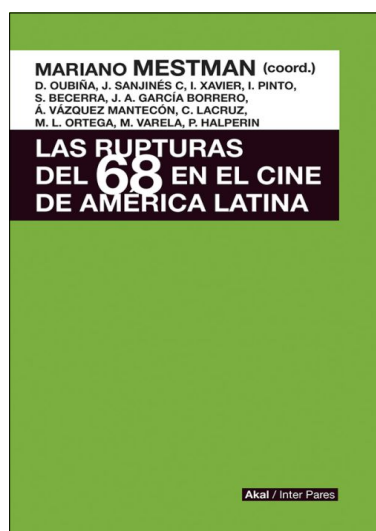


MESTMAN, Mariano (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Editorial Akal, 2016)

Lior Zylberman

Centro de Estudios sobre Genocidio - Universidad Nacional de Tres de Febrero
liorzylberman@gmail.com



En la introducción, Mariano Mestman, coordinador de este libro colectivo, se pregunta por qué revisar una vez más el cine del 68 en América Latina. Pregunta desde ya atinada dado que la temática ha sido transitada en un número considerable de obras y trabajos de investigación. Con todo, y si bien los diversos artículos que componen el libro tienen al cine como objeto de estudio, éste no busca dar cuenta de las rupturas del 68 exclusivamente en el campo cinematográfico sino integrarlo a las rupturas políticas, económicas y sociales a partir de un abordaje más amplio. El acento está colocado especialmente en la idea de “América Latina”, una noción que no es pensada como una identidad prefijada sino como “un programa o incluso como un significante en pleno funcionamiento durante

este período en el cual el propio latinoamericanismo se reformula en lo cultural y lo político” (7). Tomando entonces esta idea como eje nodal del libro, se puede apreciar cómo en el 68 (entiéndase la larga década de 1960) América Latina transita por caminos similares resolviendo cada país sus problemas en forma particular y disímil. Con esta propuesta, los diversos capítulos, escritos por renombrados investigadores, permiten reparar cómo los países del continente fueron atravesados por problemáticas políticas y estéticas similares y cómo, a su vez, resolvieron (o no) en forma divergente dichos problemas.

Desde ya que la ruptura (y problema) principal se encuentra en lo político, pero también en el plano estético y cultural, permitiendo percibir de qué forma política y estética se encuentran a flor de piel en los diversos países latinoamericanos. Si bien en este período asistimos al surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, momento verdaderamente de ruptura, los textos que componen el libro no adoptan exclusivamente una perspectiva regional sino que buscan también explorar rasgos y significados comunes con otras geografías. La propuesta del libro, como señala Mestman, se en-

cuentra en el énfasis otorgado al término rupturas y en su despliegue singular en determinados *aquí y ahora* geográficos, delimitados también por sus propias historias y coyunturas. En esa dirección, el libro tiene como objetivo contextualizar e interpretar los procesos de emergencia y confrontación de las rupturas en relación con realidades políticas y configuraciones culturales nacionales.

Algunas de las cuestiones que se ponen en discusión al pensar los diversos niveles de rupturas, y que nos permite también reparar en elementos recurrentes en casi todos los países, son los vínculos con la producción estatal, industrial y comercial previa, y con el circuito cineclubístico y de difusión del cine moderno; asimismo, otro elemento que tendrá notoriedad, aunque no en todos los países por igual, será el lugar de la universidad como sitio de producción y experimentación de cine social. Estos centros de producción se volvieron verdaderos laboratorios del cine político, haciéndose eco también de las diversas discusiones políticas durante las rupturas del 68.

Al mismo tiempo en que los autores plantean discusiones estéticas y políticas, exponen un elemento que fluctúa en los capítulos: los festivales de cine como expresión de varias de las innovaciones y rupturas del 68. De este modo, los festivales de Viña del Mar de 1967, Mérida de 1968 y Viña del Mar de 1969, actúan como un termómetro de las rupturas ya sea por la presentación de cineastas, obras y visitas extranjeras en esos festivales como también por las discusiones que se dan al interior de los festivales acercando y alejando posiciones –estéticas y políticas– entre los realizadores. En ese sentido, el libro da cuenta de que “lo experimental, lo contracultural y el tercermundismo no se procesaban del mismo modo en cada uno de los países de América Latina, ni entre los grupos activos en torno al 68” (38).

El libro se estructura en dos partes. Una primera, compuesta por ocho trabajos, se concentra en casos nacionales; una segunda, conformada por tres capítulos, versa en torno al documental, la televisión y la industria cultural.

La primera parte la abre David Oubiña a partir del caso de Argentina. Con el título “El profano llamado del mundo”, el autor coloca en tensión las nuevas formas de hacer política y arte en relación con el cine. En ese campo presenta algunos de los debates en torno a ejes fundamentales como qué es el cine, cuál es su función y cómo debe circular. Pero las disputas de fondo en torno al cine producido en torno al 68 puede rastrearse desde la década anterior a partir de tres polos: el cine popular y testimonial, el cine de autor y el cine comercial. Los primeros años de la década del 60 articularán una radicalización cultural-contracultural y estética junto a la política, durante esos momentos “los artistas de vanguardia y los militantes cruzan con frecuencia una frontera estético ideológica que, hasta mediados de los años sesenta, resulta bastante permeable” (70). En Argentina, el golpe de Estado de 1966 marca un nuevo campo de problematización acerca de las relaciones entre

intelectuales, política y violencia, y el cine, desde ya, no estará al margen. Es así que el año 68 resulta ser tanto el punto final de los posibles intercambios como también “el inicio de un proceso de separación y oposición” (73). Para explicar las observaciones de este proceso, Oubiña lleva adelante un análisis comparativo entre *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) y *The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischermann, 1969); estos films, junto a las derivas y posteriores obras de sus realizadores, permiten observar las diferentes tensiones entre cine y política pero también reparar los virajes ideológicos en torno a la propia idea de revolución (en el caso del Grupo Cine Liberación el horizonte socialista deja lugar a la “teología peronista”). Al desplegar estos tres films emblemáticos, Oubiña recorre también las tensiones entre los grupos de cineastas más políticos pero también entre los cineastas de vanguardia, permitiéndonos reparar cómo se gestó y cerró un ciclo histórico, político y cultural en la Argentina.

Javier Sanjinés C. se dedica a estudiar el caso de Bolivia. Con el título “La estética transcultural de una revolución frustrada” el autor se detiene en torno al cineasta Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau para desarrollar una hipótesis que afirma que el cine llevado adelante por éste y su grupo “tuvo dificultades para resolver la compleja relación geocultural creada por técnicas cinematográficas vanguardistas que superaban solo en apariencia el indigenismo surgido en décadas anteriores” (127). En esa dirección, el autor plantea una relación difícil entre la estética universal –la novela y el cine, señala– y las condiciones espacio-temporales andinas. Luego de repasar el escenario político en el cual se inserta el Instituto Cinematográfico Boliviano y algunas de sus producciones entre la década de 1950 y 1960, el autor contextualiza el inicio del cine de Jorge Sanjinés: nace en un debilitado Estado-nación donde un nacionalismo revolucionario prometía superar el “colonialismo” pero que no alcanzó a alterar el tipo de poder cuyo carácter era, y sigue siendo, su colonialidad. Dos de las producciones más emblemáticas del realizador, *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969) fueron objeto de la censura, llevándolo a crear un “cine necesario” en el exilio en oposición al “cine posible” pensado por otros miembros del Grupo. Pese a la diferencia entre ambas posiciones, el autor sugiere que los títulos recién mencionados pueden ser pensados también bajo la categoría de “cine necesario” porque ambos “abrieron de par en par la problemática indígena que, fundada en el concepto de raza, fue [...] la primera categoría real de la modernidad” (136). En estos films, además, el Grupo pone en evidencia una “nación clandestina”, la población india, que era excluida de los espacios de dominación, sojuzgados por la nación criollo-mestiza que monopolizaba el poder. Al desplegar el análisis y trayectoria tanto del Grupo como del propio cineasta, el autor sugiere ver cómo este cine desarrolló un planteamiento “fundamentalmente eurocéntrico” (137) que se puede denominar transculturación “desde arriba”; ésta permitió al Grupo denunciar los atropellos cometidos por los militares durante la “fase militar-campesina” del golpe de Estado de 1964. Sin embargo, el autor repara que el cine de esa década no logró que las masas oprimidas interviniesen realmente en el debate ni que pudiesen

autorepresentarse. De este modo, el texto de Sanjinés C. expone una de las tensiones nodales en las rupturas y cines del 68, remarcando las dificultades para resolver las complejas dinámicas ideológicas y políticas, hecho que será más factible, en el caso de Bolivia y de Jorge Sanjinés, de resolver en un cine posterior a este período.

En un texto que ya fuera editado en castellano con anterioridad, el capítulo de Ismail Xavier se concentra en el caso de Brasil. En “Alegorías del subdesarrollo” Xavier señala que en un periodo de debate y militancia se favorecieron la creación de formas y modos de producción alternativos, lo que permitió “la sucesión de experiencias que integraron cine brasileño y modernidad estética, a pesar del panorama de subdesarrollo técnico-económico y del régimen conservador” (153). En ese contexto, el cine se articuló con la conciencia de la crisis –del país, del lenguaje capaz de “decirlo”, del cine capaz de ser político, afirma Xavier– y se consolidó hacia la segunda mitad de la década de 1960 el recurso de las alegorías. Xavier advierte que las alegorías lejos están de ser un programa de denuncia proyectada ya que el contexto de producción comprende una variedad de efectos de sentido y posiciones políticas e ideológicas. El inicio puede ser encontrado en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), obra en la que se plantea un nuevo horizonte para el cine y la alegoría que “resulta del afán de pensar el destino nacional en una obra-síntesis” (155). Si bien el golpe de 1964 repercutirá en el panorama político, éste no alterará la voluntad de actualización estética y la “inclinación al diagnóstico totalizador continúen marcando la escala de los dramas o el horizonte de las parodias donde lo nacional mantiene su privilegio como estructura imaginaria de referencia” (155). Esta perspectiva atravesaría tanto al *Cinema Novo* como el de la ruptura de él o en producciones del llamado *Cinema Marginal*. El año 68 marca la entrada en vigencia del *Ato Institucional Número Cinco* (AI-5), un golpe dentro del golpe, que no desalentó la búsqueda que se había iniciado sino que la aceleró, generando otros protocolos de experiencia estética vinculados al estudio del país. El tropicalismo, por ejemplo, se volvió una confluencia de inspiraciones, y como experiencia de montaje de lo diferente llevó múltiples tradiciones al centro de la cultura de mercado. En esa dirección, el aporte de Xavier permite pensar cómo el cine brasileño pudo generar una expresión original ante una determinada coyuntura del país.

Para pensar la experiencia chilena, Iván Pinto escribe el capítulo “Crítica y crisis en el *Nuevo Cine*”. Este cine irrumpe, como en los demás países, en un contexto socialmente agitado que en lo político coincide con la crisis del gobierno de Eduardo Frei y el ascenso del allendismo que dará inicio, al comenzar la nueva década, al gobierno de la Unidad Popular. A dicho contexto se le debe sumar el surgimiento de un cine universitario y de una cultura cinéfila que se solidificará en los festivales promovidos por Aldo Francia; así, “el *Nuevo Cine Chileno* es tanto una crítica a las condiciones sociales, políticas y económicas de los más pobres, como una crítica y renovación de un lenguaje ci-

nematográfico de forma enfática” (185). Pinto propone entonces leer el caso chileno bajo el signo de la contradicción, comprendiendo una doble dimensión de la operación cinematográfica –es decir, tanto en su argumento, trama, etc. como en sus operaciones formales–. Esto lleva a pensar un gran corpus de películas que no sólo han querido transformar las estructuras sociales sino también someter a crítica al propio cine. Los ejes donde Pinto concentrará su análisis residirán en la experiencia del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, fundado en 1957 por Sergio Bravo y Pedro Chaskel, y en los festivales de cine de Viña del Mar de 1967-1969. Mientras que el Centro se vuelve un laboratorio de cine exploratorio, social y documental, Viña del Mar resulta ser la ventana de los nuevos cines latinoamericanos y lugar de encuentro (y desencuentros) de los realizadores. En una segunda parte del capítulo, Pinto se dedica a analizar *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969), *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969) y *Tres Tristes Tigres* (Raúl Ruiz, 1968) con el objetivo de exponer las contradicciones antes mencionadas. Con la llegada de Salvador Allende a la presidencia, la politización del cine cobrará un nuevo cariz y poseerá una nueva función social; como sabemos, todo ello quedará trunco luego del golpe de septiembre de 1973.

Sergio Becerra es quien se encarga de dar cuenta de las rupturas del 68 en Colombia con “En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil”. Su texto se inicia alrededor de la figura del sacerdote Camilo Torres, personaje de notable influencia en los procesos de radicalización y ruptura de este período; y tal es su influencia que su entierro simbólico es parte de la primera secuencia de la ya clásica *El fondo del aire es rojo* (Chris Marker, 1977). Becerra establece su análisis entre dos films que abarcan un lustro, *Camilo Torres Restrepo* (Diego León Giraldo, 1966) y *¿Qué es la democracia?* (Carlos Álvarez, 1971) pivoteando entre ambas un centro de gravedad particular: el movimiento estudiantil. De este modo, el 68 colombiano tendría como protagonista al estudiante como nuevo sujeto urbano y fílmico “en torno al debate y al espacio público, en la universidad pública” (221), siendo desde ese centro el lugar de origen de las conexiones y relaciones que entretienen las películas y la acción política. El aporte de Becerra radica no sólo en el estudio de films que componen los extremos sino los que fueron producidos durante ese período generando así un cine particular llevado adelante por estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia. En un país sin estudios ni industria cinematográfica el cine logró poner, por primera vez, “en total sintonía y perfecta contemporaneidad, acontecimientos y protagonistas de una misma época y una misma realidad” (242). El cine se volvió un espacio de denuncia de los fraudes electorales y también un llamamiento a la movilización armada; así fue como el cine devino en, sugiere Becerra, un ágora, instrumento de reflexión y debate, en conquista del espacio público para crear, finalmente, movimiento social. En el caso de Colombia, la pauta fue dada por un movimiento estudiantil que a partir de producciones contraculturales y contrainformativas, radicales y contestatarias, devino frente político.

Para pensar el 68 desde Cuba, Juan Antonio García Borrero escribe “Revolución, intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual”. A diferencia de lo que sucede en otras latitudes, el cine de Cuba no posee la misma impronta; es decir, no brega por *hacer* la revolución sino que está hecho *desde* la revolución. Desde ya que eso no exime al cine cubano de las rupturas del 68. García Borrero sugiere entonces estudiar ese período a partir de las discontinuidades, no desde la historia del cine cubano sino a partir de la intrahistoria. El 68 es un momento “único de iluminación fílmica colectiva” (251) gracias a films como *Las aventuras de Juan Quinquín* (Julio García-Espinosa, 1967), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1967), *Lucía* (Humberto Solas, 1968) y *La primera carga del machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969). Con todo, y a pesar de la notoriedad que alcanzaron dichos films, los cineastas del ICAIC debieron lidiar en el 68 alrededor de dos ideas-debates: el subdesarrollo del Tercer Mundo y el rol del intelectual en ese escenario. Para llevar adelante el análisis, el autor divide el capítulo en dos grandes secciones. En la primera se detiene a estudiar la producción cubana en torno a los festejos por el centenario de la independencia nacional: el 68 será importante para Cuba para poder redefinir su identidad. En la segunda, se concentra en las tensiones al interior del ICAIC, tensiones que de alguna forma tienen como polos las estrategias políticas gubernamentales y el rol del intelectual en la revolución. En aquel país, y en aquellos años, la revolución no fue monolítica sino que las discrepancias y desencuentros –ideológicos, políticos, intelectuales– sacudían al ICAIC como a todo el país. Con todo, como sugiere García Borrero, los ecos de las lecciones de aquellas tensiones, de aquel 68, aún resuenan en Cuba.

En México el panorama puede ser puesto en perspectiva con los casos de Colombia o Chile. Como señala Álvaro Vázquez Mantecón en “El 68 cinematográfico”, la práctica del cine militante fue producto directo del movimiento estudiantil de 1968. En dicho país, la posibilidad de llevar adelante una alternativa al cine industrial tuvo su foco en dos vértices: la aparición de revistas como *Nuevo Cine* y la creación de espacios para la formación de cineastas como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. El movimiento estudiantil de 1968 provocó una de las crisis políticas más profundas que experimentara México desde 1910, y desde sus entrañas saldrán películas urgentes sobre la situación social y política. En esa dirección, el autor señala que quizá sean las brigadas de los estudiantes del Centro uno de los efectos más contundentes del 68 mexicano. Con ello, los estudiantes pusieron en práctica nuevas formas de hacer películas a la vez que ejercían una militancia fílmico-política. El 68 repercutirá en el tiempo a partir de la aparición de diversos grupos de cine, sean universitarios o no, que buscarán otras formas de gestión y producción cinematográfica. Lo importante a destacar, como señala el autor, es que el 68 “había transformado la noción del papel del cine en la sociedad, cambiado los modos de producción y consolidado redes de distribución alternativas. Además, estableció un contacto del independiente mexicano con otras cinematografías latinoamericanas” (307).

Experiencias similares tendrán lugar en Uruguay, tal como analiza Cecilia Lacruz en su capítulo “La comezón por el intercambio”. En aquel país el 68 cinematográfico tendrá su origen en múltiples sitios vinculados a universidades y revistas: el Grupo Experimental de Cine de la Facultad de Arquitectura, el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, el semanario *Marcha* junto a su Departamento de Cine y su Cine Club. En su desarrollo, el movimiento en el que Lacruz se detiene es el pasaje de la órbita de la experiencia privada para “compartirla en una acción colectiva” (312). Si bien inicia su recorrido con *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), la autora busca ir más allá de lecturas en clave ideológicas para pensar otras zonas que permitan estudiar experiencias que van trascienden la militancia estrictamente política. En esa dirección, la ruptura uruguaya permite reparar cómo ante acontecimientos críticos, “aficionados, *amateurs*, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes” (312). En Uruguay, como en el resto de los países, este movimiento también intentó desmitificar la misma idea del cine, de los medios de comunicación y de producción. Figura central en todo este período es Mario Handler, a quien la autora le dedica una sección para contextualizar su cine y sus cambios al aproximarse el 68. La otra gran sección del capítulo lo dedica a la Facultad de Arquitectura y el Taller de Bellas Artes, que desde su seno surgieron diversos colectivos estudiantiles cinematográficos, como el Grupo Experimental Cinematográfico. Si bien todo el movimiento en torno al 68 uruguayo se caracteriza por su heterogeneidad, la autora toma como conclusión final el valor de la cooperación como salida creíble para el cine de Uruguay, una cooperación entendida como práctica política fundamental.

La segunda parte del libro se concentra en aspectos más generales pero que no pierden la rigurosidad de los capítulos anteriores. En “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”, María Luisa Ortega se detiene a pensar el impacto de la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano organizado por la Universidad de los Andes en la ciudad de Mérida, Venezuela. En esa ocasión, se vieron y discutieron más de sesenta films entre ellos los títulos más relevantes de lo que ya era conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano. Además de efectuar una revisión crítica de algunos de los títulos más emblemáticos que se proyectaron y discutieron en esa muestra, la autora lleva adelante una pequeña historia de los festivales latinoamericanos sobre cine documental, insertando el de Mérida en esa historia actuando así como momento bisagra. De este modo, Mérida muestra que el 68 “representa el punto de divergencia y posicionamiento diferenciales respecto a las potencialidades de la experimentación estética y la vanguardia cinematográfica de los años previos en relación con el discurso crítico de lo real y el papel del documento y del testimonio en términos de su virtual manipulación ideológica” (388).

En “Con y contra el cine y la televisión”, Mirta Varela estudia el papel de la televisión durante

los momentos de efervescencia política del 68 sugiriendo que si bien ésta no podía convertirse en un medio de expresión para los movimientos políticos, la frontera entre ambos puede ser pensada como móvil, con “límites y diferencias significativas pero también con puentes e intercambios de diverso orden” (396). Varela recoge así diferentes experiencias europeas, como el del Comité Revolucionario Cine-Televisión francés, donde se convocaba a los Estados Generales del Cine, o la de Roberto Rossellini en la televisión italiana logrando conjugar política y estética para un público masivo. En América Latina, la autora resalta el paso de Glauber Rocha por la televisión brasileña en 1979, en un contexto de “apertura” por parte de la dictadura, teniendo la política un lugar preponderante en su programa. Para el caso argentino, resulta sugerente reparar cómo el Cordobazo fue registrado por diversos canales cordobeses y por el canal 13 porteño; esas imágenes luego serían tomadas por el cine político durante los siguientes años. Uno de los puntos de sus conclusiones resulta sugerente para pensar la tirantez entre cine y televisión: durante el 68, la tensión entre autoría y trabajo colectivo va en direcciones opuestas en estos medios. “Mientras el cine puso en cuestión el rol de autor en tanto institución burguesa y avanzaba en dirección del trabajo colectivo promoviendo la desaparición de la firma, la realización televisiva se encontraba en una etapa muy diferente” (429). En esa dirección, este elemento que pone en evidencia Varela permite también comprender otro de los aspectos de las rupturas del 68.

Finalmente, el libro lo cierra Paula Halperin con “Industria cultural e identidad nacional. Dos films emblemáticos”. De este modo, la autora toma *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) y *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) para indagar cómo estas obras examinaron la cuestión nacional –estando ambas obras inmersas en una transformación de las industrias culturales locales– influenciando las decisiones estéticas tomadas por ambos directores. Los dos films tuvieron “la capacidad de hacer del tema de la nación algo realmente popular y financieramente viable, en un momento de abierta crisis en la producción cinematográfica a nivel mundial, en particular Argentina y Brasil, acosados por la producción extranjera y la competencia de la televisión (437). Ambos casos permiten reparar también en las transformaciones epocales del lenguaje cinematográfico en torno a las cuestiones nacionales; también resulta interesante poder reparar por qué en ese momento y contexto social dichos films se volvieron éxitos de público.

Los diversos capítulos del libro presentan así diversas tentativas para leer y comprender las rupturas del 68 en todo el continente. Si bien los textos se concentran en América Latina, los diversos capítulos dialogan con los 68 de otras latitudes. Así, si algo nos indica este libro es que el 68 fue, quizá, el último intento rupturista con intención de formar una comunidad política mundial; sin embargo, este proceso no fue homogéneo sino que en cada lugar sus derivas condujeron a diferentes salidas. En ese sentido, y quizá por las propias características del 68, este libro no es de dirección

única ya que se le presenta al lector la posibilidad de leerlo en forma discontinua, armando su propio recorrido. Las rupturas en el cine permiten apreciar entonces que el 68, la larga década de 1960, fue atravesado por condicionantes sociales y económicos similares pero con desarrollos políticos diversos.