

***Será el comienzo de nuestra historia: la dimensión utópica
en el Nuevo Cine Latinoamericano***

Pablo Alvira

Universidad de la República

Los sesenta: el futuro es ahora

De modo similar a lo experimentado en los años veinte, durante el período transcurrido entre principios de la década de 1960 y principios de la siguiente (los “largos sesenta”) América Latina fue el terreno de la utopía y la imaginación: una gran utopía continental de signo revolucionario y socialista (Ansaldi y Funes, 1998, 29). La existencia de un imaginario de futuro—antagónico al de las clases dominantes—fue una característica común a los distintos sectores de las izquierdas latinoamericanas. No obstante cierto ensimismamiento con los medios y un frecuente olvido de la reflexión acerca de los fines que pesó sobre las izquierdas del siglo XX, en aquella trama heterogénea de programas y estrategias de la izquierda regional la utopía pudo emerger: desde las *Ligas Camponesas* brasileñas hasta las distintas encarnaciones del peronismo revolucionario en Argentina, pasando por la Teología de la Liberación y las guerrillas guevaristas, entre otros sectores. Esa dimensión utópica que surgía fragmentada, a veces fugaz en sus manifestaciones, estaba profundamente enraizada en el presente. Como bien observa Terry Eagleton, ya Marx se había encargado un siglo antes de criticar duramente las utopías abstractas de su época: en una época revolucionaria—como la de los años sesenta—la nueva sociedad no es algo que debe caer desde un metafísico espacio exterior, sino que el futuro es percibido como una forma de describir la falta de coincidencia del presente consigo mismo: la noción de utopía como “una forma de interrogar el

presente y vislumbrar, así, un pálido boceto de una alternativa que está implícita en él” (2010, 53).

Cuando hablo de utopía no lo hago, desde ya, en el sentido peyorativo en que utópico es vulgarmente sinónimo de “quimérico”. Tampoco me refiero estrictamente al género literario/político que proyecta sociedades ideales y perfectas en un futuro próximo, aunque está muy relacionado con ello. Lo que me interesa enfatizar es aquel nivel del concepto que según Horacio Cerutti, “se refiere a lo utópico operando y operante históricamente. Es la utopía vivida, más que la utopía pensada o exclusivamente escrita” (1996, 95). No se trata de aquello irrealizable, sino de ese imaginario proyectado hacia el futuro pero que a partir de la propia realidad mueve a la lucha, buscando transformar en realidad aquello que es todavía sólo esperanza. Una tensión permanente entre lo real y lo ideal, más que una descripción fantástica de un mundo futuro: “construcción desde el presente, esperanza en la acción colectiva transformadora de la humanidad. No está limitada a ser la construcción imaginaria de un mundo posible, sino que es una forma de percibir y realizar la realidad contemporánea” (Aínsa 1984, 22). No es futurología, ni teleología (aunque mucho de eso hubo en la época), ni profetismo, sino “un asunto de preferencia y elección, es encontrar el futuro desde el presente” (Cordero Salgado 2016, 16).

En un texto de los años ochenta, Fernando Aínsa observó que la utopía no ha sido para nada ajena al continente americano, señalando cinco momentos de lo que llama la “función utópica” en América Latina, desde la Conquista, pasando por la colonización, las independencias y la consolidación de los Estados, hasta llegar a los años sesenta, cuando a través de corrientes ideológicas, proyectos y realidades revolucionarias, la utopía ha vuelto a ser genuinamente americana. El polarizado debate sobre el futuro americano se abortó con las dictaduras a mediados de los setenta, provocando la diáspora de intelectuales y artistas. Volver la vista sobre el período, afirmaba Aínsa, permite “comprobar cómo ‘lo imaginario subversivo’, cuando se encarna en lo ‘imaginario colectivo’ es capaz de dinamizar la tensión dialéctica entre ‘topía’ y utopía, tensión que ha escrito las mejores páginas de la historia de América” (1984, 35).

La revolución, como *locus* principal en torno al cual giraron las prácticas y representaciones de la izquierda en los sesenta, era divisada como un proceso que tras una dura y larga lucha contra el imperialismo y sus agentes locales acabaría con la toma del poder político, tras lo cual se emprenderían una serie de cambios profundos, estructurales (según la noción marxista de “estructura”), que empezaban por el propio Estado y luego se extendían a toda la sociedad, alterando radicalmente

las relaciones de poder entre las clases. Esta meta era compartida por toda la nueva izquierda, no obstante, los contenidos programáticos eran heterogéneos, otorgando a los imaginarios de futuro varios matices y características ambiguas. Aquél proyecto se nombraba en la época con varios términos, depende de quiénes lo enunciaban y bajo qué condiciones lo hacían: comunismo, socialismo, socialismo nacional, peronismo, patria liberada, etc.

Tanto o más que la teoría política—sobre todo en tiempos tan urgentes como lo eran aquellos—el arte vehiculizaba efectivamente esa dimensión utópica presente en el período, mostrándose como un medio idóneo para la difusión de “imágenes guía” o “ideas fuerza” creativas que impulsan y legitiman la imaginación subversiva (Aínsa 1984, 21). Por eso interesa indagar qué indicios hay en estos filmes de la sociedad justa e igualitaria que debía construirse luego de la revolución. De modo que el problema de la sociedad alternativa al capitalismo (o “neocolonialismo”, según otros) puede rastrearse en los filmes latinoamericanos como una vía sugerente para reconocer el imaginario de la nueva izquierda latinoamericana respecto al futuro. En este sentido, la noción de “estructuras de sentimiento” me parece válida para situar lo acaecido con el cine de intervención política en su contexto político-cultural: la existencia de un imaginario crítico compartido, desarrollado desde fines de los años cincuenta y que se tornó revolucionario hacia fines de los años sesenta, del que participaron los cineastas junto con otros artistas e intelectuales.¹ En ese contexto, aspectos clave de los discursos de las “nuevas izquierdas” permearon la producción Nuevo Cine Latinoamericano (NCL): el antiimperialismo, el uso de la violencia con fines políticos, la construcción del sujeto revolucionario, el papel de los intelectuales, etc.² Y entre esos aspectos, un modo utópico que surgía intensamente arraigado en el presente.

Brasil y Argentina produjeron, junto con Cuba, los corpus más amplios del NCL y tal vez los más difundidos. A su vez, comparados, filmes brasileños y

¹ Utilizo la categoría “cine de intervención política” tal como la plantean Octavio Getino y Susana Vellegia (2002, 14), quienes aluden específicamente a una producción que instalaba la propuesta de intervención del medio cinematográfico en la realidad histórica.

² Desde fines de la década de 1950 comienzan a surgir los “nuevos cines” latinoamericanos, cuyos rasgos más visibles fueron su alto grado de politización y sus búsquedas estéticas rupturistas. Motivados por las luchas de liberación en curso en Latinoamérica, pero también bajo el influjo de una renovación cinematográfica global, a lo largo de los sesenta numerosos colectivos de realizadores en Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Uruguay y otros países, compartieron la voluntad de realizar un cine que acompañara y promoviera las luchas populares del momento. Varios autores consideran que se trató de un proyecto de dimensión continental, el cual llegó a su fin con la derrota de las izquierdas y la generalización de las dictaduras militares en la región a mediados de los años setenta (Flores 2013; Del Valle 2014).

argentinos son exponentes de la diversidad estilística y política del movimiento.³ Teniendo en cuenta esta heterogeneidad, para esta aproximación seleccioné una serie de películas de esos dos orígenes, tanto documentales como ficciones.⁴ Me interesa, por otra parte, rastrear la problemática tanto en filmes centrales del NCL (como los de Glauber Rocha y *La hora de los hornos* de Cine Liberación), que han tenido amplia circulación produciendo imaginarios perdurables y una vasta bibliografía, como también en otros que son poco conocidos fuera de su país y han concitado escasa atención historiográfica (como *Nota sobre Cuba* de Raymundo Gleyzer y *O país do São Saruê* de Vladimir Carvalho). En unas y otras indagaré acerca de ese aspecto muchas veces asumido en los estudios sobre el NCL pero no suficientemente analizado en su materialidad audiovisual: la presencia de una dimensión utópica. Concretamente, se trata del siguiente interrogante: ¿Cómo el cine político imaginaba esa suerte de tierra prometida?⁵

Destellos: Socialista, nacional y popular

El derrotero de las producciones del cine militante argentino está marcado por las cambiantes condiciones sociopolíticas del breve pero vertiginoso período comprendido entre los golpes militares de 1966 y 1976, y atravesado por las diferentes articulaciones y realineamientos de los cineastas al interior de una heterogénea nueva izquierda. En cuanto su dimensión utópica, lo que caracteriza a este corpus en relación a otros de la región, es la presencia de algunos elementos fuertemente anclados en luchas del presente (o del pasado inmediato) que pueden ser vistos como indicios de la sociedad que debía construirse: destellos o resplandores del futuro más que propuestas integrales o imágenes completas de un

³ Abordajes comparados entre el *cinema novo* brasileño y el cine militante argentino han sido llevados adelante en Tal (2005) y Del Valle (2014).

⁴ Desde los años 1920, lo documental como algo separado de lo narrativo-argumental en el cine ha sido objeto de una clasificación “persistente y lábil” (Aprea 2004, 2): las diferentes tradiciones, modalidades y estrategias de representación fílmica del documental y la ficción han sido profusamente discutidas, y estos son aspectos a tener muy en cuenta, adquiriendo singular relevancia a la hora de considerar las elecciones estético-narrativas de los grupos y realizadores. No suscribo ni a la “tesis de ficción ubicua”, ni a la “tesis documental ubicua”, como ha llamado Carl Plantinga (2011) a las posturas que consideran estéril la distinción entre ficción y no-ficción. Sin embargo, para los fines de este trabajo dicha distinción no fuerza la utilización de metodologías diferenciadas. No me aboco a presentar análisis exhaustivos de obras completas, sino que examino ciertos aspectos—indicios de una dimensión utópica—presentes en estos discursos “creativos” (sean *documentales* o *ficciones*), procurando establecer relaciones intertextuales y con el contexto sociopolítico.

⁵ Entre la producción más reciente sobre el NCL, hay que destacar un breve y hermoso texto de David Oubiña, que incluye desde el título mismo la noción de utopía. No obstante, entre los objetivos de su ensayo no está el análisis detallado de filmes, sino reflexionar, a partir de confrontar los caminos ideológicos y estéticos propuestos por Glauber Rocha y por Cine Liberación, sobre aquel “cine comprometido activamente con la utopía de una revolución latinoamericana” (2017, 28).

mundo nuevo, aquél que, por otra parte, se anunciaba que estaba a la vuelta de la esquina.

La primera película del grupo Cine Liberación, *La hora de los hornos* (1968), se acompañó también en términos ideológicos al resto de propuestas políticas contenidas en el resto del cine de intervención política latinoamericano: un cine que intentaba situarse en la primera línea de combate contra el imperialismo, de carácter anticapitalista y genéricamente socialista.⁶ Realizado entre 1966-1967 y presentado al año siguiente, *La hora de los hornos* es el filme emblemático del cine militante argentino y uno de los más influyentes en el movimiento del NCL a finales de la década. Imposibilitada de ser exhibida abiertamente en Argentina por el contexto dictatorial, la película se presentó públicamente en la VI Muestra Internacional de Nuevo Cine de de Pesaro (Italia), alcanzando notoria trascendencia en diversos circuitos internacionales, desde festivales a universidades, pasando incluso por la televisión pública europea.⁷ Está constituida por tres partes, denominadas “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”, en las cuales se intenta—con una lógica argumental muy en sintonía con *Los condenados de la tierra* de F. Fanon (1999)—correr el velo en torno a las violencias que son producto del orden social vigente, al tiempo que se hace un llamado a la lucha armada en Argentina y el continente.

Las pistas sobre el futuro en *La hora* son escasas, pero en todo caso se alinean con ese imaginario de liberación nacional asumido por la izquierda revolucionaria del período, tomando Cuba como espejo donde mirarse. En la segunda de las tres partes o “Actos” en que se divide el filme, se realiza una crónica del gobierno peronista entre 1945 y 1955, destacando las rupturas que provocó, pero también señalando los límites de la primera experiencia peronista. El peronismo, continuador de una tradición nacional y popular que se origina en las montoneras del s. XIX y pasa por el primer gobierno radical en 1916, es para el filme “la tentativa de pasar de semicolonía pastoril a nación independiente”, siendo aún con su inmadurez “el proceso de liberación más avanzado que en ese entonces nuestro pueblo podía darse”. Son diez años de “democracia nacional”, durante los

⁶ El núcleo de Cine Liberación estuvo formado inicialmente por Fernando Solanas y Octavio Getino, quienes desde tiempo antes realizar *La hora de los hornos* se habían relacionado con un sector del sindicalismo peronista—la CGT de los Argentinos—y con algunos representantes de la “izquierda nacional”, y progresivamente fueron definiendo su adhesión al Movimiento Peronista, principalmente los sectores juveniles y sindicales combativos, imaginándolo como instrumento para la transformación revolucionaria (Mestman 2008, 125).

⁷ En Argentina, el filme circuló clandestinamente en espacios sindicales, estudiantiles y barriales (ver Mestman 2008). Para acercarse a distintos aspectos de *La hora de los hornos*, ver el reciente libro editado por Javier Campo y Humberto Pérez Blanco (2018) a 40 años del estreno del filme.

cuales se protege a la industria, hay pleno empleo, altos salarios, nacionalizaciones, obras públicas, voto femenino, entre otras cosas. Sin embargo, se sostiene, enfrentó profundas contradicciones, una de ellas es el policlasismo del movimiento, que al principio sería su fuerza y sobre el final su debilidad: el peronismo le arrebató el poder político a la oligarquía, pero no el poder económico. Al no liquidar la contradicción fundamental con el enemigo, es debilitada por sus contradicciones internas y su política se vuelve vacilante: “Invoca a la revolución social, pero no lleva a fondo la revolución nacional. Oscila entre una democracia del pueblo y una dictadura de la burocracia”. A diferencia de aquel momento, en el que el peronismo cae condicionado por un contexto regional desfavorable, a fines de los sesenta, según *La hora*, la revolución latinoamericana es un hecho en marcha, lo que requiere construir un amplio frente de liberación nacional. Aun cuando remarcan la importancia de los logros materiales y los avances en la conciencia popular del primer peronismo, no se trata de promover una utopía regresiva: para Cine Liberación el futuro no está allí, sino en una superación de aquella experiencia, orientándose decididamente hacia el socialismo “tercermundista”.

Sin embargo, a principios de la década de 1970, luego de la amplia e influyente circulación de *La hora*, el grupo Cine Liberación dio un giro desde posiciones de izquierda hacia una participación más plena en el movimiento peronista, acercándose al propio Perón (Mestman 2008). En 1971 sus integrantes Fernando Solanas y Octavio Getino, con la colaboración de Gerardo Vallejo tras la cámara, filmaron una serie de encuentros con Perón en su exilio español, de los que saldrían dos películas: *Perón: la revolución justicialista* y *Perón: actualización doctrinaria para la toma del poder*. En ambos largometrajes, realizados con el objetivo explícito de hacer llegar el pensamiento del Perón a la militancia en Argentina, el líder expone extensamente sus puntos de vista acerca de los más variados asuntos. Ahora, los errores e insuficiencias del gobierno peronista de 1945-1955 señalados agriamente en *La hora* parecen difuminarse, mientras que los aspectos sociales económicos y políticos del período se rescatan como la base indispensable: la revolución justicialista, señalan al comenzar la primera de las dos películas, es “un proyecto que arranca en 1945 y se proyecta hoy hacia el futuro”. En estas películas, Cine Liberación junto con Perón anuncian un futuro que se escribe en clave peronista, pero ya no restringido al ideario de los sectores más combativos de la izquierda del peronismo (sindicalismo de liberación, guerrilla, teología de la liberación) sino con todo el movimiento, bajo la indiscutible conducción de Perón, quien según la *voice-over* que narra “es la síntesis más alta de esta revolución”. El filme se plantea, sigue el narrador, como “un documento que intenta rescatar de la memoria del conductor

del pueblo argentino aquellos datos que sirvan, más que para una revisión del pasado, para la construcción de la definitiva liberación argentina”. Con todo, los entrevistadores—Solanas y Getino—fuerzan continuamente a Perón a definir su proyecto en términos de “socialismo”. Y en cierta forma lo consiguen: Perón afirma más de una vez que es el peronismo es un socialismo, pero uno de carácter “nacional”, y que además es tercermundista, contrario a los “dos imperialismos”, el norteamericano y el soviético. ¿Y en qué consiste ese peronismo/socialismo nacional que se anuncia para el futuro? En *Actualización doctrinaria* Perón esboza algunas ideas de la “tercera posición” justicialista: “pueblos felices, trabajando por la grandeza del mundo del futuro”, un socialismo nacional que significa “progreso sin sacrificios, sí con esfuerzos”, un socialismo argentino “creado desde el sentir y pensar del pueblo”. El punto de arribo del justicialismo es “la comunidad organizada”, ya proclamada con ese nombre por Perón en el título de un libro de 1949.

Tiempo después, ya con el peronismo nuevamente en el poder, Cine Liberación incursionó en la ficción con *Los hijos de fierro* (Fernando Solanas, 1975), en la cual el futuro se presenta como la convergencia entre el pasado de las luchas históricas—principalmente representados por el eje Montoneras/Yrigoyen/Perón—con el presente de la resistencia popular. De carácter alegórico, la película está inspirada en el *Martín Fierro* de José Hernández, y a diferencia de *La hora* y las entrevistas a Perón, *Los hijos* parece carecer de la urgencia histórica de aquellas. Si la primera se consideraba parte de las luchas revolucionarias latinoamericanas en curso, las entrevistas apuntaban a la unidad del peronismo que requería la coyuntura de 1971. En *Los hijos de Fierro* en cambio, como bien señala Kelly Hopfenblatt, no se le hablaba a un aquí y ahora inmediato, sino que “se planteaba más bien una meditación, un llamado a la unidad, no para la inmediatez, sino pensándose en el largo plazo” (2011, 200).⁸

⁸ El tránsito del documental (moderno en *La hora de los bornos* y ortodoxo en las entrevistas a Perón) a la ficción por parte de Cine Liberación es comprendido por Ana Laura Lusnich en función de las estrategias que emergieron en función de los cambios históricos: “[...] el movimiento de repliegue y reevaluación política y cultural comprende para Cine Liberación el cuestionamiento de los modelos espectaculares y narrativos legitimados por más de una década por el conjunto de directores radicales y combativos y, muy especialmente, la actualización de una obra clave de nuestra tradición cultural: el *Martín Fierro* de Hernández. En *Los hijos de Fierro* no sólo se verifica el pasaje del documental al registro de ficción, sino también el uso de todos los recursos del relato ficcional con algunas intenciones claras que incluyen la tarea de consolidar el legado político en el presente y en el futuro inmediato tanto como adoptar una posición concreta frente a la tradición cultural nacional y el debate por la identidad” (2009, 56).

Fábricas ocupadas: ensayos de poder popular

Un aspecto de las luchas de los años sesenta y setenta que aparece en varios filmes militantes es la ocupación y el control obrero de las fábricas. Las secuencias son pocas, y puede pensarse que es una cuestión subrepresentada en dicho corpus respecto a la dimensión que tuvieron las ocupaciones en aquel período. En la mayoría de los casos estas acciones son explícitamente señaladas como parte de un amplio repertorio de resistencia obrera y popular. No obstante, creo que cabrían considerarse también como indicios inequívocos de aquello que estos grupos esperaban para la sociedad una vez lograda la liberación nacional y ya en marcha la revolución social, asumida en general como de carácter socialista, más allá de las interpretaciones del socialismo que los distintos agrupamientos ofrecían. Es decir, su carácter de ensayo, a nivel de conciencia y de organización, de lo que la izquierda revolucionaria deseaba y anunciaba (aunque de manera muy difusa): el dominio por parte de las clases populares de todos los aspectos de la vida social.

En la segunda parte de *La hora de los hornos*, luego del relato de la caída de Perón y la posterior resistencia peronista, el narrador destaca que uno de los puntos más altos de la resistencia, tal vez el más importante, fueron las ocupaciones fabriles. Desde fines de la década del cincuenta, numerosas huelgas habían culminado con ocupaciones de fábricas, como aconteció especialmente durante el Plan de Lucha dirigido por la Confederación General del Trabajo (CGT) en 1964. Más allá de lo notable que fue su extensión durante este período, las ocupaciones transitorias de lugares de trabajo no eran desconocidas. Lo que la película sí marca como un hecho novedoso y, sobre todo, auspicioso, eran aquellas tomas durante las cuales los trabajadores habían dirigido la producción. En *La hora* son entrevistados obreros y obreras de la metalúrgica SIAM y la textil La Bernalesa, ambas en la provincia de Buenos Aires. En La Bernalesa los trabajadores habían ocupado y puesto en marcha la producción durante trece días durante 1964. Una de sus trabajadoras, Rudi Taborda, explica a la cámara que por primera vez “nosotros nos hacíamos dueños, dueños absolutos de una fábrica que durante treinta años, los compañeros fueron ahí explotados”. Le demostraban al gobierno y a la patronal que eran “capaces de producir, elaborar y a la vez administrar nuestra propia producción”, además de comercializarla y fabricar productos aún de mejor calidad que antes. *La voice-over* afirma: “Por primera vez, dos mil trabajadores son dueños de su trabajo. Por primera vez descubren que valen tanto o más que quienes usufructuaban de ellos. Empiezan a tomar conciencia de su capacidad, de su posibilidad”. Pero, aunque dé indicios para imaginarse el futuro, al menos en lo productivo, está claro que no es suficiente: “¿Pero hasta dónde puede mantenerse dentro del sistema la disputa de

los medios de producción? ¿No siguen controlando las clases dominantes todos los otros resortes del poder?”

El camino hacia la muerte del Viejo Reales (1971), dirigida por Gerardo Vallejo, retoma estas preguntas. Se trata de un largometraje filmado en Tucumán a lo largo de tres años, centrado en la grave crisis social en que se hallaba sumida dicha provincia fines de los sesenta.⁹ Desempleo, migraciones y empobrecimiento eran algunas de las consecuencias de la política de “racionalización” de la dictadura de Onganía que había afectado principalmente a la agroindustria azucarera. La película, filmada clandestinamente en la zona de Acheral, parte de las memorias de un viejo obrero del surco y su familia, descomponiendo luego el relato en varias líneas argumentales diferentes entre sí pero que condensan la dura situación de la población rural tucumana en el contexto de cierre de los ingenios durante el gobierno militar de la “Revolución Argentina”. En un “Anexo” ubicado al final de la película, uno de los dirigentes azucareros entrevistados, Raúl Zelarrayán, recuerda que en 1958, cuando se ocupó por primera vez el ingenio Santa Lucía en Tucumán, costó mucho convencer a los trabajadores de lo que significaba una toma de fábrica, pero que cuando los convencieron “la gente se metió al campo, contra las amenazas policiales, cortó la caña, llevó a la fábrica y nosotros ese día, con los obreros de fábrica, batimos el record de producción, con la fábrica tomada”. La toma de fábricas durante el período de mayor conflictividad en la provincia de Tucumán, con el ejemplo paradigmático del ingenio azucarero Santa Lucía y su puesta en funcionamiento con records de producción, es resaltada en el filme de Gerardo Vallejo como demostración de la capacidad de la clase obrera para hacerse cargo de la producción y lo innecesario de la gestión capitalista. “Como decíamos en *La hora de los hornos*”, dice la *voice-over* citando textualmente al paradigmático filme: “las ocupaciones de fábricas son hechos violentos, desalienantes, borran de la conciencia de los trabajadores una historia de mitos, saqueos y engaños. En la disputa por los medios de producción, los trabajadores profundizan su descolonización: al tomar posesión de su trabajo, están tomando posesión de su humanidad”. Pero también como en aquella, *El camino* vuelve a preguntarse si esto es suficiente, si no es urgente pasar a una etapa superior de la lucha. En ambas películas se advierte que la toma de fábricas, aunque sea muy importante a nivel de la conciencia obrera, forma parte de un repertorio que incluye a otras formas de

⁹ *El Camino* puede considerarse la segunda producción militante de Cine Liberación. Gerardo Vallejo se unió como integrante del grupo en 1967, cuando Solanas y Getino llegaron a Tucumán a hacer algunos registros para *La hora de los hornos* y le ofrecieron formar parte del grupo, unión que se materializó en el corto *Olla popular*, realizado en el Ingenio Los Ralos.

protesta y confrontación enmarcadas todavía dentro del movimiento sindical, el cual se estaba volviendo poco efectivo como frente de combate para la revolución.

Desde una posición política bien distinta a las películas anteriores, identificadas con el peronismo de izquierda, el grupo Cine de la Base (vinculado al Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT, marxista) también enfatiza la ocupación de fábricas, como resistencia y como ensayo de lo que vendrá.¹⁰ En el largometraje ficcional *Los traidores* (1972), dirigido por Raymundo Gleyzer y que sirvió de punto de partida de Cine de la Base, una de las escenas centrales es una toma de fábrica (filmada en una fábrica real con muchos obreros reales de extras), ya que logra poner en evidencia la contradicción insalvable entre el accionar de la burocracia sindical y el del sindicalismo combativo, que ocupa la fábrica en defensa de los trabajadores. Luego en el corto *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), documental en el que denuncian el envenenamiento (saturismo) en una fábrica del Gran Buenos Aires, los trabajadores entrevistados reflexionan: “Yo creo—dice uno de ellos—que nosotros, los obreros, son los que tienen que mandar adentro de la fábrica, o sea, no tenemos que esperar que nos mande la patronal: los patronos tenemos que ser nosotros”. Otro obrero, el protagonista principal, suscribe la afirmación anterior y agrega que la toma de conciencia se ha producido con el envenenamiento de los obreros, quedando claro que para la “patronal asesina” lo único que le interesa es el dinero a costa de las vidas de los trabajadores. El control obrero junto con la articulación de las organizaciones sociales y sindicales combativas, continúa otro obrero mientras se ven imágenes de un Plenario del Movimiento Sindical de Base (articulado por el PRT), es el camino para la verdadera “revolución social”.

Cuba y el hombre nuevo: la utopía caribeña

La revolución cubana, como ya he señalado, fue un faro para la generación revolucionaria sesentista, tornándose uno de los mejores ejemplos de guerra revolucionaria, inspiradora de la teoría del foco guerrillero tan cara a muchas organizaciones de la izquierda latinoamericana. Pero su influjo también se extendió a nivel de esperanza utópica: el único modelo existente de construcción del socialismo, proveedor de imágenes del futuro (todavía) compatibles con la ética

¹⁰ Cine de la Base fue agrupación cinematográfica de carácter militante formada en la estela de Cine Liberación, pero con la cual mantuvo una inestable y ríspida relación. Gleyzer y el resto del grupo, como el partido al que pertenecían, tenían una visión muy crítica del peronismo y de la figura de Perón. Sin embargo, *Los traidores*—que dramatiza la vida de un dirigente sindical peronista que se corrompe en su ascenso al poder, desde el golpe militar que derrocó a Perón en 1955 hasta principios de la década de 1970—fue escrita con testimonios y documentos provenientes de sectores basistas del peronismo, que se sentían traicionados por la burocracia sindical de su propio movimiento. Ver Alvira (2010).

promovida por la nueva izquierda, descartados ya—cuando no impugnados—los desarrollos autoritarios, burocráticos y dogmáticos del “socialismo real” en el Este europeo.

En *La hora de los hornos* el espectro de la experiencia cubana planea de principio a fin de la película, aun cuando las referencias explícitas acerca del proceso en curso en la isla son escasas. Enfocado en la lucha de liberación, y no en la construcción de la sociedad futura, en el filme sí abundan las citas al Che Guevara y Fidel Castro concernientes especialmente a la guerra contra el imperialismo, pero que aluden vagamente al socialismo. Sobre el final, a modo de balance, la narración en *voice-over* destaca que la liberación de cada país es siempre un hecho inédito, una invención, aunque para argentinos y latinoamericanos “tal vez sea Cuba el mejor ejemplo”, ya que la revolución cubana demostró que un pueblo puede liberarse cuando la dirección revolucionaria “parte de la experiencia histórica de ese pueblo, y de su idiosincrasia”. En cualquier caso, lo que Cuba indica (como también Vietnam y otros pueblos) es que “no hay posibilidad de revolución nacional, si al mismo tiempo esta no se afirma como revolución social”: se integra el nacionalismo de la primera independencia, con el socialismo de la segunda independencia. Íntimamente relacionado con el proceso cubano, la figura de Ernesto Che Guevara cobra relevancia en muchas obras del NCL. En este sentido, es paradigmático el primer plano de más de casi cuatro minutos con el rostro del Che muerto en Bolivia, que cierra la primera parte de *La hora de los hornos*. La imagen congelada del cadáver de Guevara en Vallegrande, en vez de significar la temprana derrota de la utopía sesentista (por la dimensión de su figura como revolucionario), la impulsa con más fuerza porque, así como su vida fue ejemplar, también lo es su muerte para la lucha por el socialismo: “El hombre que elige su muerte, está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma, totales”. La apelación del Che al “hombre nuevo” socialista, constantemente retomada por las izquierdas de los años sesenta, también es una apuesta utópica: un modelo ético tanto de militante/guerrillero durante la revolución como de miembro de la sociedad del futuro.

Un ejemplo diferente es *Nota sobre Cuba* (1969), un reportaje de 20 minutos para *Telenoche*, el noticiero central del Canal 13 argentino, realizado por Raymundo Gleyzer, tiempo antes de liderar el ya mencionado grupo Cine de la Base. Si bien previamente a su trabajo para televisión Gleyzer ya había realizado varios documentales de carácter político y social, el informe sobre Cuba parece haber sido la bisagra para volcarse definitivamente a la realización de un cine militante. El documental comienza con un plano medio de Gleyzer con el Malecón de fondo, presentando una reseña histórica de la Revolución, para luego internarse en la

realidad actual, tanto en La Habana como el interior del país. Para dar cuenta de los logros sociales del proceso revolucionario iniciado diez años antes, apela a los datos estadísticos, pero muy especialmente da énfasis a los testimonios: son entrevistados en sus lugares de trabajo maestras, médicos, funcionarios, quienes destacan el alcance de los cambios luego de la Revolución. Coincidiendo con los preparativos de la famosa “Zafra de los 10 millones”, Gleyzer entrevista a gente de la ciudad que hace trabajo voluntario en la caña del azúcar en Santiago de Cuba: “hoy no tenemos quien nos explote, hoy todo es para nosotros”, explica un trabajador, “tenemos que cumplir con una meta que nos fijamos nosotros mismos”. Mientras que otro se refiere a la situación de los trabajadores afrodescendientes: “antes de la revolución éramos tratados peores que perros por el patrón [...] hoy nosotros, nuestros hijos y nuestros nietos pueden ser lo que ellos quieran, si quieren ser médicos, médicos...” Si bien desde la narración el informe trata de mantener un tono acorde a cierta asepsia periodística—está realizado para un gran medio de Argentina—, Gleyzer traslada el mayor peso de la argumentación a los entrevistados. La imagen general que subraya es que, a pesar de las dificultades y los grandes desafíos que enfrentan, los cubanos son un pueblo feliz. Algo que no sólo se refleja en el volumen de trabajo voluntario o en las estadísticas de salud y alfabetización, sino también en sus logros deportivos o en el esplendor de su la cultura.

La utopía brasileña. Glauber: entre el sertón y Eldorado

En 1964, el filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na terra do sol* hizo resonar la más famosa utopía cinematográfica del continente: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão” (“el sertón se volverá mar y el mar se volverá sertón”). La acción de *Deus e o diabo* transcurre en el sertón, escenario privilegiado de los filmes de la primera etapa del *cinema novo* brasileño.¹¹ En estas películas las áridas tierras nordestinas son el mejor ejemplo de la dura situación de los pobres, pero a la vez, esas tierras y esas gentes contienen el potencial para la rebelión y para la imaginación de un futuro de prosperidad, justicia y felicidad. Varios autores, entre ellos Ismail Xavier y Lucía Nagib, han hecho hincapié en la utilización de estas imágenes—el mar y el sertón—en el cine de Rocha. En el caso de *Deus e o diabo*, la profecía del sertón que se volverá mar es un *leitmotiv*, pronunciada por casi todos los personajes principales. La referencia más importante en este sentido es el libro *Los sertones*, de

¹¹ El sertón (*sertão*) es una zona semiárida del nordeste de Brasil. Caracterizada por su clima cálido y seco, la región ha sido escenario de numerosas obras literarias y cinematográficas, y permanece asociada en el imaginario popular a la miseria, los migrantes y el bandidismo, entre otros tópicos. Allí también transcurren las historias de los otros dos filmes fundamentales del primer *cinema novo*: *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos) y *Os Fuzis* (1964, Ruy Guerra).

Euclides da Cunha, que relata la rebelión de Canudos, dirigida por Antonio Conselheiro en el interior de Bahía en 1896-97. En el libro de da Cunha, considerado uno de los autores “intérpretes” de Brasil, la predicción es la siguiente: “el sertón se volverá litoral y el litoral se volverá sertón”, una expresión de orígenes imprecisos que el autor sostiene haberla recuperado de las tradiciones regionales. El propio Glauber afirmaba en ese sentido que la generalidad de la profecía “te da la libertad de interpretarla en un sentido revolucionario. Me apropié del simbolismo y lo usé en mi película” (Rocha, en Viany 1999).

Por esas tierras deambula Manuel, un campesino que ha matado al patrón explotador y en su huida se une primero a un santón que predica una rebelión moralista y luego a un *cangaço* que, acorralado, planea sangrientas venganzas.¹² En el medio de todo esto se encuentra Antonio das Mortes, un conflictuado sicario al servicio de los poderosos locales que debe eliminar ambas amenazas al orden, el predicador y el bandido. En su itinerario, Manuel se libera violentamente de todos ellos, desalienándose en ese camino, hasta encontrar su propia revolución: alcanzar el lugar “donde el sertón se vuelve mar”. La violencia no libera a Manuel en un camino directo, por medio de la toma de conciencia, sino que su desalienación sigue un camino sinuoso y contradictorio. La visión alegórica de la revolución en el campo por parte de la película deja de lado cualquier referencia explícita al contexto, no obstante hay que señalar que *Deus e o diabo* se realizó con el trasfondo de la insurgencia de las *Ligas Camponesas*, movimiento rural activado inicialmente por el Partido Comunista Brasileiro (PCB), y en confrontación con el Estado al momento de producción de la película, especialmente en el nordeste. El hambriento nordestino era para buena parte de la izquierda, hasta mediados de los sesenta, el sujeto privilegiado de la transformación de Brasil. También el bandido social era recuperado por el cine como vengador del pueblo y “prerrevolucionario”. Pero en *Deus e o diabo*, más que la violencia atávica y desaforada que rodea al santón y al bandido, el eje es aquella liberadora (y autorreflexiva) que practican los personajes del campesino Manuel y de Das Mortes, sicario a su pesar (¿el intelectual burgués?), quienes están “en trance”: la antesala de la crisis que provocará la concientización revolucionaria.

Esa reivindicación del sujeto campesino —especialmente el nordestino— es parte del sesgo romántico que inspiró a la izquierda brasileña del período. Marcelo Ridenti llama *brasilidade (romântico) revolucionaria* a la “estructura de sentimiento” de la que participaron estas películas, forjada desde los años cincuenta pero que se hizo

¹² Como *cangaço* se conoce a los integrantes de los grupos de bandoleros que actuaron en el Nordeste brasileño entre fines del s. XIX y los años treinta del s. XX.

carne en amplios sectores a la par de la radicalización en los años sesenta. Señala, además de los filmes cinemanovistas, a un vasto movimiento que incluía al teatro, la canción *engajada* (comprometida), la literatura y el *agitprop* de los Centros Populares de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de Estudiantes (2005, 86). Retomando la tipología elaborada por Löwy y Sayre (2008), Ridenti destaca que en este romanticismo revolucionario o *utópico*, al criticar la modernidad capitalista, el recuerdo del pasado sirve como arma para luchar por el futuro (2005, 83). Esta perspectiva es muy marcada en los filmes previos al golpe de 1964, durante la primera etapa del *cinema novo*. *Ganga zumba* (1963, Carlos Diegues) es el mejor ejemplo de utopía regresiva o retro-utopía: muestra la lucha de un grupo de esclavos en el s. XVII—entre ellos su líder Ganga Zumba—para alcanzar el Quilombo dos Palmares. Este espacio utópico, que significará su libertad, nunca llega a ser mostrado.

En el segundo largometraje de Rocha, *Terra em transe* (1967), el ficticio país de Eldorado (suerte de condensación de Latinoamérica, es un lugar exuberante con mar, selva y montañas, muy diferente al sertón) se vuelve el centro del anhelo utópico, o como han sostenido algunos autores, pos-utópico. El filme se constituyó como una crítica decisiva a la posición de una vasta mayoría de los intelectuales de izquierda brasileños (entre ellos los cinemanovistas) que hasta el golpe de 1964 había apostado a la revolución “democrática” promovida por el PCB, aliándose con el *trabalhismo* heredero de Getulio Vargas.

La película es un gran *flashback* en el que el poeta y periodista Paulo Martins, antes de sacrificarse y morir solo, empuñando un fusil, rememora su trayectoria pendular en Eldorado: al principio acompañando a su mentor Porfirio Díaz, un político conservador, y luego al servicio del caudillo populista Vieira. En directa referencia a lo sucedido en 1964, Paulo incita a Vieira a resistir hasta el golpe militar que se ejecuta contra su gobierno, proclamando que la lucha armada “será el comienzo de nuestra historia”, es decir, de la nación brasileña. Hacia el final del filme, los límites de la apuesta nacional-reformista se vuelven evidentes para Paulo, concluyendo que ni ésta ni mucho menos la modernización conservadora transformarán a Brasil. Frustrado y rabioso, Paulo se aleja y busca su camino revolucionario, encontrando la muerte en esa huida: luego de ser interceptado y baleado consigue escapar, y en su agonía levanta el fusil, ofreciéndolo para que otros lo tomen y sigan su camino.¹³ Como bien observa Ismail Xavier acerca del derrotero

¹³ De acuerdo a Alfaro Rubbo, por esa postura de la película respecto a la lucha armada Glauber fue criticado desde perspectivas contrapuestas: tanto por los intelectuales del PCB, claramente contrarios a esa vía, como de ciertos sectores pro-guerrilleros, “que

seguido por Paulo, la cualidad de los intelectuales que sirve a la revolución no parece ser la paciencia del organizador y pedagogo, sino que se encuentra “en el coraje de la agresión que genera catarsis por la violencia, que trabaja el inconsciente” (2001, 147). En ese espacio se mueve Paulo Martins, que es el intelectual de izquierda cuya respuesta al golpe es el llamado a la resistencia armada en un gesto romántico, “en el que vale menos la fuerza de del cálculo estratégico que la idea de sacrificio de sangre, necesario para el pueblo sean cuales fueran las consecuencias” (2001, 131). Por tanto, también admite esta lectura: aunque la soledad total y la entrega casi suicida no invalidan la impugnación de Paulo a la democracia burguesa y sus caras populista/reformadora o conservadora/fascista, pueden señalar no obstante el callejón sin salida al que lleva la ruptura violenta y aislada. Lucía Nagib, comparándola con *Deus e o diabo*, caracteriza a *Terra em transe* como pos-utópica, ya que escenifica el fin del sueño de un paraíso para los oprimidos como el Manuel de *Deus o Diabo*. El trance, sostiene, especialmente de Paulo Martins, “disuelve toda acción constructiva en una serie de círculos viciosos”, mientras que en los sucesivos desastres políticos del filme “la utopía se disocia del mito del Edén, en un Eldorado que se vuelve escenario de la decadencia burguesa” (2007, 18).

El aliento utópico de estos filmes se diferencia claramente del corpus argentino analizado más arriba en que se inserta en un modo de representación en el que la alegoría es el común denominador para hablar de Brasil. Según Xavier, los filmes brasileños a partir de 1964 recurrieron a las alegorías para expresar la su conciencia de la crisis, alegorías que “marcaron muy bien este pasaje—tal vez el más decisivo entre nosotros—de la ‘promesa de la felicidad’ a la contemplación del infierno” (2016, 154).

São Saruê, el paraíso

No obstante el cambio en el contexto político a partir de la promulgación del AI-5 en 1968,¹⁴ con una dura represión contra la izquierda y sus proyectos, y cierto desencanto ya mostrado por *Terra em Transe* y otras películas—como *A grande cidade* (1966, C. Diegues) y *O desafio* (1965, Paulo C. Saraceni)—, las resonancias

querían una película de contenido revolucionario con una forma naturalista, que sea entendida por todos” (2008, 116).

¹⁴ El *Ato Institucional N° 5* o AI-5 fue una serie de decretos promulgados por la dictadura brasileña, que entraron en vigor a fines de 1968. Suspendía las garantías constitucionales que todavía permanecían desde el golpe de 1964, dando inicio al período de mayor represión del período dictatorial 1964-1985. A partir del AI-5, la dura represión se combinó con un proyecto de modernización conservadora, que adoptó de ciertas banderas de la izquierda en lo social y, en el campo cultural, llevo a cabo intentos de cooptación de los intelectuales, principalmente por medio de una expansión notoria de la industria cultural.

utópico-románticas permanecieron hasta entrados los años 70. Ejemplo de ello es el documental *O país do São Saruê* realizado hacia fines de la década por Vladimir Carvalho. Finalizado tras varios años de registro, al momento de presentarse en 1971 fue prohibido por la dictadura militar y retenido por el Departamento de Censura y Diversiones Públicas hasta 1978. El filme, cuyo título está basado en el *cordel* de Manoel Camilo dos Santos *Viajem a São Saruê*,¹⁵ aborda la realidad del nordeste en los años sesenta, específicamente la región del valle del río Peixe (estado de Paraíba). “Cualquier parecido con otras zonas del sertón”, advierte un cartel al inicio de la película, “no es coincidencia, es semejanza pura”. Aunque también intenta recuperar las tradiciones y cultura de los pobladores *sertanejos*, se centra en la dura realidad social y económica de la región. En su introducción a modo de reseña histórica, un narrador refiere a tres ciclos económicos en la región: del ganado, del algodón y de la minería, cuyos respectivos momentos de auge, reales o míticos, contrastan abruptamente con la realidad de la zona al momento del rodaje. Convertida en paradigma del “subdesarrollo”, según la película, la miseria de la región le servía para señalar una gran laguna en el desarrollo económico (el “milagro”) del que hacía gala la dictadura brasileña iniciada en 1964. A partir de ahí, en un proceso metonímico, como señala Ferreira de Souza, la narrativa fílmica hace una síntesis y generalización de las condiciones de pobreza y las extiende a todo el nordeste: “deduce como es la situación del sertón nordestino a partir de un lugar bien específico en el interior de Paraíba” (2010, 45). La película, aunque no forma parte del canon cinemanovista, se acerca sin duda a dicha tradición, ya que hace el ejercicio de pensar la realidad brasileña, interpretándola como subdesarrollada, y tomando además al nordeste del país como región paradigmática a la hora de concientizar al público sobre el problema del subdesarrollo. Al pasado de auge económico, aunque no bien administrado (especialmente en cuanto a las soluciones estructurales, por ejemplo a las consecuencias de las sequías e inundaciones cíclicas) le siguió el presente subdesarrollado que es el que principalmente se enfoca el filme. Pero en esta situación actual no obstante existe el “potencial para agenciar un futuro mejor, cuando se realizaría la utopía de una sociedad más justa” (Ferreira de Souza 2010, 120).

Para comunicar esta idea, *O País de São Saruê* pone en práctica varias estrategias. Una de ellas es la narración *over* de un poema escrito por Jomar Souto a pedido del director, al estilo de los folletos de cordel nordestinos, dialogando con

¹⁵ La literatura de *cordel* es un tipo de poesía popular escrita en papeles plegados y unidos por una cuerda, vendida en puestos callejeros en el interior de Brasil y zonas suburbanas de las grandes ciudades. *Cordel* es una denominación académica, los lectores los llaman *folhetos*.

canciones populares de la región. Éste converge con el folleto de Manoel Camilo dos Santos, el cual más que ser una de las voces del filme se convierte en su marco poético, potenciando aquellos rasgos utópicos distribuidos a lo largo de toda la película y a través de sus diversas capas. En el cordel *Viagem a São Saruê*, el personaje principal es el mismo poeta que viaja a la “tierra sin mal”, la utopía de una sociedad ideal. El documental se mueve en ese contraste: sus imágenes y su argumento a la vez que expresan la utopía de un lugar mejor donde vivir—como en el cordel—dan una visión sobre la realidad como subdesarrollada.

Otro nivel es el de los testimonios, especialmente interesante cuando aborda el ciclo minero. Dos de los entrevistados, el *garimpeiro* (minero) Pedro Alma y el vendedor de pan Zeca Inocencio, recuerdan que en la década de 1940 una gran prosperidad abrazó a la villa de Piancò, durante el auge de la explotación del oro. A través de un montaje paralelo, Carvalho contrapone el relato nostálgico por aquel paraíso perdido con imágenes del presente de la villa, sumida en la decadencia y con sus habitantes sobreviviendo a duras penas. *São Saruê*, el país imaginario del folleto de Manoel Camilo dos Santos, es exactamente la imagen invertida del sertón contemporáneo al filme, y especialmente la villa de Piancò: un erial, con unos pocos habitantes, viejos, enfermos y pobres. En una sugerente sintonía con la narración *over* del documental, para estos viejos mineros aquella bonanza podría recuperarse si el gobierno interviniese de alguna manera. A diferencia de la utopía regresiva imaginada por los dos primeros, una tercera historia personal sitúa en el futuro, y no en el pasado, la tierra prometida: Chateubriand Suassuna, empobrecido descendiente de una familia ilustre de Paraíba, es un explorador que no se da por vencido y que hace décadas busca infructuosamente uranio en el suelo de la antigua propiedad familiar. La cámara muestra al minero—acompañado por el equipo de la película—cavando infructuosamente en la tierra arenosa. A diferencia de lo que sucede con los otros dos personajes, en este caso su testimonio no se oye, sino que es presentado a través de un poema leído en *over*, en estilo de *cordel*, el cual se constituye en el relato de su historia en búsqueda de la “tierra sin mal”, estableciendo el vínculo entre la película y el folleto de Dos Santos. Pero, como bien señala Ferreira de Souza, al contrario del viajante que consigue llegar a *São Saruê*, el buscador de uranio no ha alcanzado la tierra prometida (2010, 121). Pero no puede parar, porque aquella está constantemente proyectada en el futuro, aproximándose así a la profecía utópica “el sertón se volverá litoral, el litoral se volverá sertón”, del personaje de *Los sertones* de Euclides Da Cunha.

Finalmente, esas utopías *sertanejas* son complementadas (o contrastadas) con las perspectivas de un representante progresista del Estado, el alcalde de la

ciudad de Sousas, perteneciente al PTB, partido heredero del varguismo. En su testimonio, luego de hacer un balance del proceso histórico y político, el alcalde imagina el futuro para la región, que a pesar de la pobreza y las inclemencias (las sucesivas sequías e inundaciones) tiene esperanza: “Hoy ya vemos a la tierra del sertón, sujeta a estas intemperies, como una tierra capaz de crear una gran civilización. Y el pueblo se identifica en su capacidad de superar estos problemas menores del clima, para establecer una sociedad próspera, una tierra rica, de cuya riqueza participen todos”. El documental de Carvalho se compone entonces de múltiples registros: ensayo poético, informe histórico-sociológico, cine directo, los cuales conviven en tensión en tanto transmiten diversas imágenes del pasado, del presente y del futuro. El epílogo, no obstante, tiende a enfatizar la tesis principal del filme: más allá de la hostilidad climática, el subdesarrollo de la región y la miseria de los *sertanejos* se explican por la estructura agraria y por la inexistencia de políticas públicas para el bienestar de los pobladores y su economía. La secuencia final, sólo con una canción de fondo, vuelve sobre imágenes del principio pero ahora montadas para provocar indignación en el espectador y comunicar la idea de que sólo la acción humana (política) cambiará la situación de la región y sus habitantes.

Consideraciones finales

De la aproximación a estas películas, en busca de indicios utópicos, es posible desprender algunas conclusiones. Antes, empero, conviene volver sobre una cuestión importante: más allá de su inclusión dentro del movimiento del NCL, los corpus fílmicos brasileño y el argentino—de los cuales los filmes seleccionados son una destacada pero pequeña parte—son muy diferentes entre sí, y bastante heterogéneos si se los observa internamente. La contribución de un abordaje como el aquí expuesto, entiendo, está en comparar movimientos que compartieron ciertas prácticas y objetivos, mientras intentaron articularse en un emprendimiento de alcance continental, pero que llegaron a este punto desde trayectorias y contextos muy específicos. Que pensaron su aporte a aquel proyecto latinoamericano con postulados estéticos disímiles (que eventualmente produjeron agrios desacuerdos) y desde tradiciones político-culturales bien diferentes.

El *cinema novo*, cuyo germen fue el suceso de *Rio 40 graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos) emergió como una renovación del cine brasileño, en la que participaron cineastas y críticos, e implicó una fuerte impugnación a una cinematografía previa marcada por constantes pero efímeros intentos industriales. El movimiento, cuyos procedimientos sintetizó Glauber Rocha con la expresión “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, pretendía realizar un cine que

mostrara y discutiera los problemas brasileños, mediante una estética alejada de la artificialidad del cine hegemónico tanto hollywoodense como local, pero apostando fuertemente a “conquistar” las pantallas brasileñas a través de una producción en la cual las ficciones predominaron. Sin lograr el acompañamiento del público, sin apoyo estatal, el *cinema novo* prevaleció no obstante gracias al prestigio adquirido en festivales y su expansión internacional. Dos coyunturas, sin embargo, marcaron la obra *cinemanovista*: en primer lugar, el golpe cívico-militar de 1964 que derribó las expectativas reformistas de la izquierda e inclinó a varios de los cineastas a una mirada más “revolucionaria” y latinoamericanista; luego, la persecución explícita a cualquier disidencia encarada por el gobierno militar a partir de 1968 marcó el epílogo del movimiento, que implicó cambio de temáticas y enfoques, cuando no acarreo el exilio de los cineastas. Dos “crisis” expresadas en las obras y los discursos del *cinema novo*.

En Argentina, los colectivos de realizadores militantes que surgieron en los años sesenta generaron, al igual que en Brasil, un movimiento cinematográfico que rechazaba las tradiciones cinematográficas previas del país: principalmente el cine industrial, pero también el “cine de autor” que trataba de imponerse sobre los restos del viejo cine de estudios. Aquellos grupos se radicalizaron a medida que aumentaba la conflictividad y la movilización social, pero a diferencia de los brasileños, se vincularon inmediatamente con organizaciones políticas de la izquierda. Con el antecedente principal de la Escuela Documental de Santa Fe encabezada por Fernando Birri a fines de los cincuenta, Cine Liberación comenzó su trabajo en 1966, el mismo año del golpe militar encabezado por el general Juan Carlos Onganía. También otros grupos argentinos, algunos más prolíficos como Cine de la Base y otros menos conocidos o de existencia más efímera produjeron importantes materiales, desde el campo de la izquierda, peronista y no peronista, expresando la radicalización cinematográfica del período. Pero a diferencia del *cinema novo*, produjeron y circularon casi todos sus filmes (salvo aquellos realizados entre 1973 y 1975) en condiciones de clandestinidad, inclinándose en su mayoría por el registro documental y un tono urgente impuesto por el contexto de violencia que desembocaría—tras un breve intervalo democrático—en la dictadura cívico militar iniciada en 1976.

En las películas argentinas analizadas la dimensión utópica nunca adquiere un carácter totalizante ni es presentada de forma sistemática. Más bien al contrario, sólo un minucioso examen revela los indicios del futuro aspirado por estos sectores: son destellos. En el caso de Cine Liberación, la experiencia peronista adquiere diferentes significaciones a lo largo del derrotero del grupo en su relación con el

peronismo, que nunca alcanzan carácter de programa completo para el porvenir. Aun consistiendo en unas huellas fragmentarias, lo que caracteriza al “modo utópico” de estas películas es un firme anclaje en la coyuntura, con las luchas en curso y sus consecuencias concretas: es el caso de las ocupaciones de fábricas como laboratorio de la sociedad del futuro, sin capitalistas, y también es el caso de la referencia/espejo del proceso revolucionario en Cuba, así como sus ejemplos vitales, especialmente el Che Guevara. Los dos tópicos atraviesan—aunque en distintos momentos—la producción tanto de aquellos vinculados al peronismo (Cine Liberación, G. Vallejo) como de quienes formaron parte de la izquierda marxista (R. Gleyzer, Cine de la Base).

Esta dimensión utópica en los filmes brasileños adquiere un perfil completamente diferente. En las de Glauber Rocha, como en muchas de sus contemporáneas del *cinema novo*, las alegorías dominan la representación de Brasil. Esto es, que el pasado, presente y futuro del país (o del continente), así como los espacios, los sujetos y la propia dinámica sociopolítica son referidos mediante metáforas, no siempre transparentes, de carácter generalizador. La dimensión utópica no escapa a esta representación alegórica: desde el sertón que se convertirá en mar hasta el ficticio y exhuberante país de Eldorado. Este utopismo, por otra parte, tiene un sesgo romántico: para la izquierda brasileña en los sesenta, los imaginarios de futuro buscan su legitimación en el pasado, y en los sujetos y espacios marginales como el nordeste. Esto también es evidente en la más tardía *O país de São Saruê*, que sin abandonar la alegoría (el paraíso *São Saruê*) no obstante utiliza una gran variedad de registros—ensayo, reportaje histórico-sociológico, testimonios—con el fin de apuntalar una tesis sobre el potencial utópico del nordeste y sus gentes.

Las diferencias también podrán ser mejor comprendidas si se observa desde una escala más reducida el modo en que estas producciones se insertaron concretamente en el campo de las izquierdas de cada país: se deberá seguir explorando en las relaciones de estas películas con sus destinatarios (pretendidos y reales), con los partidos y movimientos sociales que las acogieron o promovieron, su lugar en el campo cinematográfico nacional, e incluso sus relaciones con el estado. También resta examinar otros corpus del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta en la búsqueda de esta dimensión utópica, especialmente algunos que *a priori* considero que han producido numerosas y sugerentes imágenes del futuro, como son los casos del cine chileno (tanto antes como durante el gobierno de la Unidad Popular) y del cine cubano.

Obras citadas

- Aínsa, Fernando. 1984. “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica”, *Anales de literatura hispanoamericana* (13). Madrid: Univ. Complutense.
- Alfaro Rubbo, Deni. 2008. “Intelectuales, ‘romantismo revolucionario’ e cultura engajada en Brasil”, *Aurora* (3).
- Alvira, Pablo. 2010. “Historia social y cine: una aproximación al período 1955-1976 a través de *Los traidores. Domínios da Imagem*, 4 (6).
- Aprea, Gustavo. 2004. “Los documentales y la noción de dispositivo”, *Jornadas de Política y Cultura*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Campo, Javier y Pérez-Blanco, Humberto (Eds.), 2018. *A Trail of Fire for Political Cinema: The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*. Bristol: Intellect Books.
- Cerutti, Horacio. 1996. “¿Teoría de la Utopía?”, en Oscar Agüero y Horacio Cerutti, coords., *Utopía y Nuestra América*. Quito: Colección Biblioteca Abya-Yala.
- Cordero Salgado, María Teresa. 2016. “Del anhelo utópico a la utopía política”, *Actas XIV Coloquio Internacional de Geocrítica*, Barcelona.
- Del Valle, Ignacio. 2014. *Cámaras en trance*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- Eagleton, Terry. 2010. “La utopía y sus opuestos”, *Minerva* (15).
- Fanon, Frantz, 1999. *Los condenados de la tierra*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Ferreira de Souza, Shirly. 2010. *O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário O País de São Saruê entre a utopia e a política*. Tesis de Maestría, UNICAMP.
- Flores, Silvana. 2013. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Getino, Octavio y Vellegia, Susana. 2002. *El cine de las “historias de la revolución”*. Buenos Aires: Altamira.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro. 2011. “Formulaciones en torno a las representaciones del peronismo en el cine de Fernando Solanas (1970-1975)”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, coords., *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Löwy, Michael y Sayre, Robert. 2008. *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Lusnich, Ana Laura, 2009. “Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo”, *Secuencias*, (29).
- Mestman, Mariano. 2008. “Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación: A cuarenta años de La Hora de los Hornos”, *Revista Sociedad* (27).
- Nagib, Lucía. 2007. *Brazil on Screen: Cinema Novo, New cinema and Utopia*. London: I. B. Tauris.
- Oubiña, David. 2017. “Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano”, *Fuera de campo*, Vol. 1, No. 3.
- Plantinga, Carl. 2011. “Documental”. *Revista Cine Documental*, nº 3.
- Ridenti, Marcelo. 2005. “Artistas e intelectuais no Brasil pos-1960”, *Tempo social* (17, 1).
- Tal, Tzvi, 2005. *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere.
- Viany, Alex. 1999. *O processo do Cinema Novo*. Sao Paulo: Aeroplano Editora.
- Xavier, Ismail. 2016. “Alegorías del subdesarrollo”, en Mariano Mestman, coord., *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- _____. 2001. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.