

El cine Latinoamericano ayer y hoy: la meta es el origen

Joaquín Polo

Arkadin (N.º 6), pp. 174-182, agosto 2017. ISSN 2525-085X

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

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CINE LATINOAMERICANO AYER Y HOY: LA META ES EL ORIGEN

JOAQUÍN POLO

joaqpolo@gmail.com

Facultad de Bellas artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre el documental *Ríos de la Patria Grande* (2016), centrado en la figura del cineasta Humberto Ríos (1929-2014) para rever, junto con él, la historia del Nuevo Cine Latinoamericano y de aquella generación de cineastas que consideraron al cine como un instrumento para la militancia y la liberación del dominio cultural. La recuperación de dicha historia se abre como la posibilidad de un diálogo sobre el presente y el futuro de nuestra cinematografía, y a la vez, queda definida como una plataforma para reconfigurar la identidad cultural de nuestro tiempo.

PALABRAS CLAVE

Cine Latinoamericano; documental; archivo; resistencia

PRESENTACIÓN

LILIANA MAZURE

Al ser consultada para ser la tutora de tesis en *Ríos de la Patria Grande* de Joaquín Polo, asumí mi rol con la clara conciencia de «...ser parte de la circulación simbólica de las cosas» (Baudrillard, 2002:25). Perteneciente a una generación que buscó (y que todavía busca) construir la identidad de un cine latinoamericano, entiendo este Trabajo Final de Grado realizado en el marco de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, como parte inseparable del trabajo que hemos hecho todos nosotros durante tantos años, en el cual Humberto Ríos fue un guía fundamental. En *Ríos de la Patria Grande* circula el Cine Latinoamericano atravesando los tiempos, y nos trae la luz y la esperanza del futuro. Es la flecha que Joaquín Polo lanza desde el pasado hacia el infinito, a la cual sabemos, nada la detendrá.



Figura 1. Humberto Ríos y Raymundo Gleyzer durante la filmación de *La revolución congelada* (1973)

Como cineastas y como agentes de transformación, nuestra materia principal es el tiempo. En el tiempo se desarrollan ideas que mantienen con vida a los muertos. Conocer estas ideas modifica nuestra concepción del pasado pero también modificará el futuro. Sobre ese mismo tiempo se definen nuestros destinos. El pasado, las imágenes y las memorias del otro, serán la base para la creación de algo nuevo, un presente que nos tiene a nosotros como protagonistas.

Humberto Ríos¹ hablaba de mover los hilos de nuestra historia, y en ese sentido encontraba en el cine una herramienta para transformar la realidad.² Perteneciente al movimiento por el Nuevo Cine Latinoamericano hacia los años 60 y 70 –que quedaría inaugurado oficialmente en el Festival de Viña del Mar de 1967–, fue parte de un grupo de realizadores junto a Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón, Patricio Guzmán, Enrique Juárez y otros más a lo largo de todo el Continente, que filmaron como medio para buscar una sociedad más justa, considerando al cine como un instrumento para la militancia y la liberación del dominio cultural. A través del siguiente artículo, se busca poder entablar el diálogo que nos permita volvernos conscientes del hilo histórico que nos une. Desde esta perspectiva tendremos que referirnos necesariamente a los términos *política e ideología*, palabras pesadas según Barthes,³ y «contaminar» de realidad a este artículo académico, reflexionando sobre nuestro cine latinoamericano, a partir de la película documental *Ríos de la Patria Grande* (Joaquín Polo) (2016).

Este film es un documental sobre la figura de Humberto Ríos que repasa, a su vez, la historia del Nuevo Cine Latinoamericano, aquel «otro cine» –que, si bien partía de una idea peyorativa de lo distinto, iba a ser reapropiada en una nueva visión, centrada en la negación de una sola idea, forma o identidad– de esencia anti imperialista, que buscaba representar la realidad social y política de la región rompiendo con la dependencia cultural, con la intención de construir una identidad latinoamericana (Roman, 2010: 15). Dicho trabajo audiovisual, presentado como Tesis de grado para la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, surge como un proyecto para rescatar la historia y pensar desde allí qué cine debemos hacer hoy, en un contexto donde la derecha está avanzando nuevamente sobre nuestros territorios, buscando abrir el debate y planteando interrogantes antes que ofrecer respuestas.

Una vía para entender al cine documental latinoamericano de hoy, es concebirlo como parte de una herencia que se encuentra en línea con las palabras de Miguel Littín, quien afirmaba

¹Humberto Ríos, nacido en 1929 en Bolivia, viaja a Buenos Aires para estudiar Profesorado de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Hacia 1950, atraído fuertemente por la imagen en movimiento, decide mudarse a París para estudiar Cinematografía en el IDHEC (Institut Des Hautes Etudes Cinematographiques). Por los años 60 regresa a la Argentina y comienza su carrera como realizador audiovisual, filmando a lo largo de todo el continente latinoamericano las injusticias sociales que lo azotaban. Por esta razón debió exiliarse en México tras el golpe cívico-militar de 1976 en Argentina. Desde el exilio continuó su lucha a través del cine y la militancia, para regresar a la Argentina con la llegada de la democracia, dedicándose desde entonces (y hasta los últimos días de su vida) a la formación de nuevos cineastas en toda Latinoamérica.

² Ríos, Humberto (comunicación personal, 14 de marzo de 2014.)

³ «La cultura es un bien noble, universal, situada al margen de los prejuicios sociales: la cultura no pesa. Las ideologías, en cambio, son inventos partidarios: por lo tanto ¡a la balanza! Se las envía de espaldas bajo la severa mirada de la cultura (sin imaginar tan siquiera que la cultura es, al fin de cuenta, una ideología). Las cosas ocurren como si hubiera por un lado palabras pesadas, palabras taradas (ideología, catecismo, militante) (...)» (Barthes, 1980: 88).

(...) nuestro cine ha sido como los dedos extendidos de una mano que se ha abierto generosa para participar pluralmente junto a otras tendencias en la tarea común del rescate de la cultura. Pero también esta mano se ha cerrado como un puño, cuando la existencia de nuestro movimiento fue amenazada, cuando necesitó luchar por la defensa de la vida de los cineastas y de la preservación de su obra. Y que nadie lo dude: esta mano extendida se cerrará como un puño cuantas veces sea necesario, cuantas veces la soberanía de nuestro cine, la soberanía de nuestra América, sea amenazada (Littin, 1988: 38).

Ni nosotros, ni tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza, y este enemigo no ha parado de vencer hasta hoy. Aquellos grupos económicos dominantes (algunos genocidas y otros cómplices) que hoy vuelven a dominar la escena política son, en parte, los mismos en contra de los cuales aquel Nuevo Cine Latinoamericano se alzaba a pesar de las muertes, las prohibiciones, los exilios y desapariciones. La identidad de nuestro pueblo, como así también la de nuestro cine, tiene que ver con la *resistencia* y allí se encuentra fundamentalmente el legado. Tenemos la piel curtida por la lucha y la lucha de aquella generación de Viña del Mar '67 es la misma que la nuestra. El documental *Ríos de la Patria Grande* podría pensarse, en parte, como un espacio de recuperación antes que de descubrimiento y, por esto, no sería descabellado imaginar que la reconstrucción de la memoria propuesta pueda llegar, quizás, a inspirar a nuevos realizadores del Continente Latinoamericano. La película puede servir de base para debatir sobre el pasado, presente y futuro de nuestro cine regional, y descubrir en las imágenes de las películas de aquella época –revalorizadas a partir del montaje–, un derrotero para la creatividad.

Por aquellos años, el concepto de la cámara como fusil se refería a la posibilidad de disparar con ella ideas e imágenes de contra-información.⁴ El exilio, la muerte y las desapariciones son la prueba (y consecuencia) más cruda del poder que este cine alcanzó para transformar la realidad. Hoy, como realizadores audiovisuales, no podemos dejar de hacernos las mismas preguntas una y otra vez: ¿cuánto necesitamos de ese tipo de imágenes, que miran sin miedo al dolor humano sin dejar la poética de lado?, como lo supo hacer la cinematografía cubana de la mano del realizador Santiago Álvarez. O también ¿Cómo combatir la información falsa y dominante de nuestro tiempo?

EL CONTACTO ENTRE DOS GENERACIONES

La re-significación del material fílmico como un trabajo contra el olvido

A través de las imágenes de este cine regional de esencia antiimperialista, que nos acerca imágenes del otro, de nuestros compañeros del pasado, podemos ver otra cara de nosotros mismos. Tras ver y analizar películas pertenecientes al movimiento por un Nuevo Cine Latinoamericano hacia finales de la década de 1960 y a lo largo de los 70, se vuelve

⁴ La «cámara-fusil» era una metáfora recurrente en los grupos de cine militante y remite a la idea de que la película puede convertirse ella misma en una acción revolucionaria, capaz de «disparar» imágenes que lleven al accionar directo de los públicos. Getino y Solanas expresaron esta idea bajo la frase: «El proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo» (Getino, 1982:49)

evidente que la lucha sigue en el fílmico, es decir que las ideas y las conciencia liberadora continúan vigentes al ver estas películas al día de hoy. Las ideas de toda una generación continúan allí para nosotros. La vida, en términos generales, dura lo mismo que las ideas, y éstas son también nuestras, en forma de imagen o haluros de plata. En relación a esto, las palabras de Humberto Ríos cobran un sentido revelador: «Las imágenes del cine documental hacen a la muerte, menos muerte». ⁵ El tiempo –tanto en la historia como en el cine– ya no es tan lineal; allí donde hay un sistema irreversible (vivimos, morimos y ese es el final), podemos pensar una forma circular y reversible, de permanente intercambio de los términos vida y muerte.



Figura 2. Humberto Ríos

En el año 2014, poco tiempo después del fallecimiento de Humberto, y gracias al aporte de su hijo Andrés, pude acceder a la totalidad de su archivo personal –todo magnético, en su mayoría Mini-DV y VHS. Un tesoro en forma de imágenes llegó a mis manos. Memorias que pierden su carácter volátil, codificadas de forma magnética en cientos de cintas Mini-DV y que, al ser puestas en nuevo contexto a partir del montaje, cobran un nuevo valor en la obra documental. El legado recibido, de más de 100 horas de video, me obligó a adueñarme de los recuerdos del otro. Filmar (y montar) es defender del olvido y es también buscar un orden dentro del caos. En este sentido, la historia (que se cuenta en el documental) es objeto de una construcción, cuyo hilo no está constituido por un tiempo homogéneo.

Con Humberto habíamos empezado a trabajar en el año 2012; yo era parte de la última generación formada por él. Aquí reside una de las principales motivaciones para realizar *Ríos de la Patria Grande*, puesto que fue él quien me estimuló y me indicó los caminos a seguir. A partir del intercambio frecuente que comenzamos a tener, nuestro vínculo fue

⁵ Ríos, Humberto. Las concepciones del documental. Por Humberto Ríos. Sitio web Virna y Ernesto / Cine. [En línea], <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART47.htm>, [17 de marzo de 2017, 16:00], pág. 2.

alcanzando mayor confianza y acercamiento. Desde entonces, fue surgiendo en mí la idea de realizar una película sobre su vida. Las opiniones, conocimientos y anécdotas que Humberto me contaba me provocaron el deseo de compartirlas. Cuando le comenté esta posibilidad que me entusiasmaba fuertemente, él, algo avergonzado, me proponía otros proyectos de realización. Sin embargo, con no mucha insistencia, logré convencerlo. Por esto creo que, en cierta forma, fue él quien decide elegirme para poder narrar y contar su historia, por lo que considero que este proyecto se presenta como un ciclo de vida, de aprendizaje y de contacto entre dos generaciones, un ciclo que se completa a través del impulso por realizar una película biográfica que narre, además, la historia del cine de nuestra región, y que, a su vez, permita repensar el cine de nuestros tiempos. El fin de un tiempo vuelve a generar un principio. Lo que sucedió, sigue en cierta forma sucediendo. Ayer Humberto, hoy él y nosotros.

Ante la sorpresiva muerte de Ríos, en noviembre del año 2014, comencé a dudar de la continuidad del proyecto debido a que su presencia era esencial para mí (tanto en la escritura como para el rodaje). Sin embargo, reflexionando profundamente, me di cuenta que concretar la película se volvía sumamente necesario para destacar su figura en la historia del Cine Latinoamericano, y me servía a su vez como excusa para hablar del presente. El proyecto resurge con mayor fuerza y un nuevo impulso, ya que recibo, a modo de legado, todo el material de archivo grabado por él durante los últimos años de su vida. Allí encontré grabaciones de reuniones familiares, de viajes por el continente, pruebas de cámara, entrevistas, imágenes de festivales y conferencias, entre otras. Todos estos elementos han sido una pieza fundamental en la reconstrucción de esta historia, los que han entrado en juego y en relación en un entramado más complejo que es la película en sí misma. Como en las antiguas culturas, el más viejo puso en manos de los jóvenes el tesoro de lo cultural, siendo éste el modo de preservar los valores que nos mantienen unidos y el imaginario que nos cohesionan como pueblo.

EL ARCHIVO (Y LA HISTORIA) COMO PLATAFORMA PARA LA CREACIÓN

Ríos de la Patria Grande contiene más que una simple presentación de hechos y, en este sentido, las principales decisiones como realizador se tomaron en la estructuración y el montaje, entendiendo a esta herramienta como un agente narrativo más en la construcción de sentido y capaz de generar emoción, fundamental en la escritura audiovisual –cuarta escritura en palabras de Patricio Guzmán–. «Al indagar en la estructura de montaje que da forma a *Ríos de la Patria Grande*, pienso en la figura del rompecabezas, como un trabajo que implica una reconstrucción delicada de bloques desordenados, entre los que se encuentran espacios diferentes, cintas de audio, films documentales y ficciones de la época, metraje de archivo proveniente de Humberto Ríos, testimonios, etcétera.

A partir del montaje, los acontecimientos se interrelacionan y son presentados al público. A su vez, se incluyeron imágenes rodadas por otras personas en otros tiempos que, al insertarlas, fueron resignificadas otorgándoles otro sentido correspondiente con el nuevo contexto (Zyrd, 2003: 41). En esta re-contextualización se encuentra el potencial del metraje de archivo, que sirve en definitiva como plataforma para la creación de algo nuevo.

El plano es re-presentado en un nuevo contexto, en relación a otras imágenes, con una nueva banda sonora, lo que genera la posibilidad de que el significado de los planos originales se «apague» en la pantalla debido al nuevo vínculo entre imágenes que se establece a partir del montaje (Lawder, 2003: 51). Para ampliar esta cuestión quisiera referirme al documental *Moeder Dao, de schildpadgelijkende* (1995) del director holandés Vincent Monnikendam. Para su realización, el documentalista y antropólogo recopiló material de archivo rodado por camarógrafos holandeses entre 1912 y 1933 en las colonias de Indias Orientales y luego, a través del montaje y del sonido, le otorgó otro sentido a esas imágenes. Esta nueva significación permitió que surgiera un discurso anti-imperialista, cuando el material inicial respondía a las intenciones contrarias. Por lo tanto, el montaje aquí desplegado pretende establecer nuevas relaciones de sentido a partir del choque entre bloques de tiempo y espacio, con el fin de lograr, en definitiva, un discurso propio. Si bien, por momentos, resulta clara la intención de constituir continuidades y transparencias a partir de *raccords* o de la mirada como eje articulador del espacio, es la discursivización –tal como la entiende Kulechov– la principal finalidad del montaje en esta película (Sánchez Biosca, 1996: 39). A través de una forma audiovisual ostensible, se manipulan conscientemente una serie de representaciones para lograr construir un nuevo sentido. En efecto, ya no es posible dividir bloques de tiempo y espacio, sino que podríamos hablar, en este caso, de bloques de sentido que pueden o no completarse en una unidad espacio temporal.



Figura 3. Fotograma de *Ríos de la Patria Grande*

Desde esta misma óptica entiendo la historia de nuestro cine. Esta historia, igual a lo que sucede con el metraje de archivo, lejos de ser una estructura fijada que se repite de forma automática, sirve más bien como sostén desde la cual construir la cinematografía del presente. La historia filmada y sus imágenes se presentan como una plataforma para la re-configuración

⁶ Guzmán, Patricio. El guión en el cine documental. Montréal, 1997. [En línea] <https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29> [18 de marzo de 2017, 11:00]. Pág. 8.

de la identidad cultural de nuestro tiempo. La historia y el pasado nos abren un panorama creativo gigantesco y nos permiten a su vez reflexionar sobre lo que vendrá. Nada nuevo puede construirse desde la nada; la base con la que contamos es muy amplia y es la que define, a su vez, nuestra identidad (heterogénea) como realizadores Latinoamericanos. Encontrar el rastro, la huella, la fuente desde donde emanan los anales de nuestra identidad, nos guía entonces, hacia dos direcciones: para conocer y recuperar la historia y, a su vez, a encontrar allí los elementos que nos permitan repensar y crear nuestro propio cine, que es también el de la generación a la que perteneció Humberto Ríos. Vida y muerte aquí se intercambian todo el tiempo⁷. Desde esta perspectiva, entonces, es que el documental se plantea como un espacio de recuperación antes que de descubrimiento; recuperación de imágenes, de memoria, de la historia y de la identidad Latinoamericana que nos atraviesa como realizadores audiovisuales en esta región.



Figura 4. Fotograma de *Ríos de la Patria Grande*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Baudrillard, Jean (2002). *Contraseñas*, Barcelona: Anagrama.

Barthes, Roland (1980). *Mitologías*, México: Siglo Veintiuno.

Littín, Miguel (1988). «Viña del Mar 1967, Alfredo Guevara, Aldo Francia; el Nuevo Cine de América Latina». En *El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, p. 38. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

⁷ Como indica Baudrillard: «Existe una circulación simbólica de las cosas en la que ninguna posee una individualidad separada, y todas operan en una especie de complicidad universal de las formas inseparables» (Baudrillard, 2002: pág 25).

Getino, Octavio (1982) *A diez años de «Hacia un tercer cine»* (p. 49.), México: Filmoteca de la UNAM.

Sánchez-Biosca, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Guzmán, Patricio (1997). *El guión en el cine documental*. Montréal [en línea]. Consultado el 18 de marzo de 2017 en <<https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29> >

Ríos, Humberto (2017). *Las concepciones del documental*. En *Virna y Ernesto /Cine* [en línea]. Consultado el 17 de marzo de 2017 en <<http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART47.htm>>

Román R, José (2010). «Dos tiempos para la utopía: Festivales de Cine Latinoamericano». *Aisthesis* (48), pp. 13-30 [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2017 en <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000200002>>

Zryd, Michael (2003). *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, *The Moving Image* 3, (2) [en línea]. Consultado el 17 de marzo de 2017 en <<http://muse.jhu.edu/article/48513>>.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Monnikendam, Vincent (1995). *Moeder Dao, de schildpadgelykende* [DVD], Países Bajos, NPS.

TESIS

Polo, Joaquín (2016). *Ríos de la patria grande* [Tesis de grado]. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.