias estructuras cinematográficas. Toma para su análisis tres films que caracterizan distintas tendencias y opciones de ruptura: El chacal de Nahueltoro (Miguel Littín, 1969), Valparaíso, mi amor (Aldo Francia, 1969) y Tres tristes tigres (Raúl Ruiz, 1968).

Sobre el caso de Colombia, Sergio Becerra escribe «En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil», dando una mirada sobre el cine de Colombia a través de dos imágenes determinantes: la figura de Camilo Torres Restrepo (sociólogo y sacerdote que pasa del ámbito académico a la política y acaba muerto en la guerrilla del ELN) y su entierro simbólico el 16 de febrero de 1966, material que integra el film Camilo Torres Restrepo (Diego León Giraldo, 1966); y los registros de la policía militar avanzando contra los manifestantes en protesta contra el fraude electoral «en el corazón de Bogotá» el 20 de abril de 1970. Atendiendo al intersticio entre estas dos configuraciones, da cuenta del inicio y consolidación de un cine político y militante que configura el 68 cinematográfico colombiano con el lanzamiento de Chircales (Jorge Silva y Marta Rodríguez, 1968-1972) en el que se visibiliza a los sectores postergados de la sociedad y se resignifican los registros de los medios masivos que pretenden sostener la hegemonía de la clase dirigente (Aprea, 2017: 140), lo que da cuerpo a películas que surgen de un ámbito netamente estudiantil, «frágiles en su factura, pero robustas en su planteamiento» (Mestman, 2016: 220).

En «Revolución intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del audiovisual», Juan Antonio García Borrero propone una revisión de la historia del cine cubano en torno al emblemático 1968. Toma la noción de Rick Altman el «modelo de crisis» (Altman, 1996) y propone otra perspectiva para leer el cine cubano del 68, apelando a su discontinuidad y sus contradicciones. O en otros términos, plantea una indagación no de la historia del cine cubano del 68, sino de su intrahistoria, al tiempo que se propone rastrear la «Historia de las ideas» a fin de dar una visión más compleja que la que se ha construido desde el imaginario audiovisual, sin desatender a las complejas relaciones que se desarrollan cotidianamente entre los realizadores, los dirigentes del cine cubano y el Estado, donde afloran las tensiones lógicas que derivan de la relación entre arte y política. Una historia de tensiones, más que de crisis. Marca así dos tendencias en el cine cubano, una versión impulsada por el gobierno y el ICAIC, que «busca la construcción de una épica nacional revolucionaria que sostenga la política oficial de construcción del Hombre Nuevo del socialismo con films de propaganda dogmática» (Aprea, 2017: 141), como Lucía (Humberto Solás, 1968) y La primera carga del machete (Manuel Octavio Gómez, 1968) y otra de la mano de un grupo de realizadores que sostienen una mirada crítica frente a la estética oficial y discuten los problemas de la sociedad revolucionaria, entre ellos films tales como Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), En la otra isla (Sara Gómez, 1967), Una isla para Miguel (Sara Gómez, 1968) y Coffea Arábica (Nicolás Guillén Landrián, 1969).

Álvaro Vázquez Mantecón en «El 68 cinematográfico» estudia el caso de México. Propone un panorama sobre el movimiento estudiantil de 1968 (que explota entre agosto y setiembre y culmina en la masacre de Tlatelolco) y cómo transformó la manera de concebir el cine de una generación de cineastas mexicanos, impulsándolos hacia un cine militante. Revisa los antecedentes del cine político en México previos al 68, para dar cuenta de la fuerte sacudida política que provoca el movimiento estudiantil, que pone al descubierto el

régimen autoritario bajo el que se vivía y sacude a un cine que se caracterizó hasta entonces por ser más bien apolítico. Entre las primeras películas del movimiento cita el documental *Comunicados del consejo nacional de Huelga* (Paul Leduc y Rafael Castanedo, 1968) conformado por cuatro cortometrajes que oscilan entre la información y la propaganda sobre el movimiento, como respuesta a la censura gubernamental y el cerco informativo. Estas películas, entre otras surgidas de distintos grupos universitarios, ponen en práctica nuevas maneras de hacer películas, marcadas por el ejercicio de una militancia fílmica. Si bien estas no alcanzaron nunca un público masivo sino que se vieron restringidas a cineclubs universitarios y organizaciones obreras o vecinales, sí produjeron un importante efecto en la producción de cine independiente de los años posteriores, en la de la generación de estudiantes del CUEC y en el movimiento de jóvenes conocidos entonces como superocheros (por utilizar ese formato).

En el cierre de la primera parte del libro, Cecilia Lacruz escribe «La comezón por el intercambio» en referencia al caso de Uruguay; donde propone atender a un rasgo global del cine en lo que hace a la construcción del relato de la lucha revolucionaria, hilando con otras experiencias en sintonía como la del Grupo Experimental de Cine (GEC) de la facultad de arquitectura, la del Taller de Fotografía y Cinematografía de la escuela nacional de Bellas Artes y las que surgen en torno al semanario *Marcha*, su departamento de Cine (1968) y su Cineclub (1969), para ver en estas expresiones algo más que la militancia estrictamente política y analizarlos en tanto colectivos en coexistencia con otras zonas menos «institucionalizadas». Se pregunta, entonces, «dónde mirar en el caso uruguayo para entender la singularidad local en torno al 68 y en qué aspectos hacer hincapié» (Mestman, 2016: 312); finalmente, si hubiera que señalar una ruptura, la encuentra en torno a los festivales de *Marcha* de 1967 y 1968 donde junto a lo ideológico se abre una dinámica de cooperación y democratización político-cultural.

La segunda parte, titulada «El documental, la televisión y la industria cultural» abre con el ensayo de María Luisa Ortega «Mérida 68. Las disyuntivas del documental», donde encuentra a la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano, celebrado en Mérida (Venezuela) los días 21 y 29 de septiembre de 1968, como uno de los eventos fundacionales y fundantes de reconocimiento e intercambios entre los cineastas latinoamericanos, y al que lo identifica con una doble afirmación: el documentalismo y el latinoamericanismo. En medio de un contexto de festivales como los de Viña del Mar del 67 y 69 entre otros, considera a los films allí exhibidos como hechos políticos, al margen no sólo de la producción comercial, sino también del sistema capitalista y entendiendo al documental como un compromiso político y no tanto como representación de una realidad «objetiva». Plantea que las discusiones iniciadas en Mérida abren el camino a las propuestas de cine que se desarrollan en los años posteriores como la del «cine imperfecto» o la teoría del «tercer cine» (planteada ya en el ensayo de David Oubiña).

Mirta Varela en «Con y contra el cine y la televisión» compara cómo se da la relación entre el cine y la televisión en los distintos países durante los años 1968 y 1969, en un contexto de fuertes cuestionamientos hacia las instituciones, donde estaría incluida la televisión como lugar hegemónico dentro del sistema de medios. Sin embargo destaca algunas experiencias innovadoras como el programa de la TV Tupi *Abertura* (Glauber Rocha, 1979) en Brasil, o los registros en directo del *Cordobazo*, tomados por el canal

10 de la ciudad de Córdoba, material que es usado por gran parte del cine político de los setenta.

Finalmente, Paula Halperín, en «Industria cultural e identidad nacional. Dos films emblemáticos», rescata películas que considera claves del cine moderno de principio de los sesenta, y en las que, pese a sus diferencias, encuentra fuertes puntos en común: la argentina *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968), y la brasilera *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Ambas se enmarcan en un contexto de fuerte crisis de la industria cinematográfica, bajo un alto nivel de censura y financiadas por el Estado de las dictaduras militares. En un clima de fuertes represiones estatales y radicalización política de los intelectuales, observa como ambos films buscan una identidad nacional a través de sus personajes marginales, procurando combinar el cine autoral (de rupturas estéticas y formalismo) con el acceso a un público masivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Altman, Rick (1996). «Otra forma de pensar la historia del cine». *Filmoteca 22*. Valencia: Filmoteca de Valencia.

Aprea, Gustavo (2017). «Reseña: Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Mariano Mestman (coord.)». *Cine Documental* (15). CABA.

Beverly, John (1999). *Subalternity and representation. Arguments in cultural theory*. Durham: Duke University Press.

Jameson, Frederic (1984). *Periodizar los 60s*. Córdoba: Alción.

Mestman Mariano (coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.