

La Eficiencia del Cine Militante

Por Roberto BARDINI

El cineasta boliviano-argentino Humberto Ríos se encuentra en nuestro país invitado por la Secretaría de Educación Pública para realizar —en coproducción con Canadá— un largometraje acerca de un tema de terrible vigencia: el derecho de asilo y la situación de los exiliados. El director dialogó con El Día y se refirió —en términos polémicos— a la situación de la cinematografía latinoamericana —especialmente en el Cono Sur—, a los realizadores de cine militante, a las producciones comerciales que se “disfrazan” con un falso contenido político y social y al cineasta Costa-Gavras, de quien dijo que hace filmes “policiales y hollywoodenses”.

Humberto Ríos se formó en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, en París, durante los años 1956 y 1959. Posteriormente realizó cortometrajes como fotógrafo para la televisión argentina. Paralelamente a sus funciones docentes en la Escuela Superior de Cine de la ciudad de La Plata hizo cortometrajes publicitarios y uno —premiado por los críticos— titulado *Faena* acerca de las condiciones de trabajo de los obreros de un frigorífico perteneciente a un consorcio inglés.

En el año 1968 realizó en Chile un largometraje que se exhibió bajo el título de *Eloy* y enfocaba la historia de un bandido célebre en las tierras del lejano sur por su enfrentamiento con las fuerzas policiales militares. El bandido —de trayectoria similar a Chucho El Roto— perseguía ideales de justicia y logró un gran reconocimiento popular. En el año 1971 filmó en Bolivia *Al grito de este pueblo*, un documental acerca de las luchas revolucionarias de ese país. Durante el gobierno popular del doctor Cámpora, en Argentina, integró la Comisión de Estudios de la Nueva Ley de Cine presentada al Congreso de la Nación. También —en colaboración con el cineasta Octavio Gettino— elaboró una Ley de Orientación Cinematográfica destinada a eliminar la censura. Todas estas actividades le valieron amenazas por parte de grupos parapoliciales y debió abandonar Argentina. Nadie mejor que él para realizar una película acerca del derecho de asilo y la situación que se vive en el exilio.

LA INEXISTENCIA DEL CINE EN EL CONO SUR

Hasta hace poco tiempo tú te encontrabas en Argentina, por lo tanto tienes una impresión reciente de la situación por la que atraviesa el cine en estos momentos: ¿podrías describirla?

—La situación en la misma en todos los países del Cono Sur y puede definirse así: inexistencia total del cine. A raíz de la entronización de gobiernos... digamos, “fuertes”, el cine militante y de compromiso ha dejado de existir, aunque se sabe que todavía hay cineastas que están trabajando clandestinamente, en situaciones muy difíciles, registrando y filmando la realidad. En la actualidad se produce un cine absolutamente anodino, cuyos realizadores se ven obligados a no decir nada y hacer cosas tontas e imbéciles. La censura del gobierno militar argentino es tan ridícula y ciega llegó a prohibir a Torre Nilsson.

Y en general, ¿cómo ves la situación del cine latinoamericano?

—Lo que dije anteriormente se puede aplicar al resto de los países de América Latina, salvo en los casos de México y Cuba. Cuba, por su condición independiente y revolucionaria produce un nuevo tipo de cine sin límites ni prejuicios. Por lo demás, los países restantes están amordazados, lo cual demuestra la eficacia de este tipo de cine: produce en los tiranos miedo a la imagen y a la palabra, que en definitiva es tenerle miedo a la realidad.

¿Quiénes consideras que son representativos dentro de este tipo de cine?

—Te los voy a nombrar y la particularidad de la mayoría de ellos es que hoy están en el exilio: Sanjinés, Solana, Littin, Jorge Cedrón, Patricio Guzmán. Dentro de los cineastas mexicanos he comprobado que hay muchos y buenos, pero quiero destacar especialmente la importancia que le asigno a Paul Leduc. En el reciente Foro de Documentalistas se presentó con *Mezquita*, que considero que es un importante aporte al movimiento cinematográfico latinoamericano.

COSTA-GAVRAS: UN AFFAIRE COMERCIAL

¿Y cómo ves otro tipo de cine que a través de formas y canales comerciales reflejan determinadas realidades políticas y sociales? Dos ejemplos de realizadores que se expresan de esta manera, por citarlos, son Costa-Gavras y Gillo Pontecorvo.

—A Costa-Gavras se le puede reconocer que refleja a través del cine una realidad política determinada por su óptica personal. Pero considero que el suyo no es un cine político sino hecho sobre política. Además cuenta con una estructura dramática policial tan peligrosa como cualquier tipo de estructura hollywoodense. Su obra, en términos políticos, no significa nada.

¿Pero ni siquiera le reconocen que a través de la difusión comercial llega masivamente a las capas medias, a la pequeña burguesía, a profesionistas y a gente que no se siente atraída por el cine militante? Lo que quiero decir es que a través de esa estructura... criticable, si quieres, enfrenta al público con realidades políticas.

—Yo creo que en ese aspecto, aunque parcial y limitadamente el hecho de aprovechar canales de difusión internacional le permite que, de hecho, el público se acerque —lejanamente— a la problemática latinoamericana. Pero repito: es un acercamiento lejano que no induce, no colabora ni acompaña procesos de cambios.

¿Y cómo encuadras la labor de Pontecorvo?

Pontecorvo es un caso diferente. Creo que con *Quel mada* ha dado una visión más profunda del dominio imperialista a través de los tiempos sobre países de América Latina. La estructura comercial siempre es peligrosa porque limita el alcance de pensamientos políticos más directos. Pero en el caso de Pontecorvo hay que reconocer que lo que hace es algo más que el aprovechamiento de construcciones de tipo policial que, en el caso de Costa-Gavras, es un puro affaire comercial.

EL CINE MILITANTE

En el caso del cine militante ¿no consideras que está limitado en su difusión, que choca con el problema de las salas y que llega, desgraciadamente, a sectores reducidos y generalmente de vanguardia? Tú recuerdas cómo se exhibió *La hora de los hornos*, de Gettino y Solana, o *Sangre de cóndor*, de Sanjinés, en Argentina y Uruguay: en locales clandestinos y con asistencia limitada. Y en algunos casos, hasta con protección armada.

—Es cierto. Pero en la medida que el cine militante, un cine con un compromiso concreto, se difunda, se plantean los medios, las formas, los cuándo y los cómo. Muchos de nosotros empezamos con una difusión para públicos reducidos pero que, en términos globales, en determinado momento fueron tan amplios como los comerciales. Más tarde, la trascendencia de los temas y las condiciones en que esos temas fueron filmados, hace que ese material se adquiera y se exhiba por todos los canales de TV de Europa y por otros medios de difusión masiva. Creo que no sólo es importante tomar una sala cinematográfica sino que hay otros medios tan eficaces —y hasta casi diría más eficaces— como las salas en la medida que cada exhibición, reducida o no, promueve un debate y una discusión más enriquecedora.

Está claro. ¿Quieres agregar algo más?

—Sí. Creo que es importante destacar la necesidad de echar más luz sobre la situación de intelectuales —y me refiero no sólo a cineastas, sino escritores, poetas y músicos— que por su compromiso real con la causa del pueblo están presos. Las dictaduras del Cono Sur han dicho que su misión es combatir a los terroristas y yo digo que en el caso de Argentina, Uruguay y Chile, los obreros, las familias, los niños, el país entero es terrorista.