

el concepto marxista de ideología y su aplicación al fenómeno cinematográfico latinoamericano

HUGO MURIALDO LAPORT

Como un arte genuinamente mayor, el cine es el único que es hijo del socialismo en toda la extensión de la palabra. Las otras artes tienen siglos de tradición tras ellas. Ocupa menos años toda la historia de la cinematografía que siglos el desarrollo de las demás artes.

El cine puede llegar a ser el grado más elevado de dar forma a las potencialidades y aspiraciones de cada una de las artes restantes.

Además, el cine es aquella última y genuina síntesis de todas las manifestaciones artísticas que se derrumbaron después de alcanzar la cumbre en la cultura griega y que Diderot buscó vanamente en la ópera, Wagner en los dramas musicales, Scriabin en sus "concerti", etcétera.

Serghei Eisenstein

I. El concepto de ideología

Con el propósito de tratar de establecer cómo la ideología llega a los filmes, analizaremos, en primer término, algunos aspectos del concepto ideología empleado en relación a diversos grados de la producción.

Al referirse a las relaciones de producción, Carlos Marx y Federico Engels plantean en *La ideología alemana*, que

el modo como los hombres producen sus medios de vida depende, ante todo, de la naturaleza misma de los medios de vida con que se encuentran y que se trata de reproducir.

Y más adelante prosiguen:

...lo que son (los individuos) coincide, por consiguiente, con su producción, tanto con lo que producen como con el modo como producen. Lo que

los individuos son depende, por tanto, de las condiciones materiales de su producción.¹

Ahora bien, si partimos de esta relación de los individuos con el modo de producción, se llega a la conclusión, nada nueva por lo demás, de que estas relaciones se dan a niveles de toda la amplia gama de la producción, y por supuesto, ocurre lo mismo con la "producción espiritual" (que es la que a nosotros nos interesa analizar en el presente trabajo).

Con respecto a la producción de las ideas, Marx y Engels afirman que

los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas, etcétera, pero los hombres reales y actuantes, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él co-

¹ Carlos Marx y Federico Engels, *La ideología alemana*, Buenos Aires, Ediciones Pueblos Unidos, 1973, pp. 19-20.

rresponde, hasta llegar a sus formaciones más amplias.²

Cabe hacer notar, sin embargo, que el desarrollo de las fuerzas productivas de estos hombres "reales y actuales", no se dan en forma aislada en el tiempo y en el espacio. Este desarrollo está condicionado por las relaciones que se dan en un lugar y época determinados. Surge entonces la interrogante sobre las condiciones en que se daría un marco de ideas (o más claramente una ideología) y su relación con los individuos que de una u otra forma están ligados a ellas (ya sea bajo su dominio o ejerciendo tal dominación a través de ellas).

En la misma obra citada, después de un análisis histórico, Marx y Engels llegan a la conclusión de que

las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante, son también las que confieren el papel dominante a sus ideas.³

Hemos querido esbozar a modo de introducción, las ideas que respecto a las relaciones de producción —ya sea de orden material, como de orden espiritual— han analizado Marx y Engels, con el objeto de aclarar las condiciones en que estas relaciones se dan y su interdependencia con el fenómeno de clases y de ideología.

Ideología y arte

Si partimos del supuesto (a pesar de las palabras de André Malraux: "y además de todo esto el cine es una industria"), de que el cine es un arte, tendremos necesariamente que analizar, aunque sea en forma sucinta, las relaciones entre arte e ideología, para luego centrar nuestro estudio en lo que es la hipótesis del presente trabajo: "cómo la ideología llega a los filmes".

Ha sido motivo de permanente estudio —y por qué

no decirlo— de no menos permanente polémica entre los estéticos y críticos marxistas, el problema del carácter ideológico del arte. Sin embargo, en los últimos años parece haberse llegado a cierta concordancia en lo relativo a la hasta hace poco sobreestimación del factor ideológico y la consiguiente minimización de la forma, de la coherencia interna y legalidad específica de la obra de arte.

Henri Lefebvre en su obra *Contribución a la estética*, no desconoce los elementos ideológicos de la obra de arte, pero aclara que arte no es ideología:

Toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las de su autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros individuos.

Y más adelante agrega:

en toda obra de arte hay conocimiento, es decir, elementos de conocimiento y de ideología. Y esto porque se une a la vida, a la práctica, a las ideas y a la representación de una época. Pero el arte no se reduce a un conocimiento confuso o a un conocimiento o una ideología aplicados.⁴

Después de un análisis desde el punto de vista un tanto historicista, Lefebvre concluye que

es necesario saber que las obras, puramente estéticas en apariencia, tuvieron un sentido político muy preciso (por ejemplo, las obras de Virgilio o la mayor parte de las obras del teatro isabelino). Es necesario descubrir los desplazamientos perpetuos de sentido que han sufrido las obras de arte, las pérdidas de contenido; particularmente la pérdida de una parte de contenido ideológico y político ha fortificado la ilusión de una actividad estética "pura" (de un arte por un arte). Pero el estudio de los simbolismos y de las representaciones ideológicas no puede suprimir jamás la referencia a la obra sensible, siempre más rica que la abstracción. En resumen, el arte tiene un contenido ideológico y no es una ideología propiamente dicha. Por ello las obras sobreviven a las ilusiones ideológicas.⁵

Por su parte, Ernst Fischer en su obra *Arte y coexistencia* expresa:

ciencia es conocimiento; por tanto, no ideología. El conocimiento o conocer artístico es de otra naturaleza; pero, en cuanto conocimiento de la rea-

⁴ Henri Lefebvre, *Contribución a la estética*, Buenos Aires, Ed. Procyon, 1956, pp. 94 y 104.

⁵ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, pp. 50-51.

lidad, la poesía, la música y las artes plásticas no nacen de la esfera de la ideología.

Sin embargo, luego advierte:

al afirmar que las artes no son por naturaleza ideología no pretendo decir que sean inmunes a ella, que sean del todo autónomas y completamente independientes. El artista no es autónomo, no está inmunizado para con las ideas dominantes, los prejuicios y los conceptos de valor de su época, o sea, para con la ideología de ésta. La época le mueve, le forma, le educa; pero su capacidad de artista consiste en vivir y experimentar esa época no por la mediación de la ideología —o sea, falseada y deformada— sino de tal modo que perciba la realidad latente, para ser afectado por ella no como estado, sino como proceso.⁶

De estos planteamientos de Lefebvre y Fischer, se desprende claramente la posición que han adoptado los “nuevos” estéticos marxistas con respecto a la relación arte-ideología. Indiscutiblemente que reflejan un deseo de apartarse del dogmatismo que en una primera época envolvió a los estudiosos del marxismo, sobre todo durante el periodo inmediatamente posterior al advenimiento de la revolución de 1917.

Sin embargo, creo que es necesario recalcar la “no autonomía” del artista, puesto que este aspecto será motivo de un mayor estudio en la segunda parte de nuestro trabajo, al establecer las relaciones del artista (cineasta en este caso) con la realidad en que éste produce su obra cinematográfica.

Deseo volver nuevamente a Fischer, con el propósito de que no quede duda de la participación del artista (me refiero a su ideología, posición, compromiso, etcétera) en la concepción de su obra.

El cubismo, el elemento que Berger considera decisivo en la obra de Picasso, no se entiende como sobreestructura ideológica de tal o cual grupo social, sino como expresión de nuevas fuerzas productivas materiales en su totalidad, expresión que no se limita a reflejar pasivamente lo nuevo, sino que interviene activamente en su elaboración y es por tanto tan poco proletaria y tan poco burguesa, tan poco capitalista y tan poco socialista como los conocimientos de Einstein, de Planck o de Rutherford. El cubismo no ha nacido de una determinada actitud ideológica, sino que Picasso como personalidad ha tomado posición. Su obra tal vez más grande, *Guernica*, es toma de posición, contra el fascismo ya por su título y, en su totalidad

⁶ Ernst Fischer. *Arte y coexistencia*, Barcelona, Ed. Península, 1968, pp. 77-78.

artística, contra un mundo de agresión, destrucción, deshumanización. Más allá de la ciudad de Guernica y de la guerra civil española, esa pintura se yergue a visión artística de una época.

Y finaliza Fischer:

No hay formas ni medios expresivos del arte que sean burgueses o proletarios, capitalistas o socialistas; lo que hay, en cambio, es *pensamiento* y *actitud* socialistas. De ellos se sigue la actitud del artista y su conducta en las situaciones decisivas, pero no la pertenencia a tal o cual tendencia artística, no una visión de la realidad perjudicada por una ideología canonizada.⁷

No quisiera finalizar este apartado sin antes mencionar un pequeño párrafo que Althusser escribe al referirse a un comentario que Lenin hace sobre Tolstoi:

mira lo que dice Lenin de Tolstoi: la posición ideológica personal de Tolstoi forma parte de las causas profundas del *contenido* de su obra. Que el contenido de la obra de Balzac y de Tolstoi se destaque de su propia ideología política, y la haga “ver” en cierta forma *desde fuera*, la haga “percibir” mediante una toma de distancia interior respecto de esta ideología, *supone esta ideología misma*. Se puede decir ciertamente que el producir ese distanciamiento interior de su ideología, que nos la hace “percibir”, es un “efecto” propio de su arte como novelistas, pero no se puede decir, como tú dices, que el arte posee “una lógica propia” que “hace que Balzac abandoné sus concepciones políticas”. Por el contrario, justamente porque las conserva, puede producir su obra; o sea, porque se adhiere a su ideología política, puede producir *en ella* la “distancia” interior que nos dará de ella una visión crítica.⁸

II. Cine e ideología

En el título precedente he recurrido a citas de los clásicos y de los pensadores marxistas contemporáneos debido a que la claridad de sus pensamientos hacen innecesario cualquier comentario posterior.

A pesar de la paridad de criterios que había logrado últimamente el problema de la relación entre arte e ideología, recientemente ha vuelto a surgir la interrogante —y por ende la discrepancia— sobre el campo

⁷ *Ibid.*

⁸ Respuesta a una carta de André Daspre, en *Estética y marxismo*, de Adolfo Sánchez Vázquez, México, Ed. Era, 1970, p. 316.

que abarca la ideología en las obras artísticas. Es así como dos publicaciones de reconocido prestigio en la actividad cinematográfica, como son *Cahiers du cinéma* y *Cinéthique* han iniciado una larga polémica, a través de sus artículos, tratando de explicar lo que para cada una de ellas significa el elemento ideológico que lleva consigo cada filme y en general el arte cinematográfico.

Para la revista *Cinéthique*, la cámara produce una ideología específica (reaccionaria e idealista). (El término cámara no debe tomarse en el sentido restrictivo del aparato registrador, sino de todo el conjunto de elementos que intervienen en el proceso técnico de un filme, desde la filmación hasta la proyección.) Esta publicación plantea que la naturaleza de la cámara (su materialidad) asigna al cine una doble función ideológica:

a) reproduce, refleja las ideologías existentes; es utilizado, pues como vector en el proceso de circulación de las ideologías; y b) produce una ideología propia. La impresión de realidad.⁹

Para su opositora *Cahiers du cinéma*, la cámara filma en cierta medida directamente la ideología dominante:

Se sabe que el cine, muy naturalmente, porque cámara y película se hacen con ese fin (y es la ideología la que impone ese fin), reproduce la realidad. Pero esta realidad susceptible de ser reproducida fielmente, reflejada por instrumentos y técnicas, que por lo demás, forman parte de ella, se ve con claridad que es totalmente ideológica.¹⁰

Ya sea que se considere que hay producción de ideología por la cámara, o que se considere que hay un simple reflejo de una ideología preformada, la diferencia se podría considerar en realidad mínima y, en el primer caso como en el segundo, nos encontramos frente a una concepción "mecanicista" de la ideología.

Por su parte, Jean Patrick Lebel en su obra *Cine e ideología*, analiza en forma muy acuciosa los términos en que se ha venido desarrollando el debate de las dos publicaciones francesas respecto a las relaciones del cine con la ideología. Al examinar un artículo de Marcelin Pleynet, redactor de *Cinéthique*, denuncia que esta

creencia en la naturaleza ideológica del instrumento cine se revela como idealista cuando Pleynet, impulsando el postulado hasta el fin y que-

⁹ Jean Patrick Lebel. *Cine e ideología*, Buenos Aires, Ed. Granica, 1973, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

riendo darle historicidad, nos sugiere que el cine ha sido inventado literalmente por la ideología dominante, que es ella la que en cierta manera ha impulsado su descubrimiento.

Esta advertencia la hace Lebel al recusar el texto del artículo de *Cinéthique*:

No deja de tener interés observar que es justamente en el momento en que Hegel clausura la historia de la pintura cuando la pintura comienza a tomar conciencia de que la perspectiva científica que determina su relación con la figura procede de una estructura cultural precisa... No deja de tener interés comprobar que es en ese momento cuando Niepce inventa la fotografía (Niepce, 1765-1833, es contemporáneo de Hegel, 1770-1831), llamada a redoblar la clausura hegeliana, a producir de una manera mecánica la ideología del código perspectivo, de su normalidad y de sus censuras.

Este planteamiento de Pleynet es impugnado por Lebel al manifestar que

Es invertir completamente la relación entre ideología y realidad material, de la cual el cine (y la fotografía), con sus características científicas, forman parte; porque el cine es, sin duda, una invención científica y no un producto de ideología, porque reposa en un saber verdadero sobre las propiedades de la materia que pone en juego; la prueba es que funciona y que, poniendo en actividad cierta materia (aparatos diversos + propiedades de la luz + persistencia de la retina) para filmar un objeto material, obtiene una imagen material de ese objeto.¹¹

Como se puede apreciar claramente, la posición de *Cinéthique* (muy similar por lo demás a la de *Cahiers*), nos lleva a establecer un parangón con las posiciones dogmáticas que sustentaron durante tanto tiempo los teóricos marxistas (no todos por supuesto) en las primeras épocas del Estado soviético.

No cabe duda, de acuerdo con Lebel, que la cámara no es un aparato ideológico en sí mismo. No produce ninguna ideología específica, como tampoco su estructura la condena a reflejar fatalmente la ideología dominante. Es un instrumento ideológicamente neutro, en la medida que es un aparato, un instrumento, una máquina.

Cabe entonces la pregunta: ¿cómo es que los filmes transmiten ideología?

Decíamos que el cine utiliza instrumentos (efecto

¹¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

cámara) y, es más, el cine podría considerarse instrumento en sí mismo. Ahora bien, como todo instrumento, el cine puede utilizarse para fines ideológicos, y lo es prácticamente en todas las circunstancias por la ideología dominante.

Entonces bien, si la cámara no es un instrumento ideológico en sí, el cine, o mejor dicho, cada filme, es un vehículo de ideología. Hay, efectivamente, reproducción de ideología por el cine, pero sólo en la medida en que se trata justamente, para cada filme, de una reproducción (producir de nuevo), de una re-elaboración, de una re-construcción ideológica a través de las diferentes etapas de su concepción-fabricación y de su difusión.

Nos acercamos en este aspecto al concepto "ideología dominante" expresada por Marx y Engels en *La ideología alemana*, puesto que si el cine parece reflejar "muy naturalmente" la ideología dominante, eso no está vinculado a la naturaleza ideológica del cine, sino al "dominio", precisamente, de la ideología dominante. Está claro, entonces, que ese "muy naturalmente" al que se refería *Cahiers du cinéma*, es más bien un "muy culturalmente", ya que no se debe a una tara original de la cámara, sino a la cultura ideológica de los cineastas y al acondicionamiento ideológico de los espectadores.

Pero la polémica sobre el campo que abarca la ideología en el cine no termina aquí. Después del acalorado debate sobre el aspecto ideológico de la cámara, tanto *Cinéthique* como *Cahiers*, se plantean la cuestión de la ideología de las formas cinematográficas en sí mismas.

En general, ambas revistas aúnan criterios para concluir que la única vía "materialista" posible en el cine, es establecer una estética de la desconstrucción. Sin embargo, para enunciar esta toma de posición, parten de la premisa (falsa como ha quedado demostrado) de que la cámara es un elemento ideológico.

No es mi deseo entrar en un detallado análisis de los criterios formales de la obra cinematográfica, puesto que ése no es el sentido del presente trabajo.

No obstante, deseo establecer, de acuerdo con la mayoría de los autores que han abordado el tema, que ninguna forma cinematográfica puede pretender tener significación en sí misma. Podemos decir, empero, que la elaboración-producción de la significación de un filme se desarrolla a través de los elementos (signos, formas estilísticas) más o menos simples, cuyo valor ideológico en el interior del filme nace de su posición relacional en el conjunto del mismo y de su integración por su sistema

formal y sus modalidades de estructuración propias, pero que, sin embargo, se fabrican, como lo hemos visto, a partir de elementos tomados de lo real. Y tomando las palabras de Lebel:

Estos elementos tomados de la realidad constituyen la materia prima del filme, el material sobre el cual opera el proceso de formalización y de la organización específicamente cinematográfica (tanto en el nivel de registro de tomas, por la manera propia del realizador de este filme de organizar y de registrar los elementos que ha elegido, como en el nivel del montaje en el amplio sentido, por la manera de ordenar los elementos registrados).

Y prosigue Lebel:

La prodigiosa riqueza expresiva del cine es una realidad, no porque "reproduzca la vida", sino porque extrae de la vida lo que necesita para fabricar la materia prima de su ficción. En el cine cualquier cosa —hasta la aparentemente más anodina— puede ser significativa. Un filme puede tomar prácticamente cualquier elemento de la realidad y construir a partir de él lo que se transformará en un signo ideológico específico en el interior de su estructura propia.¹²

Si bien es cierto que cada filme está "cargado ideológicamente", su impacto ideológico depende de la actitud ideológica del público al cual está dirigido este filme en un momento dado. Esto significa que el filme no tiene un alcance ideológico de una vez por todas a partir del momento de su registro, sino que ese alcance se manifiesta en su relación con el público.

Para cerrar esta parte acudiré nuevamente a un pensamiento de Lebel:

El impacto ideológico de un filme depende de la actitud ideológica del público al cual se dirige y del punto de vista estético e ideológico que él manifieste con relación a las formas que ha fabricado esa actitud. Los cineastas deben tener en cuenta esta realidad ideológica, que define una relación inestable entre el filme y los espectadores.¹³

III. *Cine latinoamericano*

En algunos países del ámbito latinoamericano se está dando en la actualidad —a pesar de las condiciones adversas— un fenómeno cinematográfico que podría-

¹² Jean Patrick Lebel. *Op. cit.*, p. 88.

¹³ *Ibid.*, pp. 88-89.

mos llamar "nuevo". Me referiré a tres países que en la última década han entregado un tipo de cine cuya producción ha traspasado las fronteras nacionales más que por su calidad técnica, por el grado de compromiso que han alcanzado en el plano sociopolítico.

No desearía, sin embargo, que esta elección de sólo tres países se tome como un desconocimiento de las cinematografías similares de los demás países del continente iberoamericano, ni mucho menos como un desprecio hacia sus cultores. Si no me refiero a ellas, es nada más por motivos de espacio y con el objeto de hacer hincapié en los tres países cuyo quehacer cinematográfico ha constituido "movimientos" de más o menos importancia: Brasil (*cinema novo*), Cuba y Chile (Unidad Popular).

Para mayor comprensión del fenómeno cinematográfico que se ha venido dando en América Latina, seguiré un orden cronológico. Por lo tanto me referiré en primer término al advenimiento de lo que se ha dado en llamar *cinema novo* en Brasil.

George Sadoul en su *Historia del cine mundial*,¹⁴ menciona el filme *Aguja en el pajar*, de Alex Viany (1952) como el primer trabajo serio en contra de la producción tipo Hollywood delineada por la Vera Cruz, productora fundada poco tiempo antes. El filme de Viany estaba inspirado en el neorrealismo italiano, movimiento que influyó fuertemente en las cinematografías latinoamericanas, y que se destaca como el primer intento de cine social en la Europa capitalista.

Sin embargo, *Aguja en el pajar* se refleja sólo como un antecedente, puesto que el verdadero despertar del nuevo cine en Brasil llegaría hacia fines de la década del 50 y principios de la década siguiente.

En efecto, en 1961 se premia en Europa el documental *Arraial do cabo*, de Paulo César Saraceni. Y más adelante empiezan a sucederse, uno a uno, los grandes triunfos (me refiero a triunfos artísticos y no comerciales, o por lo menos no siempre). Es la década del verdadero cine brasileño o, mejor dicho, de la nacionalización a través de la expresión del arte cinematográfico.

Surgen figuras como Nelson Pereira dos Santos, entregando *Vidas secas*, en 1963; Carlos Diéguez con *Ganga Zumba*, y muchos otros juntos a tal vez el más destacado cineasta que nos ha brindado el Brasil: Glauber Rocha.

Rocha es considerado la más alta figura del movi-

¹⁴ George Sadoul. *Historia del cine mundial*, México, Ed. Siglo XXI, 1972, p. 578.

miento del nuevo cine en ese país, puesto que no sólo ha sabido plasmar a través del séptimo arte sus inquietudes sociales, sino además ha llevado adelante el pensamiento teórico que ha acompañado al movimiento cinematográfico. Sus producciones más importantes son reflejo de las contradicciones del sistema social, económico y político que impera en su país de origen: *Barravento* (1961), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), *Tierra en trance* (1967) y últimamente *Antonio das mortes* (1969).

Pero el *cinema novo* no sólo significa una lista de autores y sus obras más importantes. El *cinema novo* es una reacción a la mistificación, contra el colonialismo más refinado (pero colonialismo en todo caso), contra la "chanchada" (comedia sin contenido), contra, en fin, la imagen falsa del país que algunos se empeñaban en mantener.

No es un hecho aislado ni casual que el nuevo movimiento cinematográfico que surge en Brasil a principios de la década pasada indague en el neorrealismo italiano para buscar su primera fuente de inspiración. El neorrealismo surge inmediatamente después de terminada la Segunda Guerra Mundial, como un deseo, más bien, como una necesidad de expresión de los cineastas italianos de las trágicas realidades que había arrojado tan siniestro conflicto. Además, la precariedad de elementos técnicos utilizados, llevaron a los cineastas latinoamericanos con ciertas inquietudes sociales, a sentirse muy identificados con el tipo de cine que mostraba de una manera muy simple, sin retórica ni barroquismos, una realidad sensible, profunda, desgarradora. Ése era también el rostro de los países subdesarrollados.

Y nadie con más autoridad que el mismo Glauber Rocha para definir el *cinema novo*:

Las discusiones sobre este lenguaje son prolijas y reveladoras. El *cinema novo*, rechazando el cine de imitación y eligiendo otra forma de expresión, también ha rechazado el camino más fácil de este otro lenguaje típico del llamado arte nacionalista, el "populismo", reflejo de una actitud política típicamente nuestra. Como el "caudillo", el artista se siente padre del pueblo: la frase clave es "hablar con simplicidad para que el pueblo entienda".

El primitivismo de este concepto es aún más nocivo que el arte de imitación, porque el arte de imitación tiene al menos el coraje de saberse imitador y justifica la industria "del gusto artístico" con objetivos de lucro. El arte populista, por el contrario, trata de justificar su primitivismo con una "buena conciencia". El artista popular afirma siempre "no soy intelectual, estoy con el pueblo,

mi arte es bueno porque comunica”, etcétera. ¿Pero, qué comunica? Comunica en general las mismas alienaciones del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad nacida de una miseria que le lleva a considerar la vida con desprecio.

Y más adelante expresa Rocha:

La búsqueda de la verdad tiene como precio la incompreensión del público. Pero el perfeccionamiento de los métodos a partir de los errores es un mayor conocimiento de la realidad, a partir de lo que ya conoce, para crear la llave de un lenguaje capaz de limitar, analizar, exponer y ensayar la verdad. Pero todo esto se encuentra fuera del cine y pertenece al fenómeno socio-político. El *cinema novo* está indisolublemente unido a este fenómeno y, no obstante su deseo de ser más bien agente que reflejo, es reflejo mucho más que agente y por esto, como sucede en la política y en la economía, ya no cree en los valores tradicionales, no resuelve bien nuestro futuro y no sabe muy bien cuál será el sistema para alcanzarlo. País en “trance”, cine “en trance”.¹⁵

Mucho más importante, sin embargo, ha sido la producción que en la última década nos ha entregado Cuba. Y esto tiene una explicación obvia, puesto que el país caribeño vive un proceso revolucionario que ha abarcado, como es lógico en un verdadero proceso revolucionario, todos los ámbitos de la vida nacional.

En el caso del *cinema novo* notamos que, como arte aislado, tenía que luchar contra todo un esquema contrarrevolucionario, y en este sentido es un arte de vanguardia. Por lo contrario, en Cuba, después del triunfo de la Revolución, es todo el sistema que rompe los cánones utilizados hasta entonces ya sea a nivel económico, político, social y, por supuesto, cultural.

Es indiscutible, pues, que las condiciones son muy otras a las que han acompañado al desarrollo del *cinema novo* en Brasil.

La gran cantidad de filmes producidos y el no menos numeroso grupo de cineastas, me impiden referirme a cada uno de ellos en forma individual, por lo que haré un pequeño análisis del proceso cinematográfico como un todo imbuido en un quehacer político-social de vastas proporciones como es la Revolución cubana.

La inmensa importancia que ha dado esta Revolución al arte cinematográfico, se refleja en la promulgación del primer decreto sobre la cultura propugnado

¹⁵ “El Cinema Novo y la Aventura de la Creación”, en *Problemas del nuevo cine*, Madrid, ed. Alianza, 1971.

por el gobierno de Fidel Castro: la fundación del ICAIC, Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos.

Desde sus primeros días (15 años desde su fundación), el ICAIC se ha preocupado de llevar el cine a los lugares más recónditos de la isla, a las montañas, a los cayos, a las caletas de pescadores, donde nunca antes había llegado ningún tipo de prensa ni menos el cine. Con este objeto, el ICAIC reduce los largometrajes tanto cubanos como extranjeros a 16 milímetros para que las unidades móviles se trasladen con proyectores más pequeños hasta los lugares más apartados. Esta elaboración técnica tiene como objetivo, al decir de Santiago Álvarez, “descolonizar el gusto por las costumbres que había sobre otro tipo de cine que se proyectaba en Cuba”.

El fenómeno que se da en la isla, con respecto al cine y en general a todas las artes, es tal vez inverso al de otras partes del orbe. Veíamos que el *cinema novo* buscaba nuevas formas de expresión (y por supuesto de contenido), con el objeto de influir, de mostrar las contradicciones del sistema. El caso cubano es muy otro, puesto que la revolución es la principal fuente de inspiración de los cineastas y artistas en general. Significa esto, que más que influir el cine en el proceso, es el proceso el que influye, el que imprime una fuerza a la producción artística. Santiago Álvarez nos informa al respecto:

La revolución tiene facetas tan variadas y tan ricas en todos los aspectos del proceso nuestro, que nos inspira a hacer cine de todo tipo. Ya sea el cine relacionado con la historia de las guerras de la independencia, como cualquier otro tema que el mismo proceso inspira. Es decir, yo creo que un proceso revolucionario en cualquier parte del mundo es una fuente de inspiración.¹⁶

Este pensamiento del destacado cineasta cubano se identifica con lo expresado en los párrafos anteriores por los teóricos marxistas: Lefebvre, Fischer, Althusser y Lenin, cuando se refieren a la participación de la ideología en el arte y del “compromiso” del artista con su obra.

Sobre el cine cubano, su técnica, sus cineastas, sus filmes, ya se ha escrito bastante y no quisiera yo ser reiterativo. He querido más que nada dar una visión muy sintética de la forma como se desarrolla el quehacer cinematográfico en Cuba y el compromiso de sus

¹⁶ Entrevista de Santiago Álvarez, por Hugo Murialdo, en revista *Posición*, Santiago de Chile, 1972.

cultores con el proceso revolucionario. Es decir, y aquí sí que soy reiterativo, colocar al artista en un contexto político-social en el cual se desarrolla su obra. Es por esto que finalizaré esta parte relativa al cine cubano con las palabras que Santiago Álvarez pronunciara en el Congreso Cultural de La Habana en 1967:

El objetivo de forjar una nueva sociedad no se alcanza sólo con la posesión de los medios de comunicación masiva. Para realizar una labor eficaz, es necesario tener en cuenta los factores siguientes: a) erradicar la influencia de la metrópoli no significa avanzar con sus fórmulas y esquemas, a los cuales se les haya impreso un contenido revolucionario; b) las ideas revolucionarias no deben difundirse en formas dogmáticas o esquemáticas, ya que provocan una caída del interés público, o su rechazo. No debemos olvidar que el capitalismo emplea una buena dosis de habilidad para introducir los mensajes más nocivos; y c) de ejemplos extraídos de nuestra vida cotidiana en los campos más diversos, podemos constatar que frente a las presiones ejercidas por el bloque norteamericano, debemos aprovechar nuestros medios de comunicación masiva para evitar un aislamiento creado por el temor o por la desconfianza en la capacidad selectiva del pueblo; aislamiento que tendría como único resultado (la historia sirva de ejemplo), la parálisis de nuestras energías más vitales y creativas. Aislarnos de la cultura mundial en estos momentos podría significar, en el futuro, tener un descontrolado apetito por todas las novedades (buenas y malas) y una falta de capacidad de juicio, bajo el perfil ideológico, de modo tal que se pondría a merced de las ideas políticas del enemigo. Por lo tanto es necesario delinear una política de principios en el desarrollo de los medios de comunicación masiva: política que, sin negar la característica de cada uno de los vehículos de comunicación utilizados, estudie el modo de facilitar la formación integral, armónica y coherente del público al cual el determinado medio va destinado (espectador cinematográfico, telespectador, lector, etcétera).

Un circuito de información insuficiente es un grave síntoma de subdesarrollo. Por ende es necesario establecer también una red de comunicaciones que represente la coordinación racional de todos los factores, basándose en referencias reales muy concretas, para buscar acelerar, cuanto sea posible, el desarrollo de nuestras masas, punto fundamental para afrontar la apasionante e ingente labor de edificación de nuestra nueva sociedad.¹⁷

¹⁷ "Los Noticieros Cubanos", en *Cinema e rivoluzione*, núm. 1, Roma, Ed. Samoná e Savelli, 1970.

La historia del cine chileno se remonta a los años 1906-1907, cuando se iniciaba la filmación de "actualidades" y noticieros en general. Sin embargo, después de haber tenido su auge en la década del 20, la industria cinematográfica cayó en un letargo del cual costaría mucho trabajo salir. En efecto, llegado el año de 1930, y con él el fenómeno sonoro del cine, Chile y en general los países sudamericanos no fueron capaces de afrontar los gastos económicos que esto deparaba.

Con la creación de los departamentos de cine de las universidades de Chile y Católica (Cine Experimental e Instituto Fílmico, respectivamente), empieza a tomar importancia el género documental con algunos ingredientes de cine social (1960).

En 1967, gracias a una ley de protección hacia el cine nacional, la producción cinematográfica se ve más robustecida; sin embargo, los filmes reflejaban un escandaloso afán de imitación de cinematografías extranjeras y sobre todo norteamericana, con la desventaja de una muy inferior calidad artística y técnica.

A pesar de ello, ya al finalizar la década, algunos realizadores cuya conducta como tal había mostrado un cierto grado de compromiso social, brindan filmes que podríamos señalar como iniciadores de un movimiento vanguardista. Son ellos Miguel Littin, Helvio Soto y Raúl Ruiz.

El primer filme que indaga en la problemática social chilena es *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz. Al año siguiente, Helvio Soto produce *Caliche sangriento*, filme que muestra lo absurdo de una guerra (Guerra del Pacífico, 1879) y pone al descubierto los oscuros intereses que se movían detrás de ella.

Posteriormente, en 1970, Miguel Littin estrena su *Chacal de Nahueltoro*, película que sobresale como documento cinematográfico de categoría, ya sea por su técnica bastante acabada como por la problemática planteada: punzante crítica a la sociedad donde los valores burgueses están al servicio de la clase dominante. Es un filme inspirado en el neorrealismo italiano, del cual extrae el contenido y la forma como reflejo de éste.

Estas tres producciones se señalan como un hito importante en el quehacer cinematográfico del país austral. Y esto porque marcan una etapa de acercamiento del cine hacia lo social, indagando, sobre todo, en problemas nacionales. Dejan, por así decirlo, el camino trazado para el periodo inmediatamente posterior.

Cine en la Unidad Popular. Con la elección del doctor Salvador Allende, abanderado de la Unidad Popu-

lar, Chile inicia un proceso de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales, que se van a reflejar —al igual que en la revolución cubana— en el trabajo cotidiano de la vida nacional. Sin querer compararlo con la situación de Cuba, puesto que son procesos de muy diversa índole, el fenómeno chileno sirvió de inspiración a los cineastas comprometidos, que buscaron en las fuentes de la labor industrial, política, cultural, etcétera, los temas que luego llevarían al celuloide.

Es cierto, empero, que la producción cinematográfica no se dirigió a las grandes obras; no obstante, el número de ellas y la calidad lograda, palia con creces lo que podríamos anotar como una falta.

La labor estuvo, más bien, dirigida al filme de 16 milímetros cuyo protagonista era el pueblo: trabajadores de la industria manufacturera, campesinos, mineros, etcétera. Surgieron grupos de jóvenes cineastas que, al lado de los más connotados, colaboraron en el deseo de imprimirle una mayor vitalidad al trabajo cinematográfico y poder contribuir, de este modo, a la educación política que el proceso había iniciado. Es así como vemos que nuevamente el cine se alza como una poderosa herramienta que colabora en el desarrollo político, social, económico y cultural de los pueblos.

Sin embargo, no se puede desconocer que la influencia de un verdadero cine descolonizador se torna muy relativa, si éste no se desarrolla dentro de un acontecer que abarque, además de todas las ramas del arte, los diversos campos del quehacer nacional.

A modo de conclusión

De lo expresado a través del presente estudio, podemos colegir la directa relación que existe entre el proceso político-social de un país y la expresión cultural que de este proceso se desprende.

Es menester poner de relieve, además, la consecuencia lógica que arroja el grado de libertad expresiva que vive una nación, en concomitancia con la cantidad

y calidad de las obras que allí encuentran su fuente de inspiración.

A través de la historia podemos observar cómo los cánones impuestos por gobiernos dictatoriales sólo han servido para frenar la creación artística. La Alemania nazi constituye un muy buen ejemplo de la casi nula aportación artística y cultural de regímenes que ven reflejada la grandeza de una nación sólo en su poderío militar.

Justamente una de las razones básicas de la excelente producción artística en general y cinematográfica en particular de la revolución cubana y del periodo de la Unidad Popular en Chile, es la absoluta libertad de creación de que han gozado sus cultores.

La única receta válida: romper con los cánones que pretenden regir las actividades culturales respecto a la creación e inspiración artísticas.

El artista tiene un compromiso con su obra, el cual se inicia y desarrolla en su relación con la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Marx, Carlos y Federico Engels. *La ideología alemana*, Buenos Aires, Ediciones Pueblos Unidos, 1973.
- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*, México, Ediciones Siglo XXI, 1971, sexta edición.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y marxismo*, México, Ediciones Era, 1970.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1972.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología, textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI Editores, 1972.
- Lebel, Jean Patrick. *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica editor, 1973.
- Della Volpe, Galvano y otros. *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Baldelli, Pio y Alberto Filippi. *Cinema e rivoluzione*, núm. 1, Roma, Edizioni Samoná e Savelli, 1970.

