



**pensamiento  
crítico**

# pensamiento crítico

Pensamiento Crítico responde a la necesidad de información que sobre el desarrollo del pensamiento político y social del tiempo presente tiene hoy la Cuba revolucionaria. De aquí que los artículos publicados no correspondan necesariamente a la opinión de la revista, que se reserva el derecho de expresarla por medio de notas aclaratorias o artículos cuando lo estime necesario.

## Director

- Fernando Martínez

## Consejo de Dirección

- Aurelio Alonso
- José Bell Lara
- Jesús Díaz

## Diseño y Emplante

- Navarrete

Suscripción anual \$4.80

Redacción / Calle J No. 56, Vedado, Habana, Cuba. Telf. 32-2343  
● Precio del ejemplar / 0.40 centavos ● Circulación / Distribuidora Nacional de Periódicos y Revistas, Virtudes 257. Teléfono 6-6765 ● SUSCRIPCIONES ● En el extranjero a / Departamento de Exportación del Instituto del Libro / 19 No. 1002, Vedado / La Habana, Cuba ● Precio de la suscripción anual / Correo marítimo 5.00 dólares canadienses / Correo Aéreo / para Latinoamérica y Estados Unidos: 10.00 dólares canadienses / para Europa: 25 dólares canadienses.

# índice

NUMERO 42 — JULIO 1970

## EL CINE CUBANO

### 4 PRESENTACION

Alfredo Guevara 7 UN CINE DE COMBATE

---

### LOS DIRECTORES HABLAN

---

|                   |    |                       |    |
|-------------------|----|-----------------------|----|
| Santiago Álvarez  | 36 | Manuel Pérez Paredes  | 64 |
| Jorge Fraga       | 40 | Enrique Pineda Barnet | 68 |
| Julio G. Espinosa | 44 | Humberto Solás        | 75 |
| José Massip       | 56 | Pastor Vega           | 77 |

---

Julio García Espinosa 81 EL CINE DOCUMENTAL CUBANO

---

### LOS DOCUMENTALISTAS Y SUS CONCEPCIONES

---

|                   |    |               |  |
|-------------------|----|---------------|--|
| Octavio Cortázar  | 89 | Sara Gómez    |  |
| Manolo Herrera    |    | Rogelio Paris |  |
| Bernabé Hernández |    | Héctor Veitía |  |

Pastor Vega 99 EL DOCUMENTAL DIDACTICO Y LA TACTICA  
Leo Brower 106 LA MUSICA EN EL CINE CUBANO

---

### EL CINE MOVIL-ICAIC

---

Hector García Mesa 114 ESTRUCTURA DEL CINE MOVIL  
Miguel Torres 122 EXPLORACION DE SU PUBLICO

---

### MOMENTOS DEL CINE CUBANO

---

Eduardo Heras 128 HISTORIAS DE LA REVOLUCION Y  
EL JOVEN REBELDE  
Julio G. Espinosa 135 A PROPOSITO DE AVENTURAS DE  
JUAN QUINQUIN  
Fernando Birri 140 LAS AVENTURAS DE JUAN QUINQUIN  
144 DAVID  
Fernando Pérez 149 MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO  
Elena Díaz 156 LUCIA  
Daniel Díaz Torres 166 LA PRIMERA CARGA AL MACHETE

---

Carlos Núñez 172 CHILE 1970: ¿ULTIMA OPCION ELECTORAL?  
Paulo R. Schilling 221 BRASIL: ¿UNA NUEVA POLITICA EXTERIOR?

---

### DOCUMENTOS

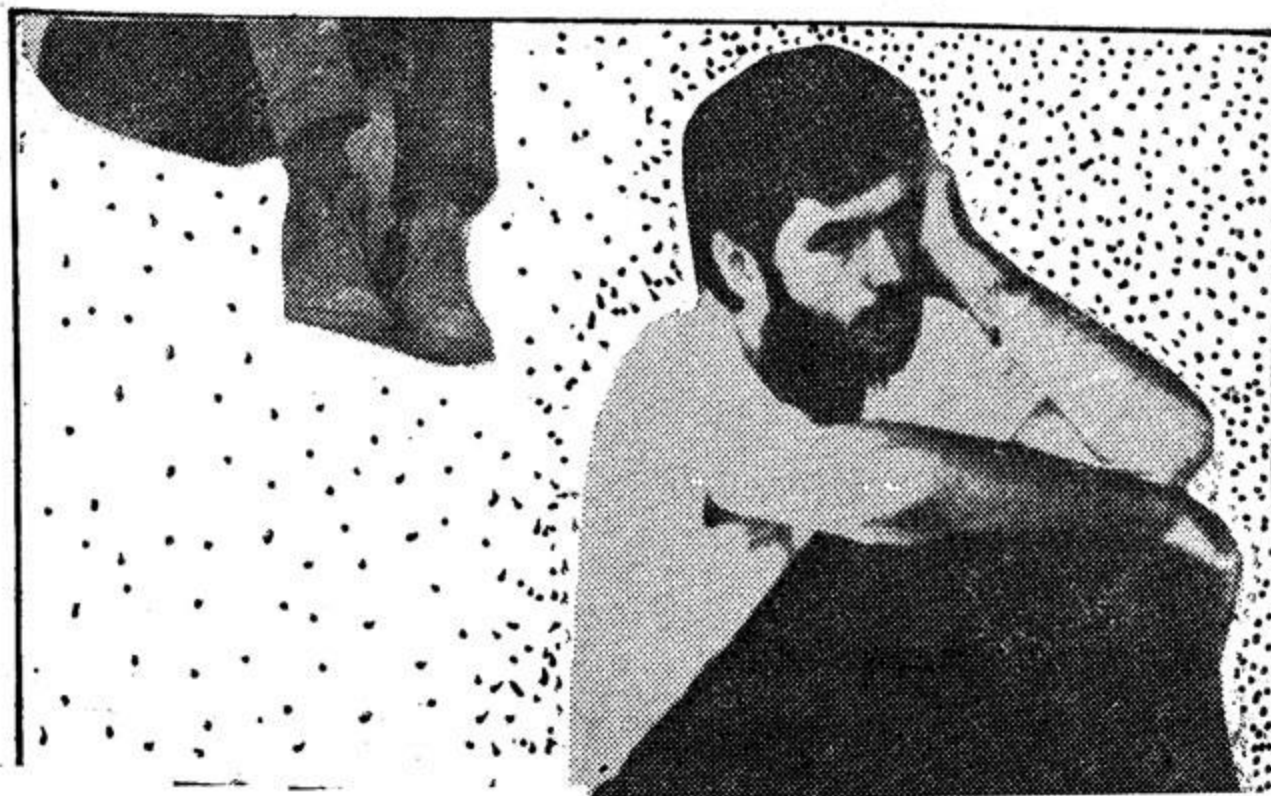
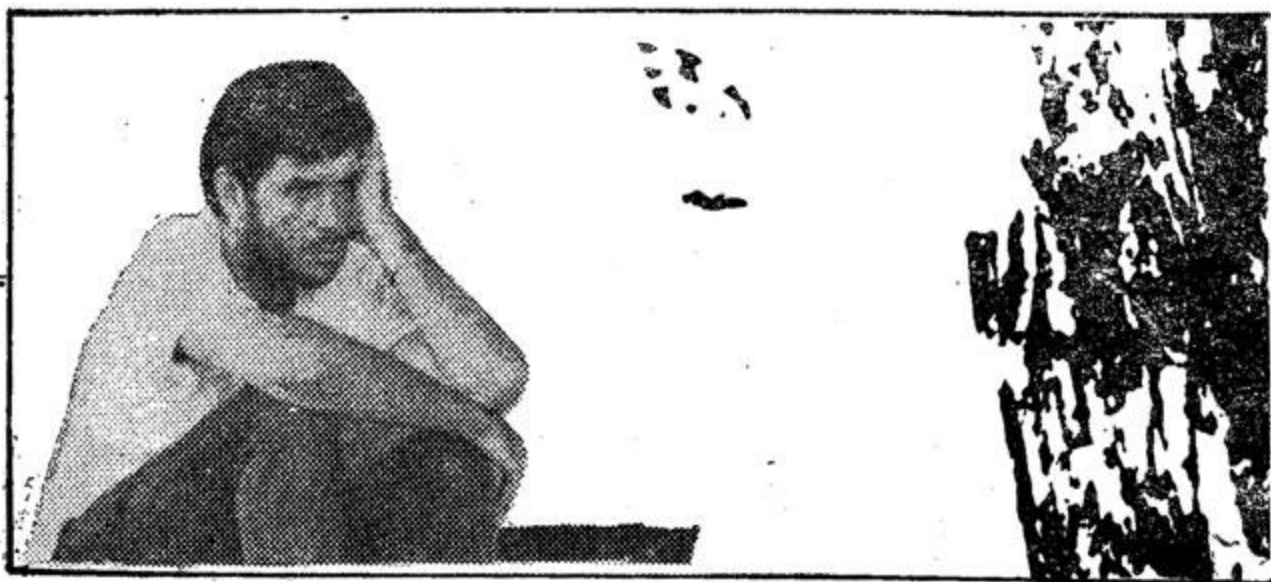
---

232 MANIFIESTO DE VANGUARDIA POPULAR  
REVOLUCIONARIA Y ALIANZA NACIONAL  
LIBERTADORA  
235 DECLARACIONES DEL CAPITAN CARLOS  
LAMARCA

---



UNIDAD PRODUCTORA 04 «URSELIA DIAZ BAEZ»  
LA HABANA. CUBA.



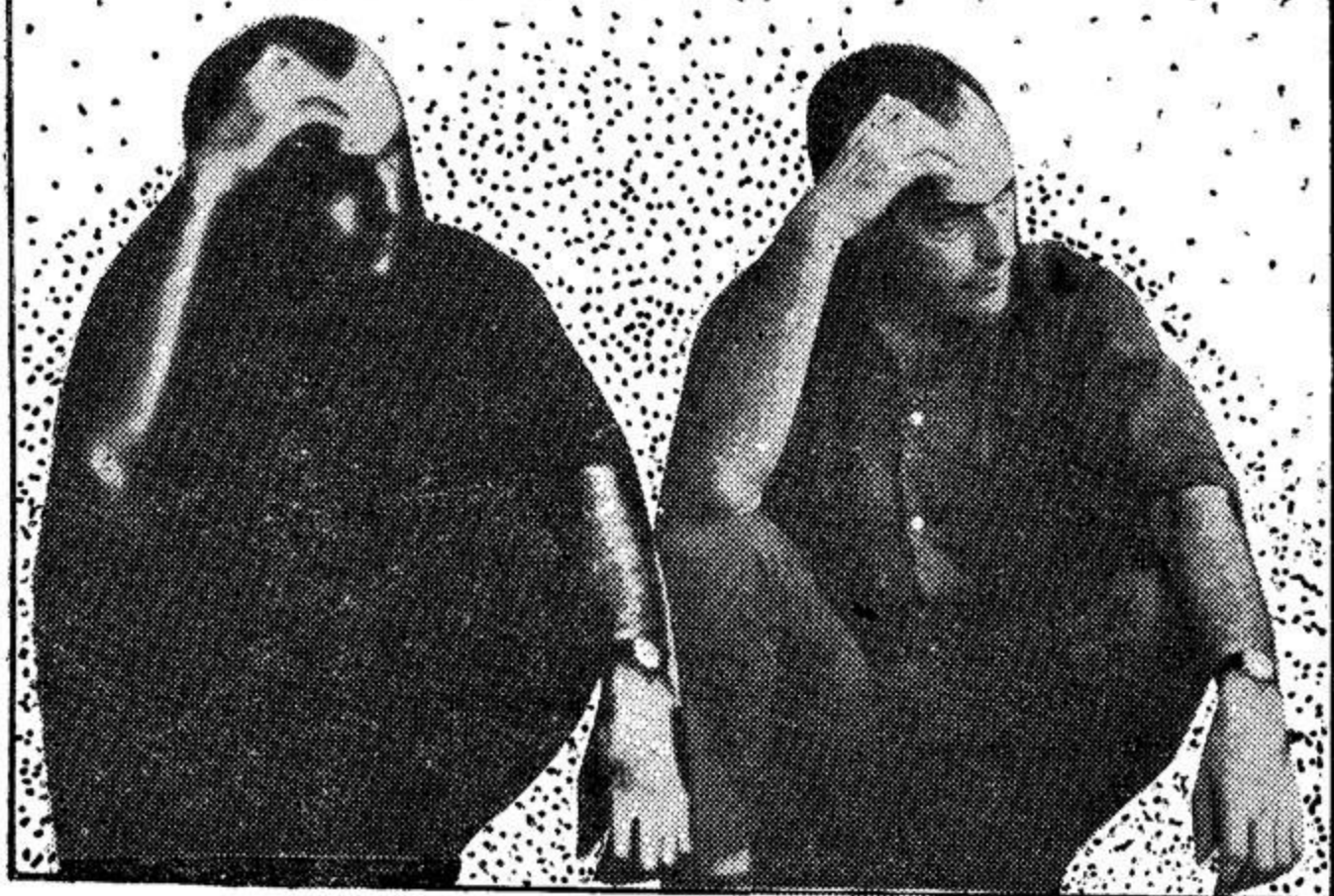
*Afirmar que el cine es la manifestación artística que más ciertamente ha expresado la dinámica de la revolución cubana constituye casi un lugar común, intentar elucidar las razones que fundamentan esta aseveración quizás no lo sea tanto. Las condiciones que informan el origen del movimiento cinematográfico cubano lo hacían tanto el más como el menos indicado para llegar a justificar, en el escasísimo plazo de diez años, una conclusión tan lapidaria como la que da inicio a estas líneas. Nos explicamos: se carecía de tradición y de base técnico-material; se tenía, en cambio, una férrea voluntad de hacer vinculada a un pequeñísimo grupo de revolucionarios-cineastas, y, sobre todo, al clima propiciado por una revolución capaz de inscribir en uno de sus primeros decretos la proposición siguiente «por cuanto: el cine es un arte.»*

*Cualquier valoración de los pro y los contra indica que los primeros llevaban, sin duda, ventaja. Esta realidad no puede, sin embargo, guiarnos a una conclusión que oculte la experiencia implícita en el hecho. En otras palabras: no estaba escrito en ningún libro de historia del futuro que el movimiento cinematográfico cubano se convirtiera en lo que es, ello se debe a una política cultural específica que ha sabido hacer válidas las proposiciones revolucionarias en el terreno asignado; la prueba, si hiciera falta, está en la lamentable realidad de nuestro teatro, y en la crítica situación de nuestra literatura narrativa.*

*Una consideración esquemática de esta política nos lleva inevitablemente a dos términos; militancia e imaginación. Es imprescindible establecer que, para todos los planos de la vida, la revolución es imaginación militante. Uno de los lastres más crueles del dogmatismo ha sido, precisamente, el hábito pernicioso de vincular la militancia a la rutina para traicionarla mejor. Ello «justificaba» la hipersensibilidad liberal ante todo intento de organización y planeamiento. Negarse a esta trampa hábilmente tendida por más de medio siglo de relaciones entre política revolucionaria y cultura—mediante el expediente de luchar por hacer también revolucionaria a la segunda no constituye ciertamente un mérito menor.*

*Este vínculo, cuyos primeros principios pueden hallarse en el carácter mismo de la lucha de los revolucionarios-cineastas contra la tiranía, continuarse en las relaciones Ejército Rebelde-Cine Cubano en los meses iniciales de la revolución, desarrollarse en la voluntad latinoamericana, que explica e implica la existencia misma de nuestro país, en el Noticiero Latinoamericano ICAIC, y comenzar a fructificar en obras de arte que apuntan a la creación de estructuras y lenguajes auténticos o que como el movimiento documental han producido una realidad artística tan madura y universal y nuestra como La primera carga al machete y Lucía, son testimonios de la validez y la posibilidad de aquella política.*

*De otra parte, el carácter mismo de su objeto de trabajo, el cine, cuya significación para la revolución había sido advertida ya por Lenin, ha permitido potenciar de un modo extraordinario la significación social de sus logros. Esto ha operado en el plano de la selección de películas para su exhibición en nuestro país, en la labor de divulgación y discusión que incluye el trabajo de la cinemateca, de la editora, del servicio de traducciones, y de la revista Cine Cubano, y, sobre todo, en la inducción sobre otras formas de arte como la plástica —singularmente el cartel— y más recientemente la música, cuya revitalización en nuestro país ha estado, en ambos casos, estrechamente vinculada con la política de dirección de la actividad cinematográfica. No se trata de no hayan habido, subsistan, y aún se generen problemas en el cine cubano. El problema de la comunicación con el público, de la asimilación de lenguajes y estructuras de las cinematografías europeas y norteamericanas, de la calidad de los guiones, de la situación de la crítica cinematográfica y la labor de extensión cultural, han estado o están presentes en la evolución de esta actividad. Este número propone y discute muchos de ellos a través, precisamente, de las voces de quienes los encaran y tienen la responsabilidad y la decisión de resolverlos. No pretende ser otra cosa que un reconocimiento y una posible fuente de próximos y más profundos debates.*



# UN CINE DE COMBATE

---

---

## I

---

### 1 ● Algunas cuestiones de principio

No es fácil la herejía. Sin embargo, practicarla es fuente de una profunda y alentadora satisfacción, y ésta es mayor cuanto más auténtica es la ruptura o la ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados. En este sentido, la herejía es un riesgo por cuanto comporta el abandono de los asideros, y el rechazo de su sustitución. No hay vida adulta sin herejía sistemática, sin el compromiso de correr todos los riesgos. Y es por eso que esta actitud ante la vida, ante el mundo, supone una aventura, y la posibilidad del fracaso. Pero es también la única verdadera oportunidad de acercarse a la verdad en cualquiera de sus aristas.

Toda búsqueda obliga a romper sujeciones, y exige que un punto en el desarrollo no sea más que ello: un punto de partida. Es en esta medida en la que puede afirmarse que el trabajo intelectual es siempre una aventura, y que el intelectual, casi automáticamente, resulta condenado a la herejía. Si el pensamiento sólo puede desarrollarse considerando cada punto de llegada un nuevo punto de partida, el creador resultará sin remedio un hereje consuetudinario. De ahí que en no pocas ocasiones resulte piedra de escándalo y motivo de sospecha y que, en sociedades de fuerte estructura, que han terminado o detenido su desarrollo en un proceso de cristalización, o que afrontan violentas convulsiones, llegue a convertirse inclusive en apestado o perseguido. Esto es igualmente válido en el campo de la ciencia y en el de la

cultura artística, y no se ha dado salto cualitativo alguno en la historia del pensamiento humano sin que éste fuera acompañado de un desgarramiento. En el trabajo intelectual verdadero está siempre presente el germen revolucionario, puesto que no rechaza la herejía, y se compromete en la búsqueda. Si esto conlleva un destino trágico, y enlaza la vida del creador con su símbolo clásico, el Prometeo encadenado, no hay cadena que pueda en medio de los más crueles desgarramientos impedir que el fuego quemara en sí mismo el pasado, y alumbre el porvenir.

La aventura del pensamiento creador es por eso también una fuente de optimismo. Tanto el científico como el artista hacen de la realidad un camino abierto, y lejos de limitarla a la visión contingente descubren mundos secretos en cada una de sus partículas, y nuevos recursos, y rostros impensados a partir del marco temporal de horizontes aparentes. Es por eso por lo que la herejía entrega con el grado de ruptura o indiferencia ante los dogmas una carga de alegría y un aliento vital que se trasunta en mecanismos impulsores. La realidad no es devuelta en toda su infinita riqueza, en toda la belleza de su complejidad: el mundo real rebasa todos los límites y definiciones finales, y sólo admite la descripción de su naturaleza. El apresamiento de su ley fundamental, que es tal en tanto no lo contradice, en tanto lo descubre, y lo explica. La herejía que no va acompañada de coherencia intelectual, de un dominio absoluto del instrumental de trabajo, y de toda la información acumulada a través de siglos y milenios, no pasa de embrujamiento temporal —aunque dure una vida— o de salto en el vacío. No es la aventura del ignorante la que nos deslumbra: los pasos de un ciego no son una aventura sino una limitación. Sólo hay una herejía digna de ese nombre, la que es hija de la lucidez. Y esa herejía no se conforma en el embrujamiento de la intuición, en el inconformismo superficial: ella sólo se manifiesta en toda su plenitud en el espíritu revolucionario. Sólo el espíritu revolucionario, en su máxima autenticidad, lejos de temer, promueve la su-

peración de todos los status establecidos. Pero ¿qué es, y qué significación tiene el espíritu revolucionario, auténticamente revolucionario, en el campo de las artes?

Responder esta pregunta supone superar una contradicción, porque ni siquiera el espíritu revolucionario se puede situar al margen de la historia, e históricamente se han formado una serie de ideas y prejuicios que lo enturbian conceptualmente, y que, por enturbiarlo, lo limitan. En estos casos nada mejor que volver a las raíces. El revolucionario es siempre, en último caso, el que hace la revolución, el que, ante la presión de fuerzas renovadoras, abre, o rompe las compuertas. El grado de conciencia, el dominio del instrumental metodológico más avanzado en la interpretación del movimiento histórico, y la posibilidad de valorar justamente cada situación concreta o circunstancia práctica, asegura al revolucionario, al que hace la revolución, una correcta visión y apreciación, inmediata y en perspectiva, de su mundo, y de su situación en él. Pero hacer la revolución es transformar la sociedad, y transformar el mundo, porque las revoluciones, y particularmente la revolución socialista, desencadenan fuerzas insospechadas, e igualmente nuevas contradicciones, cualitativamente diferentes. A mayor lucidez y coherencia ideológica debe corresponder una práctica más audaz y precisamente dirigida. El revolucionario hace la revolución acelerando el proceso histórico: abriendo las compuertas pese a la resistencia del pasado y desarmando esa resistencia (esa reacción). Esto no lo podrá lograr si se limita a hacer el profeta; tendrá que promover una acción, está obligado a desarmar al enemigo. Muchas son las tesis al respecto, y dos se enfrentan con dañina violencia, pero el principio resta indemne. Los hombres no son dioses, la sociedad, en su desarrollo, engendra la muerte de sus diferentes ciclos. Ningún rayo ideológico puede fulminarla, pero las fuerzas en desarrollo arman al hombre con su propio ímpetu, y lo hacen crecer. Esto sucede tan pronto un hombre cobra conciencia, de pronto resulta armado caballero, y encuentra entre sus manos una afilada espada. En su escala, otro tanto pasa al intelecto-

tual. El germen revolucionario, en dos niveles —en su quehacer, y en su participar— está presente en él, y su obra misma es engendrada por esa vocación y esa posibilidad, indagadora y renovadora. El espíritu revolucionario, auténticamente revolucionario, en el campo de las artes exige la presencia de verdaderos creadores. Tampoco ellos son dioses: pero su tarea es hacer la revolución artística, y no pueden dejar de hacerla a riesgo de convertirse en epígonos. La revolución artística no puede aceptar «santos», y mucho menos «dogmas». No hay pontífices, o no podrá haberlos. Esto supone libertad absoluta: y absoluta lucidez, coherencia absoluta. De otro modo, la libertad deviene limitación. La ignorancia y la frivolidad retrasan la revolución artística. El artista revolucionario lo es siempre el verdadero artista: el que con su arte penetra más aguda y profundamente la realidad, el que abre brecha en ella y la enriquece, el que nos la entrega más real, más compleja, más verdadera.

No es éste el ejemplo del «artista revolucionario», o de la obra que recibe este nombre en la experiencia histórica concreta, que por inercia ha servido para establecer cánones y fórmulas. La imagen del innovador queda sustituida por la del artesano que repite, con tímidas variaciones, los moldes logrados por sus antecesores, o por creadores de más alto nivel. Y el proceso del desarrollo artístico se hace así lento y trabajoso, y resulta compuesto por la yuxtaposición de una misma experiencia realizada mil veces. Se habla de una revolución cultural, y ésta, en el terreno creativo, no ha sido otra cosa a través de decenios que un muy simple tránsito de unos temas a otros. El instrumental, el lenguaje, las formas expresivas, no parecen evolucionar al ritmo de la inteligencia humana, de su información y formación, del desarrollo y la transformación del mundo. Esto comporta una limitación, y me atrevo a decir que un deterioro, porque el arte no admite modelos finales: el arte supone una permanente experimentación, una búsqueda incansable, una insatisfacción que no da tregua al creador y que, en cada obra, y en cada período histórico, ofrece al espectador una nueva y más amplia

imagen del mundo. Sólo será verdaderamente revolucionario por eso, y en cuanto tal, el artista que renovando los medios expresivos entrega nuevos elementos de la realidad, y en ellos su belleza, su expresividad, su significación interior. Esto será válido inclusive cuando se trate de recrear la realidad enriqueciéndola. El artista es parte de la realidad, y si ésta se recrea constantemente, y se hace diversa y sorprendente, el artista no es otra cosa que un testigo y un instrumento de esta interna naturaleza, del carácter mismo del mundo real. Y hasta cuando se produce un rechazo, esa validez no se disuelve, porque ese movimiento es también parte de su crítica, y de su crisis.

## **2 ● Los aspectos de nuestra política cultural**

Cuando se produjo el triunfo revolucionario, el movimiento artístico cinematográfico era una ilusión, el sueño de un grupo de aficionados y estudiantes. No había otro panorama que el de la desolación, y antes que un precedente teníamos frente a nosotros una sentina. En ella se movían larvalmente pequeños personajes a precio fijo, no demasiado elevado, reptiles de alquiler que entregaban los llamados noticieros «cinematográficos» al mejor postor. Este era siempre el gobierno de turno, y lo fue con creces la sangrienta dictadura de Batista, y con ella la Embajada de la gran satrapía continental, el imperialismo norteamericano. De ello encontramos pruebas fehacientes en el despacho del tirano en el antiguo Campamento militar de Columbia. En sus archivos, que no fueron depurados previamente, pues estuvieron siempre en manos del Ejército Rebelde, encontramos la miserable correspondencia de aquellas «larvas» humanas. En ella se ofrecían inclusive a «barnizar» la realidad a cambio de prebendas y dineros para borrar de algún modo la reacción de la opinión pública con motivo de la masacre y terror desatados inmediatamente después, y en los meses que siguieron al 13 de marzo. Es imposible considerar a esta generación de comerciantes sin

escrúpulos como parte de la historia viva, artística, de nuestra cinematografía. Ellos empuñaron la cámara, son historia, pero ante sus vidas y ante lo que representan sólo podemos adoptar una posición crítica, de principios, serena, y al mismo tiempo implacable: el arte cinematográfico nada hacía en ese lodazal gelatinoso y pútrido. Por eso en los primeros meses del año 1959, cuando Fidel encargó personalmente estudiar las posibilidades de crear un movimiento cinematográfico y dotarlo de sus instrumentos de trabajo, organizativa y materialmente, el proyecto de Ley enviado al Consejo de Ministros quedó redactado sobre bases muy amplias, y también muy precisas. El primer «por cuanto» fijó con toda claridad los objetivos y carácter de este empeño. Una frase vino a resumirlos: «el cine es un arte». Este simple enunciado pretendía servir de catalizador, establecer una fundamental cuestión de principios, operar como advertencia, y armarnos para el combate. Pero un arte no resulta tal porque un decreto lo establezca. Y ni siquiera una Ley revolucionaria puede asegurarlo. Pero sí puede asegurarlo en una cierta medida una revolución, y en ella el espíritu revolucionario. Si un arte puede desarrollarse a plenitud, e indagar libremente, buscando su propia fisonomía, y si hace del pedernal hacha y del hierro palanca, si logra recrear su propio globo ocular para redescubrir el mundo a través de un nuevo prisma, si queda en condiciones de adentrarse en hasta entonces secretos laberintos abriendo insospechadas puertas, podremos decir no sólo que está vivo, sino que el espíritu revolucionario, que le evita muros y sermones, es también su propia naturaleza. Esto es lo que hemos pretendido promover a partir de ciertas líneas de una política cultural, cinematográfica, que anda muy lejos del pastoreo y el liderazgo pontifical. No se trata de «crear» artistas, o de resolver desde un bureau el carácter de sus obras y el alcance o resonancia social que éstas puedan tener. Y mucho menos de revisar a los clásicos, y a los teóricos contemporáneos, o de, a partir de ellos, impartir lecciones sobre el arte y los métodos y caminos de la creación. Carlos Marx, como Engels, y también

Lenin, realizaron una labor filosófica y crítica que muchas veces tomó en cuenta las obras artísticas que les eran contemporáneas así como las de otras épocas, pero de ningún modo establecieron generalizaciones de tal carácter que pudieran servir, separadas de los textos en cuanto material crítico, o de los contextos históricos, su época y condiciones específicas, para fijar límites y caminos a las búsquedas artísticas. No es posible apreciar esos textos críticos al margen de su época, y aplicar los juicios que sirvieron para esclarecer la significación de obras y tendencias, a las que las sucedieron. Esto no quiere decir que la experiencia crítica, y el método crítico, se hayan invalidado. Ellos tienen, valor histórico el primero, y categoría de permanencia el segundo; pero sí quiere decir en cambio, que no es posible suplantarlo el método por la experiencia, y que lo que afirmaron los clásicos del marxismo sobre determinadas obras, no puede, sino a título de tergiversación, aplicarse a las de otra época y circunstancia.

Otro tanto sucede con los teóricos contemporáneos y con sus tesis. En primer término, y en un orden más general, hay que decir con toda franqueza que toda comparación con Marx, Engels o Lenin, no resiste el más ligero análisis. Si el capitalismo engendró el pensamiento revolucionario, crítico, que llevó a Carlos Marx, y si a partir de la obra de éste permitió a Lenin hacer la disección de una etapa superior de la explotación y la concentración monopolística así como de sus líneas ideológicas, el socialismo carece aún de un teórico de esas dimensiones. El movimiento teórico se ha hecho más lento en nuestra época, y si por momentos parece a punto de producirse una eclosión sistematizadora, ésta se dirige fundamentalmente hacia la ciencia. Y es posible que tamaña experiencia sea necesaria, que deba manifestarse previamente.

Consecuencia: cuando se trata de promover en gran escala el trabajo intelectual, creativo, y específicamente la cultura artística, en un país subdesarrollado que acaba de ganar una insurrección popular bajo la dirección de

una aguerrida vanguardia, puede surgir, a falta de otras instancias, la tentación de guiarse por la experiencia práctica de otros pueblos, o de acudir a las fuentes ideológicas a través de los teóricos mal llamados modernos (el mecanicismo, la repetición y la rutina nunca son modernos). Es necesario rechazar esa doble tentación. Y es lo que hemos hecho. De ahí que consideremos como tarea principal del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos la creación de una base técnico-material, y organizativa, y de una atmósfera cultural, espiritual, propicia al surgimiento y desarrollo de los creadores y de sus realizaciones, de la obra de arte. Esto no quiere decir que proponemos un amelcochado camino de rosas a la creación artística, según procesos de laboratorio: caldo de cultivo y clima adecuado. Es algo bien distinto lo que proponemos. El combate está supuesto. Pero será la obra, el realizador convertido en fuerza social actuante, el motivo de esa futura discusión crítica. Marx no analizaba la obra por hacer, o al creador que estaba por crear, sino al producto terminado y operante, a la obra y a su autor. Y es por eso por lo que la vuelta a las fuentes no puede suponer el olvido del objeto, táctil e históricamente concreto. Muy por el contrario, para nosotros la vuelta a las fuentes es el retorno al método, o para mejor decirlo, a su plenitud.

Es por esto también por lo que creemos sincera, profundamente, que en Cuba toda otra referencia cinematográfica pertenece a la prehistoria, y en ella a una edad de piedra moralmente muerta. El 23 de marzo del año 1959, la Gaceta Oficial publicó la ley que creaba el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Pero el nuevo Organismo, el primero creado por la revolución en el campo de la cultura, no ganó vida efectiva cercado por ministros que fraguaban la traición. La intervención de Fidel, y la de Raúl, impidió una muerte prematura: con fondos del INRA y del Ejército Rebelde realizamos los primeros documentales. El surgimiento del movimiento cinematográfico en nuestro país está así ligado estrechamente al proceso revolucionario, y representa un salto cultural cualitativo, de dimensión política y moral,

pues liquida un pasado de oprobio, la utilización de los recursos de un arte en la justificación del crimen y la promoción del embrutecimiento social, e individual. El triunfo de la insurrección popular, los resultados prácticos de la línea militar-política de la vanguardia armada, el Ejército Rebelde y el movimiento clandestino, comportan, con la libertad de la patria, la más importante premisa de la libertad creadora, o lo que es lo mismo, de la auténtica creación. La prehistoria cinematográfica se convierte en historia, y la historia inicia así sus pasos: la revolución le abre el camino; la política cultural-cinematográfica que hemos descrito lo hace transitable. La diferencia es muy simple: los cineastas cubanos trabajamos en el socialismo. No sólo pretendemos desterrar las estructuras y significaciones del pasado, su mezquindad moral, política, ideológica, en el sentido más directo, evidente y práctico, sino, también hacerlo profunda y sustancialmente. La ruptura comporta por eso una política abierta, la herejía total, la más ardua búsqueda, la revolución artística, que va de la constatación de los cambios producidos y que se producen en la sociedad, hasta la participación en ellos, pero no sólo como protagonistas, sino también como depositario, porque la revolución que se adentra en la conciencia del artista, debe también apoderarse de su arte, y de los instrumentos de ese arte. La nueva realidad, que supone la más densa conquista del mundo real, será así aprehendida en los términos de una verdadera contemporaneidad.

---

## II

---

### **El cine cubano tiene 10 años**

Si algo caracteriza este período de promoción y desarrollo, de formación de artistas, elaboración de una obra y consolidación de una política, ese «algo» será seguramente la coherencia ideológica, el reconocimiento

teórico y la aplicación práctica de un principio que nos parece inherente a la naturaleza misma del arte, y del cine, la apertura ante la realidad. Ningún límite, ninguna actitud preconcebida. La búsqueda primero del dominio de los instrumentos de expresión y del lenguaje, y paralelamente el apresamiento de una realidad que en nuestro país, es, sin que sea necesario para llegar a ella otra cosa que la honestidad y el rigor intelectual, *la revolución*. Esta ha sido una oportunidad excepcional. No se ofrece una ocasión similar a todos los artistas o movimientos y tendencias de expresión artística. Y el surgimiento y maduración de los creadores cinematográficos —realizadores, fotógrafos, editores, sonidistas y compositores, de los dirigentes y organizadores— ha tenido en su haber este clima singular y maravilloso. No se trataba ya de captar un mundo o de hacer su disección, de superarlo enriqueciéndolo con nuevas ópticas o haciendo aflorar ángulos o zonas inexploradas; o de tallarse en acero para encontrar la fuerza necesaria a la búsqueda perenne e inagotable de la verdad, la resistencia y el valor que exige la lucha con los titanes y pontífices del conservadurismo, cultores y adalides de las formas cristalizadas y excluyentes de la tradición. Se trataba (y se trata) de ser capaces *en tanto que artistas* de vivir esa desencadenada furia creadora, ese terremoto que destruye y rehace en cada instante todas las estructuras no ya de la sociedad sino de la realidad, partícula y totalidad comprendidas, ese volcán que refunde nuestra persona, y la hace más firme o más frágil, más dueña de sí o menos lúcida, esa manifestación artística por excelencia, y por ello implacable e incesantemente renovadora, que es la revolución. Se trataba en fin *de ser o no ser artistas*; de entregarse o no a la más profunda y consecuente voluntad creadora, comprometiendo en ello la sustancia misma de la vida, su sentido y sus posibilidades; de elegir o no la condición de protagonistas, y de ser capaces o no, de ejercer (y aun de resistir) tamaño papel en la Revolución. Esta opción y esta posibilidad no han sido privilegio de los cineastas, y permiten defi-

nir en rigor las tendencias y los hechos, el carácter de la obra de arte revolucionaria *en y desde* la revolución, obra que sólo puede ser realizada *por revolucionarios*. Y entiendo por tales a cuantos en la práctica y en su teoría —independientemente de canonizaciones más o menos «ideológicas»—, pero sobre todo en *su* práctica, disponen de la capacidad de ruptura necesaria para considerar *cada punto de llegada, como el próximo punto de partida*.

Entre nosotros muchos han comprendido estas premisas, las han hecho carne en su carne, e inmersos en la revolución, revolucionarios, intentan que su obra, y su vida —que es también su obra— exprese en el cine no ya las transformaciones revolucionarias, sino el espíritu revolucionario de la transformación. Otros navegan estas aguas, resienten mar picado pero avanzan y superan dificultades, los menos pierden el paso y lo buscan a duras penas, y algunos —ínfima minoría— necesitan detenerse, repensarse, pues han perdido el control de sí mismos.

La excepcional circunstancia revolucionaria como ámbito y sustancia de la obra artística ha sido al mismo tiempo fuente de extremas tensiones en el desarrollo de nuestra cinematografía, y en el de sus realizadores, técnicos y dirigentes. Adquirir y dominar el oficio, y respetar su naturaleza artística a partir de la práctica diaria, envueltos en acontecimientos y urgencias de creciente complejidad y acelerado dinamismo, no ha sido nada fácil, y ha dado motivo a crisis, desgarramientos y situaciones que hemos abordado en tanto que revolucionarios y aprendido a abordar *como hechos de la revolución*.

La formación de un artista y, más concretamente, la de un creador cinematográfico no es una tarea simple o planificable según esquemas desprendidos de la observación de ejemplos históricos en realidad largamente

fallidos, o siguiendo los cánones ilusorios que inspiran la sobrestimación de la pedagogía política como *sustratum* y elan de una práctica y estética revolucionarias. Menos aún puede determinarse de un modo mecánico —y en términos burocráticos: administrativamente— la promoción de un movimiento artístico. Y sin embargo, nada más lejos del pesimismo que nuestras posiciones, porque la Revolución, por su propia naturaleza —según hemos venido subrayando— desencadena fuerzas sociales, posibilidades individuales, que no pueden sino provocar una explosión creadora, e incorporarse, en esta dirección, las manifestaciones artísticas. Es en este sentido en el que nos atrevemos a afirmar la correspondencia necesaria entre las vanguardias políticas —según una terminología convencional, y sólo convencionalmente limitativa— y las vanguardias artísticas, que tendrán que reconocerse, y entremezclarse, pues no son diversa materia social, diversa fuerza revolucionaria.

La forma más compleja y seria, la más alta del trabajo intelectual, será de este modo la tarea y la naturaleza misma de las vanguardias políticas, *de la vanguardia revolucionaria*, en la que la teoría y la práctica se desarrollan y entrelazan como una sola textura. Nada más natural entonces que los creadores que realizan sus vidas en el terreno del arte, busquen y respeten, *en la vanguardia revolucionaria*, la cabeza visible, y el brazo actuante *de la cultura de vanguardia*. Como siempre en la historia, son las situaciones límites aquellas en las que los resortes sociales se hacen más claros, y el instante de la más lograda lucidez. Ese instante de claridad meridiana se ofrece en nuestros días en los procesos y combates por la liberación nacional, en la lucha armada, revolucionaria, irrestricta y sin cuartel, que libran los pueblos del tercer mundo. Y la cultura artística encuentra en ese período una doble situación, igualmente riesgosa, que la lleva de la tradición a la modernidad, y que sólo puede encontrar su medida *en la estrategia del combate revolucionario concreto*. Mientras la tradición, cultura viva y acantonada, o restos de forma-

ciones culturales que definían los rasgos de la nación oprimida en el período de la colonización, o durante los procesos neocolonizadores, exige un esfuerzo de revitalización, y sirve de precario pero necesario *punto de apoyo* en el combate de una nación movilizada, nuevas tradiciones, nuevas situaciones culturales, se crean en medio del combate, y resultan el embrión de la nueva cultura que hay también que cuidar y desarrollar, ya que corresponde no sólo a la vida real, sino que es *la única y auténtica ruptura* con la condición colonial. Es esta relación entre respeto y superación, entre punto de apoyo y ruptura y despegue, una tarea delicada y *política*, de altísimo nivel de elaboración, y de simplérrimas posibilidades de aplicación a la realidad. Toca a las vanguardias artísticas —como a otros segmentos de la vanguardia revolucionaria, historiadores, sociólogos y sicólogos, antropólogos y filósofos o tecnólogos— analizar y enriquecer el carácter e implicaciones de estas relaciones a partir del dominio riguroso y total de los decursos intelectuales necesarios a esa investigación. De este modo contribuirán a ampliar las posibilidades creadoras *de la dirección política*, a la que corresponderá en última instancia elaborar y fijar, también en este terreno, la estrategia revolucionaria.

Esto no supone, ni remotamente, moldes o limitaciones a los artistas e investigadores, a los científicos y tecnólogos para los que la apertura tendrá siempre, y en toda circunstancia, que ser total. La sociedad socialista, revolucionaria, es por definición el ámbito natural de la ciencia, rampa de la historia, o independientemente de la estrategia correspondiente a un período particular, y a sus circunstancias, no podrá renunciar nunca a su condición de laboratorio y matriz del futuro. Es que la estrategia revolucionaria ante términos que se presentan como históricamente antitéticos, dado que corresponden al instante del salto cualitativo —y que exigen en consecuencia rechazo y ruptura, violencia *contra sí mismos*— no supone en ningún instante la

aceptación teórica del carácter excluyente de una violencia temporalmente real. De ahí que establecer una estrategia política no conlleve limitaciones artísticas de ningún tipo, y sí, la exigencia revolucionaria de revalorizaciones fortalecedoras, precisamente para lograr con mayor firmeza, y por lo tanto con más largo alcance, el salto revolucionario e históricamente *irrenunciable*, que supone la superación dialéctica de todo el pasado.

La sociedad revolucionaria, socialista en nuestros días, será por esto, en toda circunstancia, y en cualquier terreno, laboratorio permanente, centro de experimentación ilimitado —en su acción, y en su finalidad— reservándose tan sólo, como estructura orgánica, y por tanto pensada, y finalmente *dueña de sí*, fijar en cada instante *la línea del desarrollo*, y, en consecuencia, las direcciones fundamentales de sus interrelaciones.

Es por esto que en nuestro país y revolución, cualesquiera que sean los combates y enfrentamientos ideológicos, o las líneas trazadas, el desarrollo de las manifestaciones artísticas de la cultura, disfruta de un clima auténticamente revolucionario. La estrategia revolucionaria no entra, no ha entrado, y no tendrá que entrar nunca, en contradicción con las posibilidades que este clima abre, y que resultan de la naturaleza revolucionaria de la Revolución. Esta situación no parece tener antecedentes históricos más allá de períodos limitados en la vida cultural de otros países. Y la transitoriedad de tales ejemplos impide encontrar en ellas la premisa para una generalización teórica ya que no llegaron a superar su circunstancialidad.

En los meses en que fue organizado e inició sus trabajos el ICAIC, declaramos en la revista *Cine Cubano* que no reconocíamos, en el terreno de la promoción de un nuevo medio de expresión, otra tarea que la de crear la base material, tecnológica, y el clima espiritual, propicio al desarrollo de nuestra cinematografía. Esta línea, fortalecida y desarrollada en la práctica, y enri-

quecida a partir de ella, marcha según puede apreciarse, en exacta correspondencia con lo que consideramos sustancia y carácter de una política cultural cinematográfica revolucionaria, o lo que es lo mismo, con el rechazo de las ideas preconcebidas, y de la «ideologización» apriorística de las manifestaciones artísticas de la cultura.

Esta confianza en las posibilidades revolucionarias de la Revolución —nada cercana a la adoración de la espontaneidad— ha dado un resultado. El cine cubano existe, y existe *como arte revolucionario*, de búsqueda y aporte real, *como instrumento de cultura y arma de combate*. La irrestricta apertura ante la realidad no puede sino asegurar estos resultados. Y es el único modo de lograrlos en el terreno de la cultura artística, a partir de posiciones revolucionarias.

¿No es también esta actitud de apertura y búsqueda, de crítica y análisis, de acumulación y disección de experiencias vívidas, de práctica concreta, y teorización generalizadora, no es esta disponibilidad e incesante promoción de aventura innovadora, la esencia misma *del espíritu científico*? Encontramos en Marx, en su pensamiento, en su obra crítica, y sobre todo en sus conclusiones metodológicas, la más alta cima del espíritu científico. De ahí que nos proclamemos marxistas, revolucionarios marxistas, y que tratemos de serlo. Y de ahí también que, en consecuencia, podamos responder a los escépticos y dubitativos, a los frágiles y temerosos de dentro, y de fuera, con una pregunta finalmente elemental: ¿es que acaso las manifestaciones artísticas de la cultura quedan al margen de todo análisis marxista, o que puede negarse validez a líneas *del desarrollo revolucionario* que resultarían de este modo sólo admisibles en el terreno de la investigación y especulación científicas? Admitir este juicio sería como proclamarse en posiciones contrarrevolucionarias, conservadoras a ultranza, y no importa si con conciencia

o sin ella, llevará a promover para el arte, caminos que, de un modo u otro, antes, o después, conducen al estancamiento corruptor —a veces encubierto en mitologías arqueológicas—, matando la vida, y sustituyéndola por religiones culturales. (No son pocos, por demás, los revolucionarios apresados en esas trampas y es, por eso, necesario desenmascararlas.)

Habrà que señalar también que esta estructura de pensamiento y conducta, no-ideológica, viva, y enemiga de cristalizaciones y adormecimientos a que hemos venido haciendo referencia, nos permite, en una zona limitada pero inmersa en la Revolución, encontrar embrionariamente al menos, la superación *desde dentro*, de un organismo revolucionario de promoción y dirección, hasta sentir los primeros síntomas de su conversión en movimiento artístico igualmente revolucionario. Esta transformación socialista, revolucionaria, del Organismo en movimiento artístico, sólo puede realizarse parcialmente en las actuales circunstancias, pero es preciso subrayar la importancia de un fenómeno tan singular como significativo. Y cultivarlo. La consecución de ese objetivo, y de las condiciones que lo pueden hacer posible, la estrategia necesaria, y el dominio de los recursos y conocimientos que permiten elaborarla, son lo que llamamos *política cultural*, en este caso cinematográfica. Y el rigor y la voluntad de profundizar su desarrollo, *la medida* de su carácter revolucionario.

---

### III

---

En el año del décimo aniversario del triunfo de la rebelión liberadora, el ICAIC, que surgió con la revolución, y como resultado de las posibilidades que ella dejó abiertas en el campo de la cultura, arriba también a su décimo aniversario, hace balance de su trabajo y de las experiencias vividas, de las dificultades que hemos debido vencer, y de los éxitos que hemos logrado,

y se apresta a abordar nuevas tareas, vivir nuevas experiencias, vencer nuevos obstáculos y lograr nuevos éxitos.

Hoy hemos recibido a los realizadores e intérpretes de *Lucía*, que ha ganado para Cuba, en el VI Festival Internacional Cinematográfico, que tuvo lugar hace unos días en Moscú, el primer premio, Medalla de Oro, conferido por el Jurado Internacional, y que fuera ratificado con el premio primero (y único) que cada año ofrece la FIPRESCI, organización que reúne a los críticos cinematográficos de todo el mundo.

Este premio es un símbolo. Y aunque ganado de modo absoluto por *Lucía* en el marco del Festival, es para nosotros, en tanto que cineastas, y con una visión perspectiva (y retrospectiva) del desarrollo de nuestra cinematografía, un premio que hace culminar internacionalmente, la formación de un movimiento artístico cinematográfico, profundamente revolucionario, que había logrado numerosos e importantes reconocimientos en el género documental y que en estos años ha ido afirmándose tanto en el corto como en el largometraje, como permanente testimonio revolucionario, testimonio artístico y por tanto entregado a una constante búsqueda, a una investigación, experimentación y voluntad de renovación expresiva, que corresponde exactamente al carácter de nuestra revolución (a la revolución que en cada campo desencadena explosivas y creadoras fuerzas: ya sea en el de las concepciones políticas y de «la política»; en el del espíritu científico, anti-ideologista; en el de la tecnología necesaria a la superación del subdesarrollo; y aun en el de no pocas disciplinas y experiencias científicas relacionadas con esa tarea y combate).

No se trata por eso de saludar en *Lucía*, en la obra de un realizador de 26 años surgido de las filas revolucionarias, combatiente clandestino en la más temprana edad, el film que se coloca —y aunque se coloque— en el

vértice de una pirámide, en un instante del desarrollo de nuestra cinematografía, sino de comprender que estamos, en este décimo aniversario, ante un movimiento artístico totalmente novedoso, auténticamente revolucionario, que es la revolución misma (un fragmento de ella, no importa cuán pequeño), sin compromisos con el pasado, sin traumas que hagan difícil una posible asimilación porque esa asimilación no es necesaria, nos resulta ajena, está al margen de nuestra realidad, de nuestras vidas, de nuestras necesidades, de nuestras tareas, de nuestros combates. Nuestra realidad, nuestras vidas, nuestras necesidades, nuestras tareas, nuestros combates, no son otros que la realidad, la vida, las necesidades, las tareas y los combates de la revolución.

Si en el curso de estos diez años el ICAIC ha devenido de organismo pro-motor del proyecto cinematográfico en motor de ese proyecto, y ha sido capaz de iniciar su disolución en su propia obra, si en este período, relativamente corto, y que corresponde a tan profundas, radicales transformaciones sociales, y por tanto, de la conciencia, ha podido desarrollarse un fenómeno cultural de este carácter, esto no será el producto, seguramente, de un accidente cronológico o de un dechado de esas buenas intenciones que no pocas veces convierten en infierno la que debió ser obra revolucionaria.

Lo que importa subrayar hoy es que esa experiencia fue planeada por un grupo de cineastas revolucionarios, que había participado en la lucha contra la dictadura batistiana y sus protectores extranjeros, y que en ese período (y a veces en más viejas batallas), se había forjado una conciencia antimperialista, fundamentada teóricamente, avalada por la experiencia cubana de la época, y endurecida en los combates reales. De ese núcleo inicial y de su apertura total a la realidad, de su voluntad de impedir que las cristalizaciones ideológicas, las fórmulas y formulitas, y formularios, pudieran marcar el desarrollo cinematográfico y paralizarlo como hace la

yerba mala cuando se extiende y prolifera voraz en los cultivos agrícolas, o como hizo el dogmatismo en los «cultivos» ideológicos, del triunfo de esa voluntad de apertura, de esa práctica auténticamente revolucionaria, rigurosamente fiel al pensamiento de Fidel, y por tanto al marxismo, y de las experiencias y maduración que supone este proceso, resultaron las condiciones, el clima de libertad, de rigor intelectual, de aprehensión de la técnica, de superación de esquemas, influencias y modas, de directo contacto con la realidad, de contemporaneidad, de búsquedas y experimentación, de eficacia artística, eficacia artística que identificamos con la significación revolucionaria del fenómeno estético.

Esa línea de trabajo y vigilancia inicial, permitió incorporar en unos pocos años, y con igual espíritu, un buen número de compañeros, garantizar las condiciones de su desarrollo, y durante este proceso, y después y ahora, encontrarles como parte de un ICAIC que hace mucho no es ya el proyecto y la tarea encomendada a unos cuantos, sino la obra, y el resultado del esfuerzo de muchos, de todos. Y si destaco la importancia de aquel punto de partida, y de la orientación trazada, anunciada y cumplida, lo hago para reencontrar entonces, y hoy, cuando podemos hablar de un movimiento artístico cinematográfico cubano —del Nuevo Cine Cubano como se nos conoce internacionalmente— para reencontrar, repito, la huella de un grupo revolucionario, *comunista*, forjador y protagonista de esta obra.

Es por eso que resulta curiosa la aparente contradicción que supone la formación del partido diez años después, cuando no sólo hay una obra realizada, sino lo que es mucho más, una obra que es el resultado de la madurez intelectual y la militancia revolucionaria de numerosos artistas, técnicos y cuadros obreros especializados. La obra de una fuerza, de una presencia nueva, que nos permite hablar de movimiento artístico mejor que de Organismo o artistas y técnicos aislados. Esa curiosa, aparente contradicción, no exige perentoriamente una explicación pues este fenómeno no es nuevo para los

cubanos, y acaso no lo ha sido nunca. Nos parece necesario destacar, sin embargo, que esta larga ausencia de las estructuras políticas, el Partido, y a veces hasta la Juventud, no han determinado nunca una falta de relación partidaria, primero y siempre, con la Dirección Revolucionaria, con nuestro Comandante en Jefe, de quien hemos recibido las orientaciones fundamentales, y después y más recientemente con los dirigentes y comisiones y secretarías que han atendido el trabajo político partidario en los Organismos Centrales. Hay que decir con entera honradez que no faltaron intentos de organizar «el partido» (y esta vez prefiero usarlo con minúscula) en años difíciles. Entonces nos visitaron ciertos autotitulados Comisarios (en este caso Comisarias) y trataron de imponer a sus pequeños Comisarios (en este caso Comisarias). Pero esto no forma parte de explicación alguna, y menos de la historia de la formación del Partido (esta vez con mayúscula) en nuestro Organismo. Como se sabe todo cuerpo vivo produce excrescencias que debe eliminar. Y esas excrescencias fueron eliminadas, esto es, excretadas.

La explicación final es muy sencilla. Y no sólo se inserta en el marco del proceso de integración de las organizaciones revolucionarias atendiendo a las características particulares a los organismos centrales o tomando en cuenta circunstancias que conciernen directamente al campo de la cultura artística (composición global de la intelectualidad; tendencias ideológicas dominantes; influencias; capillas; papas y candidatos al papado; falta de cuadros para la atención de determinados problemas; exceso de «cuadros» para esa misma atención, etc.). Creemos que no tenía sentido forjar el Partido, organizarlo donde aún no había una obra realizada, donde los artífices de esa obra tenían que probarse capaces de convertirla en hechos, y donde —a partir del proyecto— tenía que surgir, y surgiría, un fenómeno nuevo, ya típico a la Revolución, un movimiento de creación artística que, atendiendo a la célula de su base técnica, el fotograma, puede preciarse de haber dedicado cada fotograma, y claro cada secuencia, y cada film, a la Revo-

lución de la que es parte. Es ahora, y no porque no hubiera revolucionarios, comunistas, en el ICAIC, que se hace imprescindible la formación del Partido.

Tanto los militantes como los organismos del Partido, los núcleos, o grupos del Partido del Organismo Central y los Estudios, el Buró y los Organizadores y Vice-Organizadores afrontan sus tareas en estas nuevas condiciones a partir de la especificidad, de las características de este centro de trabajo y de su función social primaria (o primordial): producir documentales y largometrajes, el noticiero, los documentales didácticos y el dibujo animado, contribuyendo a asegurar de este modo un medio de expresión de la cultura cubana, o séase, de nuestro pueblo, y por ello un instrumento de información y formación, de afirmación y combate ideológico, revolucionario, y al mismo tiempo, y sin olvidar esa especificidad y función primaria, el Partido, sus militantes, los organizadores, las comisiones de trabajo, promoverán las tareas comunes a todo nuestro pueblo, y asegurarán de este modo con las movilizaciones, para el trabajo productivo, principalmente agrícola, las campañas de educación y superación, y la explicación y discusión de los documentos que recogen la línea política de nuestra Revolución y los fundamentos filosóficos y económicos, y eventualmente militares, en que se apoya su estrategia, la directa y personal contribución de cada ciudadano —por esto, revolucionarios— a la lucha contra el subdesarrollo en el terreno de las estructuras económicas, de la tecnología, de la producción y de la productividad, y en el de la ideología, en el de la conciencia.

Esto será posible con la eficacia que creemos porque los militantes comunistas del ICAIC, muchos, como hemos podido apreciar en el informe presentado por la Comisión que ha dirigido la formación del Partido en los Estudios Cinematográficos, con un largo historial revolucionario, combatientes en la Sierra o en la clandestinidad, son hoy también, gente de cine, que han mantenido igual firmeza y lucidez a la hora de contribuir de un modo u otro, al desarrollo de las bases materiales, téc-

nicas y artísticas, de un nuevo medio de expresión para nuestro pueblo, de otra arma ideológica al servicio de la Revolución.

Si en el terreno de la creación artística al reconocimiento internacional que acaba de recibir *Lucía* en el VI Festival internacional de cine de Moscú, se une el que por anticipado podemos anunciar que recibirá *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez, en el Festival de Venecia, (y explicamos: se trata de un festival de características distintas, no hay concurso, se seleccionan previamente los films en atención a su calidad e importancia, siempre y cuando no hayan participado en ninguno de los grandes festivales, y esta participación selectiva y realmente *muy rigurosa*, es de hecho el premio o reconocimiento artístico). Si a estos premios —digamos así—, si a estas obras, y con ellas *Memorias del subdesarrollo* y *Las aventuras de Juan Quinquín*, de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, que han preparado el camino, se unen las de autores como Santiago Alvarez, a quien debemos *Ciclón*, *Cerro Pelado*, *Now* y *Hanoi, martes 13*, y otros tantos Grandes Premios Paloma de Oro, también ganados por José Massip, con *Historia de un ballet*, y por Octavio Cortázar, realizador de *Por primera vez*, o *Hasta la victoria siempre*, *La guerra olvidada*, *Año 7*, *Despegue* y otros muchos documentales y sobre todo el *Noticiero ICAIC latinoamericano*, que hacen de Santiago Alvarez una de las grandes, auténticamente grandes (y reconocidas) figuras de la cinematografía contemporánea, y viejos documentales como *Asamblea general*, de Gutiérrez Alea e *Historia de una batalla*, de Manuel Octavio Gómez, o *Y me hice maestro*, de Jorge Fraga; *Madina Boe*, rodada por José Massip con las guerrillas de la Guinea, y la obra colectiva *Muerte al invasor*, filmada en Playa Girón. Sí, en una frase, podemos decir hoy que al movimiento documental cubano se une la madurez, el despegue y los triunfos del largometraje, y que con ello se cierra un ciclo de nuestro desarrollo cinematográfico, nada de esto cobraría tanta significación si al mismo tiempo no

nos planteáramos la importancia que tiene la formación del Partido Comunista de Cuba en los Estudios Cinematográficos del ICAIC, ya como una entidad completa.

Los Estudios Cinematográficos del ICAIC coordinan todas las etapas de la creación artística, y reúnen a los directores y guionistas cinematográficos, camarógrafos, editores y compositores musicales, a los grabadores, técnicos de laboratorio, productores, y técnicos y trabajadores especializados de diversas ramas, teniendo todos, de un modo u otro, responsabilidades en la obra a realizar. La formación del Partido Comunista de Cuba en los Estudios Cinematográficos del ICAIC supone el surgimiento de lo que acaso sea, supongo, el primer grupo o núcleo de comunistas en el campo de las manifestaciones artísticas de la cultura. Esto debe enorgullecernos porque la cantera que lo hace posible ha sido, según hemos visto, el trabajo y sus resultados, la militancia revolucionaria y su firmeza, la lucidez política y su manifestación en la práctica. Pero si debe enorgullecernos debe también defendernos de la arrogancia y convertirse en un estímulo al rigor intelectual y político entre los creadores artísticos y técnicos, y a la superación incesante entre todos los trabajadores, no importa cuál sea su función en el cine.

La materia que tocamos es delicada, poderosa, digna del mayor cuidado. No es sólo el resultado de nuestra necesidad de expresión, se vuelca sobre nuestro público, es su imagen, la de hoy, o la que no debe ser, o la que será. Y por eso nos compromete. En la opción de «hacer cine» va implícito ese compromiso. Con nuestro pueblo del que surgimos, y al que nos debemos, al que nos debemos sobre todo, en un período excepcional de nuestra historia, y ese compromiso supone el valor, y la obligación de estar a su altura, de conquistar su dimensión. No sé si la condición de artista en todos los países tendrá igual significación o implica iguales tensiones. Pero en un país subdesarrollado, recién liberado, bloqueado, en medio de un combate, solidario de cuantos se enfrentan al imperialismo, enemigo frontal de saqueadores y simulado-

res, ciudadanos de una Revolución, o mejor de la Revolución, la condición de artista supone —en su más alto nivel— acaso no logrado aún, un verdadero militante, *un combatiente*.

No se trata de abandonar la «condición de artista» sino de encontrarla en toda su riqueza y dimensión. No hay obra de arte más compleja, difícil, auténtica, desgarradora, enriquecedora, completa, y hermosa que la Revolución, ni hay artista, creador más verdadero *que el militante revolucionario, que el combatiente revolucionario*, que el ideal de lo que debe ser un militante, un combatiente revolucionario, un comunista. Con esto quiero subrayar, y con toda franqueza, que esas condiciones no se dan, a este nivel, en forma individual, con la selección que determina el ingreso al Partido, o la recepción del carnet con que se acepta e inicia una particular actitud. Pero en este caso, y desde ahora, pese a nuestras limitaciones y defectos, aceptamos una disciplina consciente, un conjunto de principios organizativos con el que contribuimos a fortalecer uno de los instrumentos que dirigidos por Fidal, modelan una nueva sociedad, permitiendo al hombre llamarse optimistamente «hombre nuevo» cuando acaso por primera vez se puede llamar a sí mismo, verdaderamente, en toda dignidad, y ante todas las posibilidades: «*hombre*». Ese aporte colectivo, esa particular forma de multiplicar las fuerzas y de afinar y endurecer el Partido, instrumento de la Revolución, nos hace a todos, entonces sí, en esa medida, artistas creadores, creadores de una obra de arte excepcional: la Revolución, cubana, latinoamericana, mundial.

Es por eso que la disciplina tiene en el Partido, y mejor, en la revolución, una especial importancia, y por lo que los principios de organización, y el trabajo de los cuadros, pueden garantizar o no el éxito en las tareas revolucionarias: la disciplina resulta así un instrumento, a la vez, de la eficacia revolucionaria. Esa disciplina tendrá que ser consciente, reflejar la voluntad y la decisión revolucionaria de los militantes, su lucidez política, su confianza en la dirección revolucionaria, y por lo tanto

supone estudiar, discutir, analizar, criticar, profundizar, y al mismo tiempo evitar el bizantinismo, confrontar en la práctica las ideas y concepciones, y aplicar la línea de la Revolución, sin reservas, a fondo y sin concesiones de ninguna clase. El clima en que puede producirse una vida partidaria de estas características será el resultado del trabajo de cada militante pero en ello tendrá muy concreta responsabilidad el Buró del Partido y toda la labor de educación.

En este sentido debo confesar —y no encuentro otra palabra para señalarlo— el horror que me inspiran las referencias a la llamada *familia comunista*. Esa familia para mí es el pueblo, cantera de futuros comunistas, semillero de héroes anónimos y muchas veces de anónimos comunistas, más comunistas que todos nosotros. La arrogancia y el separatismo, el familismo, y el dirigismo, creo que son en realidad enemigos de la Revolución, y de la presencia y eficacia del trabajo comunista, revolucionario, en cualquier Organismo o sector, pero ciñéndome a mis dimensiones, diré que hay que desterrar ese espíritu marabusero si se atreve a asomar entre los militantes, en los núcleos del Partido. Espero que algún día se pueda combatir ese vicio con la más alta tecnología, o con métodos extremadamente sencillos, y muchas veces más eficaces. A veces puede más una trompetilla oportuna que un toque de altos vuelos.

El Partido tiene ahora una prueba de fuego, y no puede ser más aleccionadora, esa prueba de fuego en la movilización para la zafra de los 10 millones. Esa es la tarea primera de todo nuestro pueblo, y no sólo de los comunistas. No hay «familia», por prolífica y heroica que resulte que pueda asegurar caña para una zafra de 10 millones de toneladas. Un comunista será, tiene que ser, un ejemplo, contribuir a multiplicar fuerzas, a explicar y resolver problemas, a desdoblarse mil veces en la solidaridad humana, directa, concreta, y en las tareas comunes a todos los revolucionarios, y esa conducta, la entereza y la sencillez, serán promotores de nuevos comunistas, y del espíritu militante, revolucionario, de la dis-

ciplina y organización que hacen más eficiente todo trabajo.

La zafra de los 10 millones y las complejas y diversas tareas que nos plantea, desde el corte hasta la filmación de una epopeya que podrá compararse a la campaña de alfabetización, y que como ella es ya, y será una vez terminada, uno de los cimientos del desarrollo, una de las más raigales derrotas del imperialismo y de su huella colonial; la zafra de los 10 millones, repito, constituye un reto a los militantes, a los núcleos del Partido, y a todos los revolucionarios que con el Partido, y bajo su dirección, aún sin ser militantes, garantizarán la movilización necesaria, y no sólo constituye un reto, constituye sobre todo una oportunidad excepcional: la de ofrecer a la patria, a la Revolución, el más valioso aporte, en el instante de mayor tensión creadora, en la batalla del esfuerzo decisivo.

En el día de hoy se presenta también a todos los trabajadores del ICAIC el resultado del trabajo de crecimiento de la Unión de Jóvenes Comunistas, y no creo que sea necesario explicar que cuanto he señalado resulta válido y concierne también a los militantes de la Unión de Jóvenes Comunistas, a sus actuales y futuros cuadros de dirección, y al trabajo político, a la práctica revolucionaria.

Al felicitar a los nuevos militantes del Partido Comunista de Cuba en el ICAIC, a los nuevos militantes de la Unión de Jóvenes Comunistas, queremos exhortarles al cumplimiento de las tareas urgentes de la revolución, y recordar el ejemplo excepcional que nos ofrece uno de los compañeros más queridos, fundador de este organismo, responsable de la construcción de los Estudios Cinematográficos, administrador del ICAIC durante varios años, y miembro de la delegación cubana al primero de los festivales cinematográficos a que asistió nuestro joven cine, me refiero al inolvidable compañero Tony Briones, caído combatiendo por la libertad de América, por la libertad a secas, en tierras de Venezuela.

Seguramente en su vida tronchada, en los ideales y pureza que la inspiraron reside la obra de arte más valiosa que hemos conocido.

A Tony Briones, a su recuerdo, pero sobre todo a su ejemplo, los premios y los triunfos, el resultado de estos 10 años de trabajo, este pedazo de vida con que todos los trabajadores del ICAIC hemos querido servir a la Revolución.

¡Patria o Muerte!

Bajo el título «Un cine de combate» hemos recogido dos trabajos suyos publicados en la revista *Cine cubano* (1963; 1969) y sus palabras en el acto de presentación del núcleo del Partido en los Estudios cinematográficos del ICAIC (1969).



**LOS DIRECTORES  
LOS DIRECTORES  
LOS DIRECTORES**

**H A B L A N**

36 **Motivaciones de un aniversario  
o respuesta inconclusa a un  
cuestionario que no tiene fin**

**Santiago Alvarez**

Yo nací hace algún tiempo... digamos, algunos años atrás... allá dentro de nuestra llamada ERA REPUBLICANA... de cuando existía

*el tiempo muerto  
un millón de desocupados  
un 38% de analfabetos*

*un solo hospital rural  
con diez camas para toda  
la población campesina*

y para que no pudiéramos saciar nuestra sed física

*seis represitas con que  
irrigar toda la Isla*

Era la época en que no había libreta de racionamiento para

*la prostitución  
el juego  
los desahucios  
los desalojos*

y trescientos mil automóviles circulaban por el asfalto habanero, mientras

*300,000 campesinos de la  
Sierra Maestra no recibían  
asistencia médica alguna.*

Recuerdo que en los cines de barrio, los domingos, íbamos a ver las películas de «cowboys», donde los malos —que eran los indios— le arrancaban las cabelleras a los buenos que eran los blancos de ojos azules; y los artistas cubanos cantaban en las guaguas para ganarse la vida... y niños limpiabo-

tas hacían coro a turistas yanquis pidiéndoles «pennies» y «níqueles»... Era, en fin, la época cuyas imágenes se encuentran en las bóvedas de nuestros archivos y sólo usamos en las retrospectivas fílmicas de nuestras producciones o también nos sirven de paralelo para describir cómo viven aún los habitantes del resto de latinoamérica, o digamos mejor, del *tercer mundo*.

*LA REVOLUCION ES LA RUPTURA  
RADICAL CON TODO LO QUE  
HASTA ESE MOMENTO HABIA  
NEGADO Y DEFORMADO NUESTRAS  
NECESIDADES Y POSIBILIDADES  
DE NACION LIBRE Y  
SOBERANA*

*AL MISMO TIEMPO LA REVOLUCION  
RESCATA EL PASADO COMO TRADICION  
FORMADA EN SUS MOMENTOS  
DE AUTENTICA VANGUARDIA. ES ASI  
ENTONCES QUE TODO CIUDADANO  
TIENE LA POSIBILIDAD DE SER  
COHERENTE CON SU HISTORIA,  
CONSECUENTE CON SU PRESENTE  
Y FUENTE CREADORA DE FUTURO.*

Y efectivamente, la República colonizada comenzó a desaparecer con la Rebelión del 59 y a cada golpe del imperio el contragolpe certero y oportuno profundizando en las masas cada vez más el concepto filosófico-marxista que irremediabilmente conlleva esa lucha de *ataque y contraataque*.

Y todo un sistema se desmoronó. Y por primera vez un país encontró su destino.

La Crisis de Octubre hizo ejemplar la dignidad de un pueblo y fuimos coherentes con la Historia de nuestros antepasados —con el Incendio de Bayamo y los Mangos de Baraguá— y la *cabeza propia* con la que pensábamos, estuvimos dispuestos a dejar en el camino antes que bajarla en la *capitulación*...

- 38 Una revolución que no sólo ha librado esas batallas *fuera*, sino que además ha librado otras no menos importantes *dentro* como lo han sido las luchas contra el

*sectarismo*  
*burocratismo*  
*dogmatismo*  
*seguidismo*  
*facilismo*  
*liberalismo*

no puede engañar a nadie, ni puede levantar sospechas a los que en una forma u otra han desarrollado su inteligencia.

CUANDO LA REVOLUCION  
TOMO EL PODER SE PRODU-  
JO EL EXODO DE LOS  
DOMESTICADOS TOTALES;  
LOS DEMAS, REVOLUCIONA-  
RIOS O NO, VIERON UN  
CAMINO NUEVO. LA INVE-  
STIGACION ARTISTICA COBRO  
NUEVO IMPULSO. SIN EM-  
BARGO, LAS RUTAS ESTABAN  
MAS O MENOS TRAZADAS  
Y EL SENTIDO DEL CON-  
CEPTO *FUGA* SE ESCONDIO  
TRAS LA PALABRA *LIBER-  
TAD*. EN LOS PROPIOS  
REVOLUCIONARIOS SE  
MANTUVO MUCHAS VECES  
ESA ACTITUD, REFLEJO  
DEL IDEALISMO BURGUES  
EN LA CONCIENCIA.

Che

*Arte y revolución*, lejos de ser nociones excluyentes, se interaccionan y complementan en la praxis y el hombre que quiera *liberarse de su enajenación* no lo logrará

tratando de arribar a la cima de su  
introspección, sino en el momento

en que *participe* plenamente, no sólo en sus contemplaciones sino en sus acciones prácticas, en lo que toca a otros seres humanos.

*Arma y combate* son palabras que asustan, pero el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineastas). Así se le pierde el miedo a las palabras cargadas de contenido peyorativo, en las que muchas veces el creador se enajena.

Hay que rescatar conceptos de posiciones ante la realidad y el arte que han salido mal parados por deformaciones burocráticas. El temor a caer en lo apologetico, al ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico consustancial a la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la

crítica dentro de la  
revolución

como

la crítica al enemigo

ya que ellas en definitiva son tan sólo *variedades de las armas de combate*. Dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario es tan negativo como dejar de luchar contra el enemigo por fobias filosóficas paralizadoras. No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista, producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial. En el Tercer Mundo no hay grandes zonas de élites intelectuales ni niveles intermedios que faciliten la comunicación del creador con el pueblo. Hay que tener en cuenta la realidad en que se trabaja. La responsabilidad del intelectual del Tercer Mundo es diferente a la del intelectual del mundo desarrollado. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias.

Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al tercer mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero confundir la asimilación de *técnicas expresivas con los modos mentales* de las sociedades de consumo y caer en una imitación superficial de esas técnicas, no será seguramente lo aconsejable (y no sólo en el cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan el subdesarrollo y las particularidades de cada país. La libertad es necesaria a toda actividad intelectual.

40 tual, pero el ejercicio de la libertad está en relación directa con el desarrollo de una sociedad. El subdesarrollo, subproducto imperialista, ahoga la libertad del ser humano. El prejuicio, a su vez, es subproducto del subdesarrollo; el ejercicio prolifera en la ignorancia. El prejuicio es inmoral, porque los prejuicios agreden injustamente al ser humano. Por las mismas razones, inmorales son el conformismo, la pasividad, la burbuja intelectual.

En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el tercer mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una *tensión creadora*. Sin preconceptos, ni prejuicios, sin plantearse *rebajar* el arte ni hacer *pedagogía*, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo.

En un país blaqueado como el nuestro, con todas las dificultades del subdesarrollo que también están presentes en la superestructura de nuestra sociedad, la revolución ha tenido y tendrá que luchar contra los elementos del prejuicio y la ignorancia. Así como necesitando nuevas técnicas y métodos en la agricultura hemos tenido que romper tradiciones y convenciones, paralelamente en nuestro propio desarrollo cultural y artístico, habrá también necesidad de quebrar lanzas.

A través del «contagio» permanente entre nuestra obra y la vida de la revolución, que nos estimula, es que el cine cubano ha tomado un camino renovador y ascendente. Y sin lugar a dudas, el cine ha jugado dentro de la cultura cubana un importante papel de vanguardia.

Revista Cine Cubano  
No. 54/55

---

## Jorge Fraga

---

1. *¿Qué es para tí un cine militante, revolucionario, en las circunstancias particulares de nuestra sociedad y de América Latina, del Tercer Mundo? ¿En qué films cubanos consideras que se ha materializado (o no) tu concepción?*

Creo que esta pregunta no se puede responder; o al menos, que admite solamente una respuesta oblicua.

La contradicción que define la unidad política del Tercer Mundo es muy clara: de una parte, el imperialismo en todas sus formas, clásicas y modernas, unidas a su vez por la función hegemónica del imperialismo yanqui; de otra parte, el movimiento revolucionario de liberación nacional. Tam-

bién es claro lo que hay que deducir primero de esta contradicción: cine revolucionario es el que contribuye a la derrota del imperialismo y a la victoria de la revolución: no hay términos medios. Todavía es posible, más allá de esta deducción, prolongar el inventario de principios, válidos para el Tercer Mundo en su conjunto; <sup>1</sup> pero el Tercer Mundo es demasiado complejo, heterogéneo y cambiante, para que sea útil definir soluciones concretas, válidas para todas las situaciones y todos los países. ¿Cabe una definición, una definición *práctica*, que sirva por igual a Chile, Angola, Perú, Argelia, Vietnam y Cuba? Me parece que no. <sup>2</sup> Creo que la actitud que corresponde al cineasta revolucionario es permanecer, al mismo tiempo, *intransigente* en los principios y *abierto* a la realidad, compuesta en el Tercer Mundo de caracteres desiguales —y evitar de esta manera la tentación estéril de proponer soluciones concretas, concebidas para una circunstancia, como soluciones universales, válidas para todas.

Sin embargo, la heterogeneidad del Tercer Mundo es ella misma heterogénea —y hay una zona en la cual el curso de las experiencias particulares ha ido gestando una reserva de caracteres comunes que a la vez configuran y revelan la unidad de un movimiento—; me refiero al cine revolucionario latinoamericano.

Falta todavía —hasta donde yo sé, el análisis que determine los componentes, la originalidad y el alcance de esta unidad; pero hay un elemento, una combinación de propósitos y medios que se debe destacar, y que quizás sea lo más esencial. En antagonismo franco con la estética formulista del cine mercantil imperialista, y en contraste con el cine de la nueva izquierda europea —que se apega al descuido formal bajo consigna de eficacia política—, el cine revolucionario latinoamericano se destaca por su propósito radical de renovación lingüística. Pero en contraste también con las tendencias innovadoras del cine de la izquierda tradicional (representada en Europa por la obra de Godard y Pasolini) —tendencias todavía aprisionadas por la tradición estrecha y anacrónica que concibe su fin en provocar el desconcierto del sentido común filisteo—, la voluntad de innovación lingüística del cine latinoamericano está movida por la pasión de la eficacia y la búsqueda de la comunicación con el público popular. La filosofía de la revolución supera a la del imperialismo, no sólo por su rigor científico superior, sino —sobre todo— por su capacidad de movilización; ¿por qué la estética de la revolución tendría que conformarse con el rigor de sus

<sup>1</sup> Es lo que hizo la Conferencia Tricontinental. Véase la Resolución general de la Comisión Cultural y Social.

<sup>2</sup> Claro que el recurso a las «condiciones específicas» puede convertirse en coartada, pero *todo* se puede convertir en coartada.

42 exigencias ideológicas intrínsecas y dejar a la estética del imperialismo el monopolio de la eficacia? Espíritu de militancia revolucionaria, voluntad de innovación lingüística, pasión por la eficacia y búsqueda de la comunicación: esta combinación de términos, que el sentido común filisteo considera imposible, es quizás la palabra de pase que el cine latinoamericano propone a la estrategia de la revolución.

2. *¿Y qué puedes decirnos, en general, de la función social de un medio de comunicación, información y formación con el alcance, influencia y posibilidades expresivas del cine, y claro, en particular, del cine cubano?*

«En general» no puedo decir nada —es decir, nada que merezca la pena, pues pienso que sobre este asunto, «en general», se ha dicho demasiado. Sobre el papel revolucionario que ha venido desempeñando nuestro cine, me remito a los artículos del Cro. Alfredo Guevara, reproducidos en la revista *Cine Cubano*, No. 54/55.

3. *En el contexto del desarrollo de la cultura en nuestro país, ¿qué papel consideras que tiene el cine cubano?*

Concebido el término «cultura» en su sentido habitual, como actividad literaria y artística propia de minorías especializadas, el cine en nuestro país está en indiscutible posición de vanguardia. Ninguna otra forma de nuestra cultura (literatura, pintura, radio, teatro, televisión, etc.) ha logrado alcanzar el nivel de calidad, rigor, eficacia, espíritu innovador y consistencia ideológica que ha alcanzado nuestro cine.

4. *Hay en el cine cubano una tendencia a incorporar elementos documentales al cine de ficción. Según tu criterio y experiencias, ¿podieras explicarnos el carácter y razón de ser de esa tendencia? Y, finalmente, consideras que este fenómeno, sea cual fuere su justificación histórica o motivación, tiene validez como método permanente?*

En nuestro cine aparece tanto la tendencia a incorporar elementos documentales al cine de ficción (*Memorias del subdesarrollo*, *La primera carga al machete*), como la de incorporar elementos de ficción al cine documental (*Vaqueros del Cauto*, *Escenas de los muelles*, *Hombres de Mal Tiempo*, *El llamado de la hora*). Los debates, por lo general inútiles, entre la «tradición Lumière» y la «tradición Melies» no han tenido lugar; entre nosotros, «ficción» y «documental» se complementan y enriquecen recípro-

camente. Creo que debe ser el resultado natural de nuestra actitud de apertura hacia la realidad —y de un modo dialécticamente espontáneo de pensar, pues no reconocemos fronteras rígidas entre las categorías y géneros establecidos. Claro que lo considero un método de valor permanente; hasta que los resultados sean coherentes.

5. *¿Crees que el cine cubano ha plasmado nuevas formas del lenguaje cinematográfico o hecho algún aporte en esa dirección? Y en caso de que la respuesta sea positiva, ¿pudieras subrayar en qué medida consideras válido ese aporte en el marco de las posibilidades de comunicación entre nuestro cine y su público? ¿Es que esas búsquedas han hecho posible una profunda, eficaz relación entre la obra y su destinatario?*

Comparado consigo mismo, en distintos momentos de su evolución, nuestro cine manifiesta cambios lingüísticos considerables, que contrastan, además, con los procedimientos de lenguaje de las películas extranjeras que vemos en nuestro país. El inventario, el valor, la originalidad de esos cambios, están por determinar, pero el hecho me parece evidente.

Creo que las posibilidades de comunicación de nuestro cine no se han realizado a pesar de esos cambios, sino en virtud de ellos. La comunicación no es el resultado de una simple coincidencia entre las actitudes de los cineastas y del público; por el contrario, la auténtica comunicación supone tensiones y rupturas —un film eficaz no es el que ratifica la actitud habitual del espectador y su consiguiente código lingüístico, sino el que renueva y enriquece sus hábitos de percepción y pensamiento.<sup>3</sup> Naturalmente, hay excepciones: ciertas mutaciones han dificultado la comunicación, pero no es lo que predomina. En nuestro cine hay una característica que nadie ha subrayado todavía: en él no aparece la contradicción, endémica en Europa, entre comunicabilidad e innovación. Pienso que ha sido el noticiero quien ha promovido, con mayor violencia, las mutaciones lingüísticas más radicales —y el noticiero es, entre nosotros, el género más popular.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> De aquí la «paradoja» de que los films comerciales «de éxito» tengan muy poca capacidad de comunicación con el público popular —y de aquí que la tentación «revolucionaria» de sustituir el esfuerzo de la imaginación por empleo rutinario de las fórmulas «de éxito», bajo pretexto de preservar el «contacto con las masas», constituye una concesión al vacío moral del espíritu demagógico.

<sup>4</sup> La determinación de los cambios lingüísticos implica una comparación entre códigos, el del cineasta y el del público. A quienes sientan la tentación de considerar que films como *Aventuras de Juan Quinquín* y *Lucía* son lingüísticamente «convencionales», se les debe advertir que el único código que interesa alterar y enriquecer es el de nuestro público.

## 44 **Por un cine imperfecto**

**Julio García Espinosa**

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos —cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario— es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El «boom» del cine latinoamericano —con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea— es similar, en la actualidad, al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

¿Por qué nos aplauden? Sin duda se ha logrado una cierta calidad. Sin duda hay un cierto oportunismo político. Sin duda hay una cierta instrumentalización mutua. Pero sin duda hay algo más.

¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está entre las reglas del juego artístico la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo —a nivel de la cultura artística— a un reconocimiento mundial? Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza, ¿no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es sólo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes)

hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de «proyectar» con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad «desinteresada» del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo.

De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad «desinteresada» y los que pretenden justificarlo como una actividad «interesada». Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empeñan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo, su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, sólo quita el dolor de cabeza pasajero. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es, que por lo que es, para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos de una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña

46 conciencia histórica, sociológica, psicológica, filosófica, etc. y al mismo tiempo no baste esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? Es decir que el arte no es «ilustración» de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpressable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpressables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal, que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad «desinteresada», que podemos decir que el arte no es propiamente un «trabajo», que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como «trabajador», como «intelectual», como «profesional», como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos —mediadores— que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de «mis críticos»? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando —si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aún explícitos en determinadas circunstancias— en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos de ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué al mismo tiempo, plantea estas limitaciones como limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entiende) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función «desinteresada» del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la Gioconda no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les dé la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su «pureza» o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta compensación, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual, no deja de ser también un objetivo «interesado». ¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad «desinteresada»? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir, desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla.

No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que «en el futuro ya no habrán pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura». (Marx) No puede haber arte «desinteresado», no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad «elitaria» en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la psicología, contribuya a «depurar» el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expre-

48 sivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invalidarlos artísticamente) no hizo posible una mayor «depuración» en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónicos tantos análisis «artísticos» sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos films llenos de charlatanería y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene nada que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropas por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. Pero ¿qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso «deselitario». De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse ¿si el arte es realmente una actividad de especialistas? ¿Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos?

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? El gusto definido por la «alta cultura», una vez sobrepasado por ella misma, no pase al resto de la sociedad como residuo que devoran y rumian los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo, es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener «sus» artistas, «sus» intelectuales, como la burguesía tuvo los «suyos»? ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir in aeternum la «calidad artística» de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibi-

lidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hace una minoría para las masas. Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas. Arte verdaderamente de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse, en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas, como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ese y no otro debe ser gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. ¿Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada

50 demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? ¿Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionario, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para «democratizar» el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbell, en la tapa de un latón de basura, en los «muñequitos»? ¿Se pretende hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas, aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? ¿No es —más que la desaparición del arte— la pretensión de que desaparezca el espectador? Y el valor de la obra como valor irreproducible ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un film? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte «elitario» en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿Si cada vez participa más, a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir en realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita ningún valor secundario, es decir, que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se

han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro es que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo «ismo» y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres «cultos». Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro Continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este Continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica «elitaria» en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y fílmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la Revolución, está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la Revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro Continente. ¿Cada arte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales?

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

52 Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como la parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegante, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como —para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos— el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se están superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de produc-

ción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será ante todo y sobre todo, una poética «interesada», un arte «interesado», un cine consciente y resueltamente «interesado», es decir, un cine imperfecto. Un arte «desinteresado», como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: «No nos interesan los problemas, de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos», como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno —relacionada, sin duda, con la tradición cristiana— que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la actividad artística de nuestros días. Sólo el que sufre, sólo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Sólo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo, no sólo los niños, también los mayores nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquéllos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un «público». Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más «público» para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho «público».

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que

54 imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos lo puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferencialmente, a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar al imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya, luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que buscan los «pasos perdidos» de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia.

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que «ilustra bellamente» las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista —sin valorizarlo— de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto. El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para «después» vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aún en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida, como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediadores.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el «buen gusto». De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor «culto» y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro ser, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad

56 de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.

La Habana, dic. 7 de 1969.

## **José Massip**

Fue Jean Jacques Rousseau el primero en utilizar la palabra *enajenación* por encima de su acepción corriente y Hegel quien le otorgó su verdadera aristocracia filológica en *Fenomenología del Espíritu*. Pero es Karl Marx el joven que encendía su genio todavía bajo la sombra grandiosa de Feuerbach, el que rescatando audazmente el término de los laberintos hegelianos, lo instaló en el reino de la economía política, buscándole, como si fuera poco, un casi sinónimo (*alienación*), que le venía de perillas como sutileza en cuanto al uso de matices. Desde entonces, a *alienación* se le han sacado muchos filos, sobre todo en las últimas décadas, en que los *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844* han sido objeto de un culto vehemente no sólo por marxistas de la talla de Louis Althusser, sino por toda una considerable ralea de pseudomarxistas y marxólogos.

Así y todo, la lectura del epígrafe *Trabajo Enajenado* de los *Manuscritos*, es un festín para la imaginación, pues se trata de páginas capaces de transformarse en espejo de la realidad contemporánea. Son tan fantásticas, en efecto, las posibilidades de hallar en ellas la preciosa fuente de las anticipaciones analíticas, que Althusser en su ensayo *Sobre el Joven Marx* previene contra los críticos que pretenden que toda la gigantesca obra posterior de Marx, no sea más que «el joven Marx disfrazado». <sup>1</sup> De todos modos, ¡qué tentación irresistible es el dejarse seducir por Marx, el joven! Basta que de la cuajada espiga de su pensamiento se tome un grano para obtener una buena cosecha de sugerencias. Por ejemplo:

«La *alienación* del obrero en su producto significa no sólo que su trabajo se convierte en objeto, *existencia externa*, sino que existe *fuera de él*, independientemente, como algo alienado a él, y que se convierte en poder en sí mismo al enfrentarlo: significa

<sup>1</sup> Althusser, Louis: *Por Marx*. Edición Revolucionaria, La Habana, 1966 P. 44.

que la vida que ha conferido en el objeto, se le opone como algo hostil y ajeno». <sup>2</sup>

Más adelante, un Marx más maduro, rastreó implacablemente, hasta descubrir, con su peculiar agudeza, las vinculaciones invisibles entre este concepto de la alienación, la explotación del trabajo y las relaciones de producción. De ahí que aún a pesar de las prevenciones de Althusser al respecto, resulte tan atractiva la conocida formulación de Landshut: «con un ligero cambio, la primera frase del Manifiesto Comunista podría redactarse así: *toda la historia pasada es la historia de la alienación del hombre...*» <sup>3</sup> Por lo que no hay razón para que no pueda afirmarse que la historia del socialismo, que es la historia presente y futura del hombre, es la historia del proceso de desalienación del hombre.

En la historia del socialismo, cuyo verdadero iniciador es Marx, por lo que se trata de una historia joven, nuestro país ha escrito pliegos singulares. Tómese como muestra un episodio: la ofensiva revolucionaria desatada el 13 de marzo de 1968. En la misma se llevaron a cabo tres asaltos decisivos contra la alienación: la casi absoluta liquidación de la distribución utilitaria de los bienes de consumo; la casi absoluta desaparición de los estímulos materiales explícitos; la casi universal instauración del salario único. Compárense, asimismo, las dos grandes zafras: la de 1952 y la de 1970. En cuanto operación económica global, el objetivo de la primera, cuidadosamente enmascarado por los mecanismos de difusión ideológica del antiguo sistema, consistió en la obtención de plusvalía por monopolios, capitalistas y grandes terratenientes. Una de las principales características de la zafra de 1970 ha sido, en cambio, el desarrollo de una nueva conciencia de valoración del nexo entre el trabajo y el objeto del trabajo: el azúcar que producimos nos ha de ser reintegrado en forma de riqueza material-espiritual de usufructo colectivo. Asistimos así a la creación de una ética nueva: desde el punto de vista de una conciencia nacional masiva, el azúcar se ha transformado en una *cosa* familiar y propia, no en una *cosa* hostil y ajena.

## II

El nacimiento de nuestro cine tuvo lugar en marzo de 1959, dos años antes de que Fidel calificara públicamente de socialista a una revolución que ya lo era de hecho en virtud del enlace íntimo de dos praxis parejamente

<sup>2</sup> Marx, Carlos: *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844*. Editora Política, La Habana, P. 72.

<sup>3</sup> Althusser, Louis, Op. cit.; P. 44.

58 poderosas y decisivas: la de la historia y la de la revolución misma. El nacimiento se produjo en forma de una ley revolucionaria que en su espíritu, en su letra y en sus acciones constituyó un fenómeno socialista clavado en el espinazo de una infraestructura todavía configurada por un capitalismo atrasado y mediatizado. Comprender que el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos se erigía en reflejo presente de un futuro socialista, cuando para la vasta mayoría todavía ese futuro no se presentaba como la única perspectiva posible de la lucha consecuente contra el subdesarrollo secular; comprender que la nueva institución revolucionaria se erigía como cabeza de puente de la ideología socialista en aquel ámbito cultural y como cabeza de puente de la socialización industrial en aquel ámbito económico, es comenzar a comprender la violenta lucha ideológica suscitada por el ICAIC desde su llegada a este mundo.

Es asimismo, en su génesis socialista, donde también se halla la clave de por qué desde el principio, casi toda la obra del ICAIC significa el desarrollo de la negación no sólo de todo el cine comercial prerrevolucionario, sino en general, de casi todo el cine comercializado.

La comercialización del cine es el resultado natural de la actividad de las leyes económicas de la sociedad capitalista, bajo la cual la finalidad real del cine deviene una finalidad alienada. Esto quiere decir que si el cine es potencialmente una objetivización estética de una idea de la naturaleza, o como diría Marx, una recuperación estética del mundo exterior de la naturaleza, en la sociedad capitalista el cine se transforma, antes que nada, en un medio para obtener una ganancia. Sin embargo, el cine más comercializado nunca adquiere la condición absoluta de una mercancía, pues tampoco pierde, en términos absolutos, su condición de arte. Esto se debe a que en el cine, al igual que en otras artes como la literatura y la pintura figurativa, el contenido de la forma son las ideas, por lo que su «mercado» de consumo no es el de los bienes materiales, sino el de las ideas, el de la percepción conciente de los espectadores. Aún así, como dice Finkelstein: «[En la sociedad capitalista]... la forma de la obra no es impuesta por la imaginación de su autor, sino por el amo». <sup>4</sup>

No es una casualidad, por lo tanto, que sea precisamente en la forma donde el cine comercializado revele con más claridad su carácter alienado. Atrapada por los mecanismos capitalistas de producción y de circulación de mercancías, la forma del cine comercializado se ha supeditado a un esquema de estereotipos que codifican sus atributos, desde el trabajo del actor hasta la misma estructura de las situaciones dramáticas. La repetición masiva

de estereotipos, tratados como una aplicación más de los principios de producción que rigen los patrones industriales de las líneas de ensamblaje, a su vez reducen la creación del cine comercializado a una aplicación de fórmulas de la forma, base de un verdadero academicismo.

Pero la estandarización no sólo existe como cualidad del producto comercializado, sino que opera de manera decisiva dentro del mercado de consumo, contribuyendo a crear arraigados hábitos de apreciación en el espectador, proceso que también ha sido llamado «colonización del gusto», frase en la que se resume el traspaso de la alienación del producto comercial al consumidor de ese producto. Aunque más exactamente: no es el caso de que si el gusto colonizado o alienado ha sido precedido por la existencia del producto colonizado o alienado, o viceversa, sino que entre uno y otro tiene lugar una interrelación dialéctica. Es lo que Adolfo Sánchez Vázquez ha descrito como «...una nivelación tanto del objeto como del sujeto, es decir tanto de ciertas particularidades de los diferentes productos artísticos como de los gustos, deseos y necesidades del consumidor. Es forzosa una *estandarización* tanto del objeto como del sujeto, pues sin ella el consumo de masas no podría darse ni aportar, por tanto, grandes beneficios...»<sup>5</sup>

De manera que tanto el esquema de estereotipos como su masividad representan la tendencia a anular la naturaleza artística del cine, a concebirlo como una mercancía clásica dirigida a un mercado clásico de consumo, en otras palabras, a convertirlo en un objeto alienado. Por lo que, ¿no nos hallamos así ante una verificación que Marx no podía prever de su conocida tesis de que la producción capitalista es hostil a ciertas producciones de tipo artístico? Aunque también, con toda justicia, revisando la todavía pequeña historia del cine mundial, podríamos verificar esa otra tesis complementaria de que si la creación artística alcanza, en ciertos casos, determinado florecimiento, no es gracias a la producción material capitalista, sino a despecho de ella.

El cine prerrevolucionario, al mismo tiempo un índice y un propulsor del subdesarrollo deformador de la nación, calcaba servilmente, con los medios que le ofrecía su extrema penuria técnica y estética, los estereotipos del cine comercializado de otros países. Carecía, como se ve, de originalidad hasta en su propia alienación, con el agravante de que también carecía de un solo talento individual que pudiese haber producido un «determinado florecimiento» dentro del marco de esa alienación.

<sup>5</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo: *Las Ideas Estéticas de Marx*. Edición Revolucionaria, La Habana, 1966.

Decisiva para el desarrollo de nuestro cine ha sido una aguda lucha entre contenido y forma, cuyo rasgo más evidente ha consistido en un movimiento constante de los atributos de la forma. He aquí las ávidas exploraciones coronadas de Mediterráneos, pero seguidas a continuación de audaces expropiaciones, sustituidas a su debido tiempo por frescos hallazgos destinados a su vez a una inmediata metamorfosis.

Si a la hora de analizar la evolución de cada uno de nuestros creadores a través de su obra, no se tiene en cuenta la médula de este dinamismo, se irá sin remedio al encuentro de diferencias que se mostrarán indescifrables, de zig-zags desconcertantes, de misteriosos avances y retrocesos. Así se explica por qué a algunos críticos europeos les es tan difícil comprender nuestro cine. Sucede que durante años han elaborado cuidadosos y complejos esquemas de valoración de cinematografías en que la remoción de sólidos y respetables patrones estilísticos está a cargo, principalmente, de aislados talentos individuales. Por eso, cuando han creído que el fruto de sus esquemas se ha ajustado a un cine que nunca es igual a sí mismo, han contemplado con perplejidad que el fruto se les escapa de las manos, como en la cruel fábula de Tántalo. Su admirable ahinco por hallar al «Antonioni cubano», o a la «obra maestra cubana» o a la «nueva generación de realizadores cubanos», recuerda a aquellos intrépidos conquistadores renacentistas que viajaban a este continente indígena en pos de El Dorado, aúreo y fabuloso cacique.

Mas es justo consignar que nosotros mismos, no obstante hallarnos enclavados *dentro de* nuestro cine, no pocas veces hemos sido víctimas de semejantes espejismos.

Ahora bien, si el secreto íntimo de la movilidad de la forma en nuestro cine es la lucha con el contenido, la esencia de esa lucha encierra la paradoja de que la forma es considerablemente menos dinámica que el contenido, es más, a menudo ha sido lenta comparada con la movilidad del contenido y su dinamismo relativo ha sido forzado por el dinamismo superior del contenido.

En nuestro cine, la superioridad en movilidad del contenido proviene del hecho de que las ideas del mismo están determinadas por las incesantes y violentas transformaciones generadas por la Revolución en la infraestructura de la sociedad, así como por la repercusión de estas transformaciones en la superestructura a manera de numerosas y profundas contradicciones ideológicas. La inferioridad en movilidad de la forma proviene del hecho

de que en lo que se refiere a nuestro cine, la experiencia práctica acumulada, tanto desde el punto de vista de lo técnico como de lo estético, no sólo era insuficiente, sino en gran medida de carácter alienado.

En lo que podríamos llamar la *necesidad de comienzo* de nuestro cine, el nivel *disponible* de la forma constituía un obstáculo para transformarse en el modo idóneo de existencia de un contenido que se nutría del cuantioso manantial dialéctico que es la realidad revolucionaria.

Por otra parte, la urgencia de objetivizar la ideas de ese contenido no sólo nace de la compulsión subjetiva inherente a los creadores, sino de la compulsión objetiva ejercida por la Revolución y que podría expresarse así: «La Revolución ha creado el cine como una de sus armas: hágase el cine». Mas, como en el creador las ideas del contenido constituyen una interpretación de la realidad, la relación compulsión subjetiva-compulsión objetiva, es susceptible de transformarse en una contradicción antagónica (y así ha sido en el caso de algunos renegados y desertores), a menos que ambas logren fundirse en una sola compulsión, lo que representa que la interpretación de la realidad del creador se hace más revolucionaria a la par que la Revolución se hace más revolucionaria. Es cuando tiene lugar esta fusión, que la vigencia de la unidad y lucha de contrarios que rige la interrelación entre la forma y el contenido, comienza a ser favorable a nuestro cine.

Un pequeño desglose comentado del siguiente pasaje de Gramsci<sup>6</sup> puede contribuir a explicar lo que hemos estado exponiendo hasta aquí:

«¿Puede hablarse de una prioridad del contenido sobre la forma? Sí, en el sentido que la obra de arte es un proceso y que los cambios de contenido son también cambios de forma...

*Comentario:* En nuestro cine «los cambios de contenido» son manifestaciones del proceso en que la interpretación de la realidad por el creador se hace más revolucionaria, lo que implica no sólo el desarrollo de la capacidad política e ideológica en su aspecto revolucionario, sino también el desarrollo de la capacidad política e ideológica en su aspecto revolucio-

<sup>6</sup> Gramsci, Antonio: *Literatura y Vida Nacional*. Editorial Lautaro. Buenos Aires. P. 79. En la página precedente escribe: «... Admitido el hecho de que contenido y forma son la misma cosa, esto no significa, sin embargo, que no se pueda distinguir entre uno y otro...» Palabras aleccionadoras para los que conciben la inseparabilidad forma-contenido en términos escolásticos (la santísima trinidad) o cuando más en términos aristotélicos («la materia es siempre la materia de alguna materia».. Pasan por alto, inclusive, la acertada formulación de Konstantinov: «Aunque el contenido y la forma se hallen vinculados íntimamente, son distintos por su esencia y constituyen aspectos diversos de los objetos» (Konstantinov, F. V.: *Los Fundamentos de la Filosofía Marxista*. Imprenta Nacional de Cuba. P. 267).

62 nario, sino también el desarrollo de la capacidad de análisis lúcido (de los poderes de observación, de deducción, de comparación), decisivo en la maduración del talento individual.

«...Cuando se dice que el contenido precede a la forma se quiere decir simplemente que en la elaboración de la obra, las tentativas sucesivas son presentadas con el nombre de contenido...»

*Comentario:* Las «tentativas sucesivas del contenido» (una escalada cuya primera expresión se lleva a cabo en el pensamiento), representan para elaboración de la forma.

nuestro cine la acumulación de experiencia en el ejercicio de la técnica de «...El primer contenido que no satisfacía también era forma y, en realidad, cuando se ha logrado la *forma* satisfactoria, el contenido también ha cambiado».

*Resumiendo:* En nuestro cine, el carácter inicial insuficiente, alienado, no satisfactorio de la forma, ha limitado («cambiado») el alcance revolucionario del contenido, pero a su vez, la naturaleza revolucionaria del contenido, en incesante desarrollo, ha logrado mover a la forma de su inercia primitiva, de su alienación congénita, imprimiéndole un dinamismo creciente, una naturaleza revolucionaria.

## IV

Si se nos pidiera que mostrásemos un hecho que avalara lo dicho con respecto a nuestro cine, recomendaríamos el examen somero de la evolución de nuestro Noticiero ICAIC-Latinoamericano.

Nuestro noticiero fue creado en 1960. Sus primeras ediciones «informaban» (en aquellos tiempos los designios etimológicos eran todavía inviolables), sobre los acontecimientos relevantes del devenir revolucionario. No es un secreto que en aquellas primitivas informaciones podía detectarse, como un reflejo, el acento, las articulaciones del lenguaje del noticiero prerrevolucionario. Y es que en sus tentativas iniciales nuestro noticiero no había podido desembarazarse del arcaico academicismo, del abordaje simplista y epifenomenológico de los hechos, característico de los noticieros comercializados. Sin embargo, en el fondo de esta forma lerda y trastabiliaria, pugnaba por objetivizarse a plenitud una ascendente interpretación revolucionaria de la realidad.

Mientras tanto, la compulsión objetiva exigía la confección de un noticiero cada semana. Nada más afortunado: la obligada periodicidad del

esfuerzo creador permitía la escenificación continua de la lucha forma-contenido. De esta manera se combinaban tres procesos: un desarrollo en la profundidad de la interpretación revolucionaria de la realidad; una considerable acumulación de experiencia técnica y una estrecha vinculación —impuesta por la naturaleza específica del trabajo— con una realidad revolucionaria que cada vez se hacía más revolucionaria. El resultado fue el advenimiento de un lenguaje cinematográfico nuevo, liberado de las viejas alienaciones, en el que se manifiestan simultáneamente, con tremendo dinamismo, el volante de agitación política, el ensayo que invita a la reflexión y el puro deleite estético. Para tener una idea de la envergadura de la metamorfosis experimentada por nuestro noticiero desde su nacimiento hasta el presente, piénsese que el sentido semántico de la palabra *noticiero*, con que se le identifica, se ha convertido en un anacronismo.

En general, la experiencia del Noticiero ICAIC-Latinoamericano demuestra el acierto de esta afirmación de Solanas-Getino: «No es concebible la existencia de un cine revolucionario, sin el ejercicio constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación. Es más, el compromiso que se plantea al nuevo cineasta es el de aventurarse en lo desconocido, saltando a veces al vacío, exponiéndose al fracaso como lo hace el guerrillero que transita por senderos que él mismo se abre a golpes de machete».<sup>7</sup>

El desarrollo de nuestro cine ha consistido en un irse haciendo cada vez más revolucionario «a golpes de machete» proceso en que el ritmo más acelerado ha correspondido al «noticiero», seguido respectivamente en orden por el llamado cine documental y por el llamado cine de largo metraje. ¿Por qué la mayor lentitud en éste último? Por una parte, porque las posibilidades de acumulación intensiva de experiencia técnica han sido menores;<sup>8</sup> por otra, porque el peso de la alienación ha sido mayor: no olvidar que el cine de largo metraje ha sido la principal fuente de plusvalía en la comercialización del cine y que la ruptura con su vasto academicismo es tarea ciclópea; pero sobre todo, porque la objetivización de las ideas del contenido en estructuras dramáticas, exige una más profunda y coherente interpretación revolucionaria de la realidad.

Sin embargo, ya también en nuestro cine de largo metraje se van agrupando las condiciones indispensables para un prodigioso salto adelante. De que el primer gran impulso ha tenido lugar, es síntoma el acopio de éxitos internacionales, obtenido, es cierto, dentro del mecanismo enajenado del cine

<sup>7</sup> Getino, Octavio y Solanas, Fernando: *Hacia un Tercer Cine*. Revista Tricontinental. No. 13. La Habana. P. 125.

<sup>8</sup> Téngase en cuenta estas estadísticas: desde 1959 nuestro cine ha producido cerca de quinientos noticieros ICAIC-Latinoamericano; cerca de doscientos documentales de todo tipo; pero apenas cuatro docenas de largo metrajes.

64 comercializado (y a menudo a despecho del mismo), pero obtenido también, lo que es más valioso, en el entusiasmo de los públicos y críticos más sensibles e inteligentes. Por lo demás, de que el impulso prosigue, de que no ha de detenerse en dos o tres films muy bien logrados, es síntoma de la fiebre de búsqueda, de experimentación, de analizar con mayor profundidad la realidad revolucionaria que se ha apoderado de los creadores. De que el impulso puede transformarse en florecimiento cultural de grandes proporciones, es síntoma, asimismo, el que en nuestro cine de largo metraje *todo* está en movimiento, desde la metodología de la producción y la técnica de la fotografía, hasta la apertura de nuevas posibilidades en lo que se refiere al trabajo del actor y a la estructuración de las situaciones dramáticas. Porque además, es un impulso que extrae su fuerza de una Revolución que se hace más revolucionaria y al respecto, merece un estudio aparte el cómo la praxis de la Revolución participa en el inminente salto adelante de nuestro cine de largo metraje a través de tendencias muy concretas, por ejemplo, entre muchas, la de la eliminación del principio de rentabilidad; la de sustitución de los estímulos materiales por estímulos morales; la de la desaparición de la división del trabajo según los conceptos departamentales heredados del sindicalismo tradicional.

## V

Al existir en la creación incesante de su propia tradición, en el desarrollo incesante de su autoconciencia, en la búsqueda incesante de su originalidad, nuestro cine revela la necesidad de hacerse cada vez más revolucionario, necesidad que históricamente le ha sido impuesta por una Revolución cada vez más revolucionaria.

De aquel de quien se diga que no halló todavía su camino en literatura, podemos suponer que todavía no ha encontrado una moral.

*Régis Debray (Camiri, 20-9-67)*

## I

---

# Manuel Pérez Paredes

---

acomodamiento. Cuando se apuntala un avance y al mismo tiempo se cuestiona el camino recorrido. Cuando se escarnecen las diversas formas de

Cuando se afirma la revolución sin contribuir a las cristalizaciones. Cuando se precisa la diferencia entre la pausa y el

pensamiento mágico y las variantes laicas de la conciencia religiosa. Cuando se pulveriza ideológicamente a los que tratan de «proteger» a la revolución castrándole su inmenso poder de renovación constante. Cuando se rechaza con idéntica vehemencia la crítica «desde afuera» y la apología mentirosa. Cuando se ayuda a evaluar el peso de la ignorancia heredada, demarcando lo que hay que superar de lo que hay que destruir. Cuando se asume en la práctica la condición de nuestras circunstancias tercer mundista, lo que implica la liquidación de zonas marginales convertidas en puestos de observación. Cuando se critica el optimismo prefabricado y se sabe ser profundamente celebrativo a partir del aliento orgánico que general el heroísmo y la victoria, o a veces solamente el heroísmo, de los combates reales. Cuando se comprende que las contingencias tácticas son también materia prima de la creación artística, siempre y cuando exista una profunda identificación con los principios que las sustentan y hayan hecho crisis los «escrúpulos que separan el arte de la política. Cuando se ha hecho el necesario acopio de honestidad para practicar el «oportunismo genial» que Lunacharski admiraba en Lenin y que permitía a éste enfrentarse a cualquier momento particular de la lucha y explotarlo a los fines de una línea general siempre revolucionaria. Cuando se ataca sin tregua al oportunismo de los que son bajamente esclavos de la realidad contingente, condicionando su conducta a la misma. Cuando se fortalece incesantemente el «odio necesario» al imperialismo, haciéndolo descansar cada vez más en una base científica pero sin descuidar la carga emocional e incluso ciertas aristas irracionales que se hacen históricamente necesarias, por el momento, para enriquecer nuestra disposición combativa.

A los fines de la creación artística, el decálogo tiene validez si va acompañado del indispensable talento creador. Es entonces cuando moral y estética se fusionan hasta hacerse indivisibles en un lenguaje que por su propia naturaleza es capaz de autogenerar su constante evolución.

## II

Todo el mundo está de acuerdo en reconocerle al cine una extraordinaria eficacia informativa-formativa. Innumerables argumentaciones, que van desde las posibilidades hipnóticas resultante de la combinación de una sala oscura y la vista fija en un punto por el que desfilan veinticuatro fotogramas por segundo hasta su capacidad de asimilar y difundir las otras manifestaciones artísticas de la cultura, se han encargado de probar su poder como medio de comunicación.

66 De su función social es obvio que para definirla tenemos que remitirnos, como primer paso, al grado de dependencia o autonomía que tiene establecido con los intereses que presiden la sociedad en que se produce. Y cuando no hay producción nacional es la política de exhibición del material fílmico importado la medida de valoración del concepto que de dicha función se tiene. Por tanto cualquier intento de evaluación de su alcance, influencia y posibilidades nos lleva de la mano al terreno de la lucha ideológica. Lógicamente, ya en este punto todo el mundo no está de acuerdo.

El nacimiento y desarrollo de la cinematografía en sus primeros años va parejo al proceso de culminación de la fase imperialista del capitalismo. Al convertirse rápidamente en una industria el nuevo medio de expresión, de poderosa popularidad en ascenso, se inserta dentro de la producción cultural con la cual el imperialismo apuntala su expansión económica y política. El externo acondicionamiento fue creando las necesidades para el consumo de lo producido a través de una compleja interrelación objeto-sujeto que trascendía la sala cinematográfica. Se standardizó la producción como paso imprescindible para asegurar los riesgos de la inversión económica y establecer los esquemas que fijaran con más eficacia los modelos de conducta que proponía. Así se desarrolló un lenguaje cinematográfico en correspondencia con una alfabetización cinematográfica destinada a formar un público con determinado gusto cinematográfico.

El cine pasó a ser y sigue siendo hoy, a través de la inmensa mayoría de los films, una de las múltiples formas de descompresión social por medio de la cual el hombre reajusta su relación con la sociedad apoyándose en la mezcla de fantasía, magia y realidad del espectáculo cinematográfico. Al sentir la necesidad de «pasar el rato», de «entretenerse», de «evadirse», independiente de los niveles culturales y la interpretación variada que para los mismos comportan estos términos, se está expresando un fenómeno cuya existencia dista de desaparecer después de la toma del poder por las fuerzas revolucionarias. Esto no puede ser ignorado por los que elaboren una política cultural en el campo cinematográfico, ni por supuesto por los creadores, encaminada a contribuir a la liquidación de las múltiples formas de enajenación.

La subversión de la escala de valores que ha establecido el cine comercial y particularmente el cine norteamericano, se inicia fuera de la sala cinematográfica a través de la práctica revolucionaria del hombre-espectador de cine. En Cuba, por ejemplo, una buena parte del público cinematográfico de hoy —descontamos los espectadores ocasionales y los no-espectadores de las zonas rurales apartadas— apoyó su aprendizaje de ver y oír con la

asistencia desde la infancia a proyecciones de films comerciales, perfeccionó su ritmo de lectura en los subtítulos del producto importado, amó y odió lo que las películas le inducían a amar y odiar. Pero como las pautas que expedía la pantalla no se ajustaban a la desgarrante realidad extracinematográfica, el poder hipnótico se diluyó fuera de la sala de exhibición. Y así, contradictoriamente, aclarando su perspectiva en medio de una praxis que más que dominar sólo intuían y sentían necesaria, muchos de los que aplaudían su propia muerte en la oscuridad de una proyección, contribuyeron a hacer estallar las bases que sustentaban el hipnotismo ideológico más allá de la pantalla. Sin embargo, esto no significó la desaparición de la presencia ideológica del imperialismo, ni en la realidad, ni en la conciencia. La acción que da lugar al nacimiento del Estado Revolucionario en 1959 y las posteriores medidas que ponen fin al control monopolístico que sobre la exhibición tenían las distribuidoras norteamericanas, son hechos que marcan solamente el principio de la desmistificación por cuanto liberan posibilidades de ascenso cultural en todo el pueblo a la par que destruyen los puentes que facilitaban el trabajo del enemigo. Las supervivencias ideológicas de éste continúan porque la influencia invasora de sus modelos nos llegaba constantemente por diversas vías y enmascarada en múltiples coartadas. Es por eso que con los esquemas de construcción de la mentira, que ellos elaboraron y perfeccionaron para viabilizar su comunicación, no se puede construir la verdad y todo intento de ideologizar el modelo cambiándole el vestuario es contribuir al mantenimiento de las estructuras de pensamiento y de los resortes afectivos afines a la penetración cultural imperialista. La función más valiosa y profundamente revolucionaria que las manifestaciones artísticas de la cultura pueden producir en el público, para participar en la superación de las necesidades de compensación enajenada en que fue educado, es precisamente a través de una relación que no se apoye en los mismos aliviaderos ideológicos con los que el imperialismo trataba de mantener las tensiones en un nivel aceptable. La verdadera actividad desmistificadora radica en demostrar la capacidad de distorsión de la realidad más allá de la anécdota, en la unificación expresiva de falsedad-lenguaje-ideología.

El emprender su función social conciente de esta problemática ha sido una de las cualidades que ha permitido a nuestro cine desarrollar una línea de trabajo sin colocar bombas de tiempo en su camino. Dentro de la producción de estos once años hay una experiencia particularmente reveladora y es la que concierne al conjunto de films de ficción y documentales realizados en la atmósfera conmemorativa y de nuestros cien años de lucha. Ellos revelan por el nivel obtenido tanto artística como política-

68 mente lo acertado de una política cultural cinematográfica en la que está perfectamente entrelazado el valor inmediato con la significación permanente, la visión revolucionaria de nuestra historia adquiriendo dimensión estética por medio de lenguajes personales que han asimilado e integrado a nuestra cultura las técnicas y las formas expresivas más modernas.

(La vanguardia en Cuba, en América Latina, en el Tercer Mundo, de acuerdo a las circunstancias particulares de nuestro presente, y avizorando el futuro, es la vanguardia política, armada.)

(Para el artista, en nuestros países, situarse a la vanguardia ya no significa adelantarse sino estar a la altura de la Historia, de nuestros pueblos, con una obra militante, revolucionaria, activa.) (Vanguardia es una sola.)

## **Notas sobre un Cine militante, revolucionario, y su función social**

---

### **Enrique Pineda Barnet**

---

Un cine militante, revolucionario, en las circunstancias particulares de nuestra sociedad, de América Latina y

del Tercer Mundo, tiene que ser, necesariamente, un *cine armado*. Esta conclusión no puede ser otra una vez cuestionada la realidad, la necesidad.

El lenguaje del «cine-arma», etc. es un lenguaje viciado. ¿Vale la pena rescatar y revalorizar este concepto?

Un arma es un instrumento que sirve para «golpear» (atacar) al enemigo o para defenderse (¿error semántico?).

(Un cine armado es un cine en combate, un cine-arma, empuñado y afinado, directo al objetivo, vomitando fuego. Y tras ese fusil el hombre, que al unísono dispara y que únicamente cambiará de fusil para *otro fusil*, cuando el uno o el otro sean más necesarios, eficaces, certeros. «Cabeza fría», «corazón caliente» y nervio ágil para responder.)

CINE-ARMA HOMBRE-FUSIL OBRA-COMBATE  
CINE-FRÍO-CALIENTE-AGIL-EFICAZ

Un cine que muestra las bondades de la Revolución, puede ser un *cine simpatizante*. Un cine que propagandiza, exalta, la obra revolucionaria,

puede ser un *cine de intención y emoción revolucionaria*. Un cine que denuncia los males de la sociedad de la alienación y del consumo, o de la explotación, la opresión y la miseria, puede ser un *cine inconformista*, puede tender a ser rebelde. Un cine que condena al imperialismo, el neocolonialismo, su crimen, su agresión... puede ser un *cine honesto, antimperialista*, que —si golpea al enemigo de manera efectiva— puede llegar a ser revolucionario.

*Pero ¿qué es un cine militante, revolucionario? ¿Cómo se obtiene? ¿Qué fórmulas, lenguaje, método de trabajo, contenido forma, emplear para lograrlo? ¿A quién dirigirlo?* Las respuestas pueden variar en matices, manera de ordenarlas y jerarquización, según la circunstancia, pero siempre, fundamentalmente, serán *una sola*. Un cine militantemente revolucionario, está en la medida de su *eficacia revolucionaria*, en su resultado final una vez transpuestas todas sus «emanaciones» en el proceso mismo de la Revolución.

Para alcanzar esta medida, el cine tiene que *entrar en combate*. Tiene que romper los moldes de la convención, o utilizarlos conscientemente si es necesario (la cuestión no es innovar por innovar), tiene que quebrar el método de trabajo para encontrar en cada caso el método necesario, entrar a la realización también como a un combate, remover su temática para encontrar la precisa, afinar su lenguaje para que sea justo, organizar su estructura para que actúe en consecuencia, definir su posición condicionado a su objetivo y a su interlocutor. Utilizará los medios que la necesidad le exija, será intransigente en el principio revolucionario, la concesión será una palabra abolida de su vocabulario, cortará los puentes de la retirada, romperá con todo viejo amarre o tradicionalismo cristalizado. Y dirigido a los revolucionarios, o a los potenciales revolucionarios, y al enemigo únicamente para infringirle golpes de gracia, directamente hablando, —únicamente así—, con él *no hay diálogo posible*. Un cine que el enemigo no pueda permitir ni soportar, —puesto que permitirlo implicaría que no le afecta—, aunque esto plantea una contradicción con la necesidad de un trabajo legal desde donde se pueda propagandizar —necesidad de América Latina de hacer ideología— en tanto el sistema lo permita. Cualquier contradicción aparente o real quedará dilucidada si este cine es realmente militante, en cuanto esté incorporado a una táctica y estrategia específicas dentro de un movimiento revolucionario en particular, liquidando la tendencia errónea del intelectual de militar «desde su arte» sin integrarse a un movimiento de lucha armada.

*No se concibe aceptar más que el cine es un «mostrar», como no sea esa «demostración» un arma para la prueba que dé un golpe en la cabeza del*

70 enemigo durante un juicio de guerra. «Mostrar» implica limitar y cristalizar la dinámica misma, el desarrollo del cinematógrafo. A ningún combatiente se le ocurriría, en medio de un combate, limitarse a «mostrar» su fusil —como no fuera en un intento de amedrentar al enemigo una vez agotado el parque. El brazo con el arma se alza como bastión en la victoria y para indicar la continuación de la avanzada en la nueva etapa de la lucha. El arma sin parque se la entregan al enemigo los vencidos cuando son cobardes en la derrota. El verdadero combatiente golpea hasta el final con todo lo que le queda, o muere con la sonrisa del deber cumplido y la rabia de no poder continuar, estimulando a quienes le siguen.

*Ya el cine no es más un espectáculo para consumidores pasivos.* Su objetivo estará en el desbordamiento de la realidad hacia su sentido más profundo, para hacer esa realidad activa, para que opere, no sólo precipitándose fuera de la pantalla, sino desbordando también al espectador de su papel como tal, ya no para el diálogo entre film y público, sino en su conjugación dialéctica, dinámica, que uno y otro se sirvan mutuamente como brazo y como activador de la conciencia, para volcarse de la sala, a hacerse explosión revolucionaria en la vida. Así, como en la batalla, el diálogo con el enemigo es inoperante, y con el compañero combatiente se convierte en una sola voz, aún cuando sea controversial, puesto que el objetivo es el mismo.

*El terreno de la práctica, sin embargo, aún permanece intacto.* En la teoría muchos podemos estar de acuerdo, podemos exponer nuestras ideas con mayor o menor claridad, alcanzar un paso más allá en uno u otro concepto.

Todo parece resuelto y que podríamos darnos de inmediato a la tarea de hacer UN CINE MILITANTE, REVOLUCIONARIO. Pero ¿qué entiende usted por su «principio revolucionario»? El auténtico camino revolucionario es el del marxismo-leninismo. Asegúrese de que no está haciendo concesiones. Sea desconfiado. El reformismo, el paternalismo, el populismo, el comercialismo, el escapismo o el facilismo y otros ismos, tienden sus trampas por varios flancos. ¿Cómo definir un lenguaje revolucionario y revolucionador? Para los seudorevolucionarios es fácil caer en el terreno del snob, la ruptura por la ruptura, la incoherencia, pero, aún los revolucionarios corremos los riesgos de ser retóricos o tediosos, y muchos otros que debemos afrontar y superar. ¿Qué es un «método de trabajo revolucionario»? Por supuesto que no es sustituir esquemas ni recetas, tenemos que crearlo según cada necesidad. Seguramente que cada cual tiene «algo» revolucionario que llevar al combate, y lo dirigirá, según la circunstancia y objetivo, a uno u otro interlocutor. Pero ¿cómo determinar la eficacia de estas dos primordiales cuestiones del qué decir y a quién dirigirse? Por ejemplo, la épica del distanciamiento, con toda su riqueza de elementos se funda-

menta en una estructura conceptual que aún, para los propios brechtianos del cine, no ha sobrepasado los límites del enunciado. La teoría del concepto brechtiano, apenas apuntada en la práctica, no ha logrado aún en el cine profundizar ni desarrollarse en toda su dimensión, su eficacia está por demostrar, y en el caso de lograrlo, ya hoy quizás nos resultaría insuficiente.

*La intención no basta*, la intuición se queda corta, la improvisación sistematizada corre el peligro de traicionar el principio mismo, la elucubración puede llevarnos a la retórica más bizantina. Y no podemos abandonar un combate que hay que llevar a cabo.

*La lucha está ahí*, no puede esperar, participemos o no, se está efectuando. El enemigo reconocido es el imperialismo —principalmente el imperialismo norteamericano—, que tiene sus armas, y poderosas, que tiene una experiencia y de ella su estrategia y para ésta sus medios. Están las oligarquías, los burgueses... Está el neocolonialismo y su violencia, la explotación y su miseria, la represión y su sangre, la opresión y el subdesarrollo... El primer objetivo: la liberación y la conciencia de sí, y a partir de esto una lucha igualmente larga: independencia económica, política y social, implica vigilancia permanente, lucha por el desarrollo acelerado, por el despegue, la culturalización, la tecnificación, el crecimiento... Y está el internacionalismo verdadero, la solidaridad en activo, la contradicción y su superación cotidiana dentro de nosotros mismos. De manera que el detonador ha sonado, urge aunar la voluntad, la inteligencia, razón y emoción, análisis y entusiasmo, serenidad y audacia, impaciencia y confianza, honradez y autenticidad, como requisitos indispensables.

*Nuestros minutos se radicalizan. La radicalización alcanza también al cine.* Es urgente liberar las posibilidades revolucionarias y revolucionadoras del quehacer cinematográfico. Posibilidades otorgadas, rescatadas, enseñadas y ejemplarizadas por la Revolución misma: derecho y deber, requerimiento, urgencia.

*No puede haber otra posición de autor que la posición de revolucionario, posición de Historia, posición de vida en acción.* La conquista del «cine autor» puede ser al cine lo que la Revolución Francesa fue a la sociedad. Basta ya de andar mistificando al autor. El autor puede ser un conjunto revolucionario, anónimo inclusive (tenemos muestras muy recientes en el cine latinoamericano). En esta situación nuestra, para ser consecuente con su militancia, muchas veces el autor tendrá que andar clandestino por cuanto «subversivo».

*Ya en este tiempo, toda obra militantemente revolucionaria es necesariamente producto de un autor militante revolucionario.* Un cine real y autén-

72 ticamente militante, revolucionario, sólo puede existir si sus realizadores *conscientes* son real y auténticamente militantes revolucionarios. Ahora bien, no siempre un realizador militante revolucionario es capaz de llevar a cabo el cine que le corresponde en toda su efectividad. Un creador militante revolucionario lo es realmente en toda su plenitud, cuando en consecuencia está en la disposición consciente de realizar una obra semejante y al mismo tiempo cuando sus condiciones subjetivas, subconscientes, responden a esta premisa, y cuando en su vida mantiene en coherencia su actitud hasta las últimas consecuencias, inclusive la de sacrificar «la obra», si fuera necesario, para llevar a cabo la tarea (la obra) más importante, es decir, la Revolución misma en su sentido más directo, y aportar en ella entonces hasta su vida.

Creo que de todo cuanto he expresado acerca de un cine militante, revolucionario, no puede desprenderse ni una pizca de *desinterés* ni de inocencia para nuestros días. Que nos miren con benevolencia los que nos contemplan desde la posteridad, que «nosotros que quisimos abonar el suelo para la amabilidad no pudimos ser «amables», ni *desinteresados*.»

En cuanto a su especificidad, hoy el cine, y en razón de su militancia revolucionaria nuestro cine, desborda sus barreras hacia cualquier campo no previsto tradicionalmente, según sus necesidades, hacia la investigación, el testimonio, el documento, la didáctica... inclusive como medios de expresión e instrumentos dentro del combate. En relación con el «artista» —cineasta u otro—, ya hace rato que, resulta ridículo hablar en términos de especificidad. Nuestro mundo y nuestro presente nos posibilitan y nos exigen una realización existencial más integral, nos devuelven nuestra condición de hombres, —no me refiero solamente a la situación excepcional de Cuba ni a otros pueblos ya liberados, me refiero a todos los pueblos que luchan en nuestro presente—, resulta obsoleto y ajeno aquéllo de que nuestra era está deshaciendo al hombre. El hombre que se deshace en nuestro tiempo es ese —que no casualmente es nuestro enemigo—, que se corroe, se denigra, se mecaniza, se envilece, se frustra, se enquistas, se atomiza... Nosotros no, nosotros somos devueltos por la lucha a nuestra condición de hombres, y lejos de «deshacernos» como hombres, luchamos por crear un hombre nuevo —que no surge de la nada sino de nosotros—. Ahí tenemos el verdadero privilegio de la historia al ser hombres-creadores-revolucionarios.

Es cierto que aún, dentro de nuestro propio mundo, existen prehistóricos temores al panfleto, al ensayo sociológico, a los riesgos como trabajador, político o científico. Ancestros pequeño burgueses que a estas alturas todavía manosean temblorosos los fantasmas del «realismo socialista». Creo

que ya está bien definido que si nuestro cine se descubre con un nuevo valor en cualquier otra función de la sociedad, y un film nuestro resulta efectivo como film político, si enseña como film educativo, si documenta o deja una constancia, si, en suma, es útil, entonces ha resultado que en nuestro combate, en vez de ganar una batalla en particular, hemos encontrado un camino de ganar la guerra. *Lo que sí es inadmisible en un cine militante revolucionario, es que la obra resulte inútil.*

*La belleza también es necesaria, pero es preciso renovar el sentido de la belleza.* Pasamos por una carretera, leemos un cartel «los bosques son útiles: cuídalos». Es evidente que los bosques son bellos, pero no lo dice el cartel, y no por bellos los cuida mucha de nuestra gente —lo cual es lamentable, porque su belleza debía ser también una razón—. Y podremos preguntarnos si será necesario aprender la «utilidad» de la belleza. Pero sobrarán respuestas sobre el goce estético, y también sobre qué es lo sustancial para nosotros ante la tarea del combate al enemigo imperialista, frente al subdesarrollo, ante la urgencia de la construcción, el despegue, el desarrollo. El sentido de la belleza forma parte del desarrollo mismo. Pero ¿cuál podrá ser, por ejemplo, la belleza de un film en medio de la vida miserable y dolorosa de un indio boliviano? ¿La belleza del hambre; la belleza del raquitismo, la belleza de la monstrosidad? A principios de 1959 una «distinguida dama de la burguesía habanera» que posaba para las crónicas del Diario de la Marina en sus actos de piedad, decía:

—Es verdad que los bohíos son miserables, pero son una parte tan bella del paisaje cubano que es una lástima que estos revolucionarios los hagan desaparecer.

Claro que es una reacción burguesa, pero hay reacciones semejantes que aún asoman entre supuestos revolucionarios. Cabría preguntarles para negar... ¿Es que van a complacerse con la belleza de la miseria para perpetuar la miseria? Embellecer la desgracia es uno de los caminos hacia la resignación. ¿sublimar lo monstruoso? Romper el viejo sentido de la belleza quizás pueda llevarnos mejor a encontrar el camino para que todo pueda ser hermoso. Se ha hablado de una estética de la violencia, de un cine de la pobreza, cine del Tercer Mundo, cine imperfecto... conceptos que procuran profundizar en nuestras realidades y necesidades. Valga aclarar, no para esa vieja dama, realmente indigna, sino para algunos «revolucionarios» que aún reaccionan con la mentalidad de la belleza del pintoresquismo, que no se trata del descuido intencionado, del «elegante desgaire» que puede resultar en moda snob para exquisitos, chapucera para los superficiales (sin que los primeros dejen de ser superficiales). No se trata (aunque también de eso se trata) de imponer en el lugar que le corres-

74 ponde, un cine de 8 mm en una guerrilla, o la imagen rayada y requete-contratipada escamoteada al enemigo, o la ausencia de un sonido «pulcro» o de un sincronismo por falta de medios en un film de lucha de calles, o un film simplemente *directo* sobre problemas inmediatos y primarios. Se trata fundamentalmente de una actitud frente a la vida, de una conciencia de sí, de un cine propio, particular, con objetivos concretos, se trata de un cine militante, revolucionario, nuevo, que quiere estallar. Se trata de imponer nuestra propia escala de valores, las categorías que nos son idóneas, con el particular sentido de lo estético, del «arte» y su función, de la raíz de nuestras cosas, de nuestra lucha, de la afirmación de nuestra existencia, de nuestra realidad que está en la palma de la mano, o en el más subjetivo micromundo.

Por otra parte, naturalmente que un cine militante revolucionario *no tiene por qué negarse a ser recreativo, agradable*, cuando dirigido a los que luchan pueda resultar un estímulo a la continuidad de la lucha. Su tono puede ser el más variado, porque la solemnidad suele estar reñida con la confianza y la identificación, en tanto que el respeto no está en contradicción con la alegría, y un cine militante revolucionario será —por ello— un cine nuevo, joven, vital, optimista, —rescatando para estos términos su auténtico valor—. Y lo joven «puede y debe ser alegre, pero a la vez profundo». *En cuanto al «gusto»*: Ya en una fase como la nuestra en Cuba, de descolonización y culturalización, la cuestión no es imponer a todos el gusto de unos cuantos ni a la inversa, sino mediante la educación, aportar a todos los elementos que componen los «gustos», de manera que con cabeza propia, cada uno pueda desglosarlos, explicárselos, conocerlos en su estructuración, develando sus fondos, intenciones, mecanismos y hechuras, para que la toma de un «gusto» sea un hecho consciente —aún cuando subjetivo— y selectivo por parte de la masa y de los individuos, en toda su riqueza y complejidad. Es una manera de combatir las deformaciones y la colonización prevaleciente, aunque urge paralelamente una campaña de descolonización y culturalización pedagógicamente consecuente.

*No creo que un cine militante, revolucionario, desarrollado plenamente en todas las dimensiones planteadas lo hayamos logrado aún.* Somos muchos, por no decir que casi todos, los que en el Movimiento Cinematográfico Cubano —y sucede también en nuestro continente—, buscamos afanosamente cumplir a cabalidad todos los objetivos de la batalla. Creo que hemos obtenido los elementos para llegar a la materialización del hecho. En cuanto a los resultados plasmados en obras, ya existe una sintomatología, o mejor, proyecto. Según las concepciones expuestas, midiendo aspectos e intenciones de los films y por su eficacia, creo que en «La Primera

Carga al Machete» se logra; así «Lucía» en aspectos de su tercer episodio, cuando precipita alguna batalla interna contra los prejuicios y encara las contradicciones entre la lucha y el subdesarrollo. En «Las Aventuras de Juan Quinquín» cuando reivindica el concepto de aventura y estimula la audacia más primariamente revolucionaria en tanto que desmistifica lo solemne. En «David» cuando nuestros jóvenes de hoy se ven precisados a extraer de entre contradicciones los valores de un carácter, para reconocer en su continuidad histórica y entender que es posible el heroísmo en su tono más familiar. En «Hanoi, martes 13» cuando en su internacionalismo cabal sirve en los juicios de la opinión pública universal como prueba condenatoria del genocidio yanqui en Viet Nam. En «Madina Boe» cuando estimula y afirma la existencia de la guerra de liberación y las guerrillas de la Guinea llamada Portuguesa. En «Hombres de Mal Tiempo» cuando nos renueva con un método de trabajo. Reseño solamente por citar los «síntomas» y limitándome a *aspectos* de trabajos recientes o conocidos, síntomas que están presentes en muchos otros films y a lo largo de diez años de una cinematografía surgida de la Revolución, por ella y para ella, que ha afirmado victoriosamente su existencia en medio de la lucha, y que, proyectándose hacia el futuro, reconoce su propia victoria únicamente como deber, derecho y compromiso, para continuar en batalla.

## Humberto Solas

Resumo las dos preguntas en una sola respuesta.

Existen dos zonas diferenciadas en el contexto latinoamericano y que a su vez aparecen en el resto del mundo subdesarrollado o Tercer Mundo.

Esta diferenciación se basa en que en estos contextos se repite una misma situación socio-económico-político cultural: por un lado una gran mayoría de países sometidos, que podríamos llamar países no liberados y por otro lado un grupo de países que han destruido total o parcialmente estas estructuras y por tanto podríamos llamarlos países en vías de liberación o países liberados. Dos situaciones diferentes que reclaman a su vez, en los órdenes estratégicos político-culturales soluciones, métodos o búsquedas caracterizados por una determinada situación social.

Por esto, considero difícil determinar la especificidad de una cultura militante aplicada como generalidad a un mundo que en apariencia se nos presenta como uniforme pero que en realidad es heterogéneo.

76 Un país colonizado urge de un arte de agitación política. Han pasado ya los tiempos de tolerados discursos contra la burguesía dominante, como a su vez se han vuelto caducas las concepciones de una izquierda parlamentaria. En una etapa en que la acción revolucionaria se confirma como único método genuino de liberación, un arte militante para estos contextos es aquel que equivale a la acción revolucionaria más violenta.

A mi entender, el más grave problema que se le presenta a un artista en esta situación se refiere a sus posibilidades de real comunicación con el público a quien se dirige, pues una acción revolucionaria violenta en el plano del arte sólo se logra si las repercusiones de ésta actúan (como en cualquier otro tipo de acción revolucionaria concreta) por un lado como golpe demolidor en el enemigo y por el otro como explosión agitadora en las masas.

De acuerdo con las estructuras de censura coherentes a las dictaduras colonialistas, es común que una gran mayoría de estas obras no cumplan en absoluto la finalidad que las ha sustentado y entonces, ante este fracaso al artista revolucionario se le presentarán dos posibilidades y deberá escoger: o continuará haciendo su arte con la conciencia de su relatividad como agente decisivo en la acción revolucionaria o tendrá siempre la posibilidad de sustituir su estrategia de acción y como ya es clásico, dejará un frente de discutibles posibilidades por otro de indiscutible eficacia, llámese guerrilla urbana o guerrilla campesina.

En los países en proceso de liberación (tanto como en los liberados), el problema es más complejo y no menos difícil.

Mientras que en los países sometidos la acción es determinada a partir de premisas un tanto obvias \* (destrucción del aparato dominador burgués), en un país en revolución, el problema no es la destrucción de estructuras primarias de poder, sino, por un lado la indagación dialéctica sobre los aspectos de estas estructuras de poder y por otro lado la sistemática destrucción de los valores arcaicos que sobrevivan y actúen como freno dentro de la nueva sociedad.

Esto me hace pensar que en un país en revolución un cine militante es aquel que explica la existencia de la Revolución, que se plantea la indagación en los aspectos socio-económico-político-culturales que han determinado el surgimiento de la Revolución y que al mismo tiempo, está profundamente rela-

\* Paso por alto la posibilidad de un arte militante «complejo» para estos contextos. A mi juicio un cine sobre las contradicciones de la izquierda en un país sometido, si no contiene un lenguaje lo suficientemente claro, no cumple ninguna función social, el simbolismo aquí es inaceptable. Es un cine de la contemplación... y a la larga (tomando en cuenta las urgentes necesidades del contexto donde surge) es reaccionario.

cionado con la compleja problemática interna, con las contradicciones que surgen en un mundo que por revolucionario es un mundo en constante ruptura. 77

Siento que el contenido específico de este estado de permanente ruptura se refiere básicamente al hecho de que las nuevas estructuras de desarrollo económico prevén éste en un plazo calculable, plazo en que el desarrollo económico tiene que ir paralelo al desarrollo de la conciencia revolucionaria. Pienso que esta labor de desarrollo de la conciencia revolucionaria tiene mucho que ver con la participación del arte en la sociedad y específicamente con el cine y sus posibilidades expansivas. Pero ahora bien, hay en todo esto una contradicción, ya que como desarrollo de la conciencia revolucionaria puede comprenderse una gestión mecanicista, formularia, exenta de vitalidad, que se ocupa a menudo de la «reconfirmación» de los problemas ya resueltos y que elude los problemas latentes.

En un país en transición sobreviven ciertos esquemas arcaicos, resultado de una herencia nefasta. Todo un conjunto de síndromes irracionales que permanecen latentes y que a veces frenan el desarrollo de esta conciencia revolucionaria.

La Revolución cubana se caracteriza por su constante incursión en la destrucción de estos síndromes y de ahí su siempre renovada vigencia.

El cineasta cubano realiza su trabajo en un medio donde la vitalidad revolucionaria ha creado las condiciones para el desarrollo permanente de la conciencia revolucionaria, lo que es así mismo el desarrollo permanente de la Revolución.

Medidas como la supresión de los estímulos materiales, o más recientemente, la renovación radical de la enseñanza, garantizan una sociedad que no cristalizará y que por el contrario vivirá un perenne estado de renovación.

Situación que hace insostenible una actitud pasiva, que incita a la participación.

## EN CUANTO A LA FORMA

---

**Pastor Vega**

---

Todas las formas de la comunicación responden a condicionamientos preestablecidos por el pensamiento en el ejercicio de sus funciones en interacción directa con las formas de la vida social.

Muchos de estos condicionamientos que el pensamiento establece para facilitar su interrelación con el contexto devienen en convenciones una vez que la

**78** mecánica de la rutina impone su presencia. Automáticamente el pensamiento deviene inconciente dejando de ser vivo y creador. La mecánica impone sus concepciones impidiendo que el pensamiento generalizador determine eficazmente sus mecánicas. Estos estereotipos de la forma, utilizados una y otra vez, van estableciendo criterios de gusto que no son sino maneras de observar, de analizar. Todos los elementos componentes de la vida van siendo clasificados según los moldes al uso. La real percepción de las dimensiones reales de la vida se hace cada vez más difícil puesto que este encaillamiento, lejos de enriquecer la conciencia, la limita y estanca, al detener todo su dinamismo y flexibilidad. Elementos indispensables a la hora de objetivar situaciones inéditas, y ninguna situación se repite a sí misma.

La fuerza de la perpetua dinámica de la vida provoca que el uso reiterado, el abuso, de los condicionamientos o convenciones que el pensamiento y la sensibilidad artística emplean como soluciones expresivas, proceso que puede ser conciente o no (esto no cambia nada) agoten sus capacidades y a veces, incluso, las conviertan en su contrario. Esta situación llega a su climax cuando el arte cortesano se apropia de soluciones expresivas verdaderas despojándolas de sus intenciones más orgánicas y trasladándolas a realidades temáticas totalmente falsas y aparentemente anodinas... comercialismo. Esta situación referida al cine se agrava todavía más ya que la abrumadora mayoría de las producciones no responden nada más que a las ciegas exigencias del mercado.

Llegado a este punto se hace necesaria la revisión crítica no tan sólo de la realidad que se abordará a través de la obra sino también de los modos de la obra misma.

Es inevitable la ruptura total.

Si a todo esto se suma el convencimiento de que la obra no tan solo debe acompañar los procesos que describe sino además accionar sobre ellos para provocar su aceleración ascendente, no cabe la menor duda entonces de la necesidad de esa ruptura. Hay que expresarse de otra manera. Hay que hacer renuncia conciente de las convenciones al uso, de las actitudes al uso. De los resultados al uso.

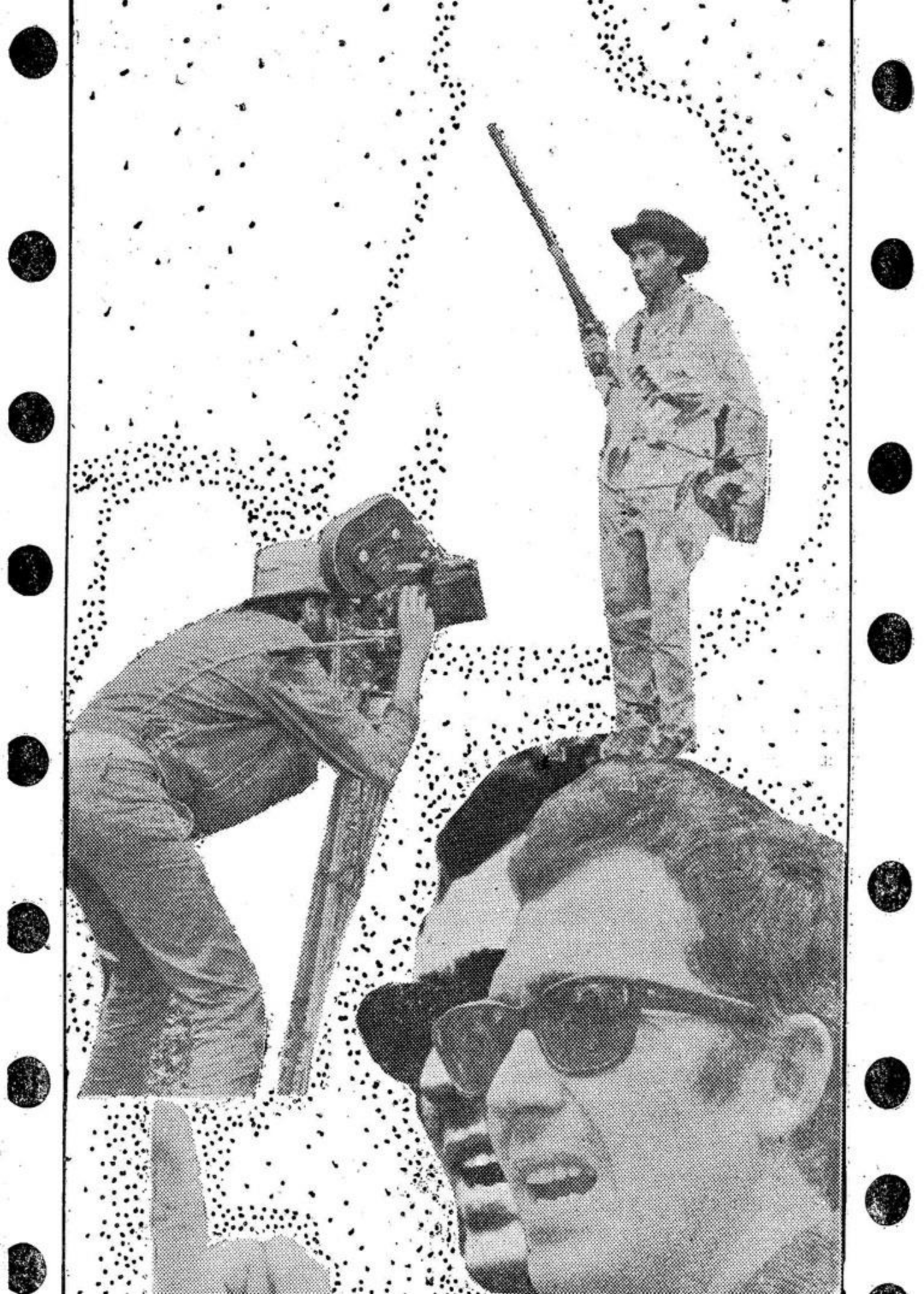
Por lo pronto ya no es posible plantearse una película que no contenga en sí misma un margen bastante apreciable de experimentación, que avance más allá de toda búsqueda normal al Arte. Una película que complazca será traición. Su deber primero será la irritación, la agitación de todos los valores y moldes establecidos.

Como no se trata de contar simplemente una historia sino de proponer elementos que condicionen discusiones nuevas, hay que encontrar un len-

guaje que permita la comunicación racional, no emotiva, entre la obra y el espectador. La interacción de las ideas expresadas en la obra con las que cada espectador posee, no puede ser enturbiada por los estados de ánimo. Cada lenguaje ha creado ya sus reacciones. Cada nuevo lenguaje debe luchar contra todos los demás, a pesar de que seguramente nace como una prolongación de los que le preceden.

## EN CUANTO AL CONTENIDO

Las revoluciones las provocan las insuficiencias de una realidad que se traiciona a sí misma. Si los cineastas revolucionarios no pueden expresarse según los que no lo son es justamente porque los intereses de sus obras no se corresponden. Una obra militante debe estar totalmente envuelta en la guerra general que a nivel continental se desarrolla contra el imperialismo norteamericano de una manera totalmente consciente. Cuando la Revolución es parte integral de la vida del cineasta, éste no la farfulea sino que la suda. Sabe además que la eficacia de su talento está dada por la autenticidad de sus intenciones y no por el virtuosismo en la práctica de su oficio. Esta es la característica más orgánica de todo el cine cubano en general. Para un cineasta revolucionario o para un revolucionario cineasta, (en este caso debe ser lo mismo) la premisa esencial es su participación estética y política en los combates más verdaderos de nosotros los latinoamericanos frente a la opresión de todo tipo que sobre el continente ejerce el imperialismo norteamericano. Esto quiere decir que son los intereses de su liberación la motivación de sus impulsos, que entre su vida y su obra no existe dicotomía y de que efectivamente su estética ha devenido ética o al contrario, los caminos no importan.



# EL CINE DOCUMENTAL CUBANO

**Julio García Espinosa**

---

1 ● *¿Qué categorías, o clasificaciones, abarca la producción de cortometraje del ICAIC?*

La producción de cortometraje del ICAIC está dividida en documentales de divulgación, científico-populares, noticieros y dibujos animados.

Los documentales de divulgación tienen como objetivo principal el de divulgar los procesos que la Revolución va provocando o, lo que es igual, particularizar, diferenciar el propio proceso de la Revolución.

Científico-popular pone al acento en el análisis didáctico de fenómenos específicos relacionados con la producción, la salud pública, la educación, etcétera.

El Noticiero, más que divulgador de noticias aisladas, interrelaciona las noticias evidenciando los hechos o los conceptos que provoca esta interrelación.

Ninguna de estas líneas es pura. Constantemente se interrelaciona sin perder por ello el carácter de sus objetivos específicos.

El Dibujo animado se alimenta conceptualmente de los objetivos de estos tres tipos de producción. Bien independientemente, bien integrándose en proyectos concretos de estas producciones.

2 ● *¿Se concede especial importancia, y por tanto, atención, así sea táctica, a alguna de estas categorías? ¿A cuál y por qué?*

Se concede especial importancia a la temática campesina, a la realidad rural. Nuestro objetivo principal en estos momentos, es el desarrollo agro-

82 pecuario del país. Todos los trabajadores directa o indirectamente, participan de este objetivo básico.

Es en el campo donde más se desatan los procesos, donde más se convulsiona la realidad, donde más se transforma y desarrolla la vida. La temática rural se relaciona con un espectador que es, al mismo tiempo, el verdadero creador de dicha temática.

3 ● *¿Podría identificarse, dentro de la producción general del cine documental cubano, períodos de desarrollo, o estilos, con características diferenciadas entre sí? ¿Cómo podrían ser definidos?*

El Cine cubano no ha sedimentado estilos y, hasta el presente, no hay nostalgia por ello. Tal vez su estilo sea la no sedimentación de un único estilo: su variedad, su heterogeneidad. Existe el documental testimonio junto al documental «poético»; el documental que cuestiona la realidad junto al documental celebrativo.<sup>1</sup> Existen, a veces, todas estas características en la producción de un único creador. Por otra parte existen también líneas constantes. Muchos de nuestros documentales son impresionistas y dirigidos, fundamentalmente, a la emoción del espectador.

4 ● *¿Hasta qué punto puede hablarse de una planificación u orientación ideológica en el campo de la producción de documentales? ¿Cómo son escogidos los temas y su posterior tratamiento?*

5 ● *¿Se realizan documentales «por encargo»? De ser así, ¿cómo se justifica este procedimiento?*

La temática, como hemos dicho, descansa fundamentalmente en la realidad rural. Planificar sería, en este caso, jerarquizar por anticipado las urgencias, los asuntos, los temas de esta temática general. En alguna medida esto se hace pero dejando siempre la posibilidad de que la realidad cotidiana condicione también dicha jerarquización. Esta orientación ideológica es aceptada por todos. Los temas son escogidos o presentados tanto por los creadores como por los dirigentes en el marco de esta orientación general.

El tratamiento de los temas es otra cosa. Para el tratamiento no existe una orientación de tipo general. No existe una orientación válida de una vez

<sup>1</sup> Cada una de estas líneas, indistintamente, ha alcanzado resultados satisfactorios. No ha prevalecido una en detrimento de las otras. Tampoco han sido líneas puras.

y para siempre. Esta se encuentra, se descubre y se desarrolla incesantemente dentro del contexto de la realidad nacional e internacional, dentro de una información cultural y política sistemáticas, dentro de un régimen de discusiones que motive la vida artística del ICAIC. Cada proyecto, pues, se analiza y se discute de acuerdo a sus características específicas.

Existe sin embargo el documental «de encargo». Este obedece a la necesidad de establecer a priori un determinado tratamiento, digamos, «didáctico», al tema en el cual se va a trabajar. Es una necesidad racional que cualquiera puede comprender. Para un país en revolución, para un país que se proponga salir realmente del subdesarrollo, el cine es un medio idóneo para informar y orientar a la población obedeciendo a necesidades y objetivos muy concretos como los de la educación, la producción, la salud pública, la defensa, etc.

6 ● *¿Puede decirse que el cine documental cubano se encuentra a la altura de las exigencias de la revolución? Es decir, ¿que haya logrado identificarse plenamente con sus postulados y realizaciones, hasta convertirse en un ejecutante de la revolución misma?*

La historia del documental cubano es la historia de estos diez años de revolución. No hay evento, acontecimiento, problema, ocurrido en cualquier rincón de nuestro país que no haya sido expresado por el documental cubano. La vocación de lograr un contacto diario y directo con la realidad es su primera identificación con los postulados revolucionarios. De ahí, la frescura, vitalidad y fuerza que le ha valido un merecido reconocimiento nacional e internacional. También es cierto que si la Revolución tiene principios constantes, sus exigencias no cristalizan; crecen y se desarrollan constantemente. El documental, pues, no se afana por una meta determinada sino por un crecimiento ideológico continuo.

7 ● *¿Cómo debe ser un cine militante, revolucionario, en las circunstancias particulares de la sociedad cubana?*

8 ● *¿Y en las circunstancias particulares de América Latina y del tercer mundo?*

Entendemos que nuestro cine ha sido hasta ahora un cine militante. Lo ha sido en la medida en que ha divulgado la obra y los hechos de la Revolución, en la medida en que ha divulgado los hechos revolucionarios que se producen internacionalmente. Este cine no ha utilizado el lenguaje como un objeto independiente, como un elemento fetichista, mucho menos como

84 un agente que encubre falsedades o ambigüedades. Ha sabido trabajar «artísticamente» los conceptos revolucionarios pero los conceptos que, como revolucionarios, ya poseemos. Por otra parte —y éste ha sido su plato fuerte— ha sabido denunciar vigorosamente todo lo que se opone u obstaculiza al movimiento revolucionario.

El objetivo básico de estas dos líneas es el de incidir en la conciencia del espectador: avivarla, estimularla, desarrollarla. Es la primera fase, entendemos, de un cine militante. Porque tanto la conciencia que reclama, como el espectador al que se dirige, permanecen indefinidos. Es a un espectador sin rostro al que nos dirigimos, como a una conciencia indefinidamente agrietada más que definidamente en formación. Este objetivo no excluye al público militante, pero lo diluye en una conciencia y en un espectador generalizador. Es un cine, pues, en lo esencial, hecho por militantes para un público no militante. Es un cine que constantemente corre el peligro —aparte de sus bondades y resultados, que no han sido pocos— de convertir al creador y al público militantes en conciencia crítica de los otros más que de sí mismos. Con lo cual el militante, la vanguardia —público o creador— se sitúan en la retaguardia. Porque no es la conciencia agrietada, indefinida, vacilante, la que crece; es la conciencia revolucionaria la que se paraliza o detiene al sustituir sus nuevos problemas por los problemas que, en sí, ella misma ya ha superado. No se trata de hacer un corte radical entre vanguardia y retaguardia. Se trata de establecer una interrelación más consecuente: un cine hecho por militantes para un público militante no excluye la relación indirecta con el público que no lo es.

Como la autonomía, en el terreno político, de un movimiento revolucionario, no excluye las posibilidades, al contrario, de hacer crecer un gran frente popular. Nuestra conciencia política, revolucionaria, antimperialista, ha crecido inconmensurablemente en estos diez años. Igual ha ocurrido en gran medida (baste observar el auge actual del movimiento revolucionario) en los países del tercer mundo y en América Latina en particular. Ya no necesitamos, entonces, hacer un público a la medida de nuestros deseos; es más bien este público actual quien necesita cineastas a la medida de los suyos. El cine cubano, pensamos, está entrando en esta nueva fase de su evolución. No es fácil. Prácticamente es un terreno inédito. Ya no será suficiente la denuncia (como tampoco lo es el plano estrictamente político) o que el militante se emocione al ver sus ideas representadas «bellamente». Por otra parte, la vieja aspiración liberal de concentrar eternamente en el artista o en el intelectual la posibilidad de una conciencia crítica, empieza a ceder. La relación con un público verdaderamente revolucionario crea las bases para una descentralización de esta posibilidad.

9 ● *Desde hace algunos años el cine documental cubano (y más recientemente también el cine de largometraje) ha venido ganando premios, cada vez más importantes y numerosos, en los más diversos festivales internacionales de cine. Esta realidad, unida al éxito no menos notable de las así llamadas Semanas de Cine Cubano (que a veces ha alcanzado hasta un mes de duración) en distintos países, han convertido al cine cubano en un tópico de interés frecuente tanto en las revistas de cine como en los periódicos internacionales de mayor circulación. ¿Qué importancia concede usted a esto?*

Una importancia relativa. Por ejemplo, desde el punto de vista político, el éxito actual del cine cubano en los festivales cinematográficos, es de una importancia indiscutible.

Que el cine cubano, sin concesiones de ninguna clase, haya contribuido a romper el aislamiento impuesto por el imperialismo, es de una importancia que nadie discute. Es una cara de la medalla. La otra es menos feliz. La otra tiende a frenar nuestra evolución más consecuente. Tiende a condicionar nuestra producción dentro de la perspectiva que traza el cine de los países «desarrollados».

Por lo general los grandes festivales de cine viven, se desarrollan y hasta no mueren, dentro de los conceptos de calidad que determinan los países «desarrollados». Dicha calidad descansa en dos pilares fundamentales: el cine es caro y el cine, por encima de cualquier otra consideración, tiene un valor específicamente cinematográfico. Plantear que el cine es caro es una manera de sustraerle a los países pobres la posibilidad de hacer cine. Plantear si tiene un valor específicamente cinematográfico es un filiteísmo como otro cualquiera. No hemos caído en esta trampa. Esta ha sido una virtud de nuestro trabajo: instrumentalizar a los instrumentalizadores rechazando la tentación mimética y su fundamentación ideológica reaccionaria.

Es obvio que la realidad económica y revolucionaria de los países del tercer mundo determina buscar la calidad en otros presupuestos. Presupuestos que, además, harán posible mejorar las perspectivas del cine en general. Por eso para nosotros son más importantes los festivales pequeños y pobres. Festivales como los de Viña del Mar y Pesaro donde se habla y se discute de cine... entre otras cosas.

10 ● *¿Cómo se vislumbra el desarrollo del cine documental cubano especialmente considerado dentro del contexto latinoamericano?*

En parte está contestada en la 7 y la 8; sólo agregamos lo siguiente. El cine documental y el cine cubano en general tienen la tarea urgente de hallar

**86** la forma de realizar películas revolucionarias con una tecnología económica y con medios ágiles y simples de producción. En su gran aporte a las futuras cinematografías del tercer mundo y, en particular, a las de América Latina. No es fácil. No es simple la respuesta pues no se trata de hacer un cine menor y circunstancial. Hay que estudiar muy seria y profundamente, entre otros factores, las distintas tecnologías existentes y en desarrollo, y las tradicionales y pesadas formas de producción.

Producción cubana (ICAIC) de cine documental y de cortometraje(1)\*

|                                     | 1959     | 1960      | 1961      | 1962       | 1963      | 1964      | 1965      | 1966      | 1967      | 1968      | 1969      | Hasta jun.<br>17<br>1970 | Totales    |
|-------------------------------------|----------|-----------|-----------|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|--------------------------|------------|
| Documentales de cortometraje        | 4        | 14        | 12        | 14         | 13        | 5         | 25        | 17        | 13        | 17        | 12        | 5                        | 151        |
| Documentales de mediometrage        |          |           | 3         | 2          | 1         | 1         | 2         | 2         | 2         | 4         | 2         |                          | 19         |
| Documentales de largometraje        |          |           |           |            |           |           | 1         |           | 2         |           |           |                          | 3          |
| Cortometraje de ficción             |          |           |           | 1          | 2         | 2         |           | 1         |           |           |           |                          | 6          |
| Mediometrage de ficción             |          |           |           |            |           | 1         |           | 1         | 1         | 2         | 2         |                          | 7          |
| Enciclopedia popular (2)            |          |           | 8         | 23         |           |           |           |           |           |           |           |                          | 31         |
| Documentales científico-populares   |          | 3         | 1         | 6          | 12        | 11        | 8         | 7         | 9         | 12        | 8         | 1                        | 78         |
| Animación (dibujos y marionetas)    |          | 2         | 5         | 2          | 2         | 1         | 9         | 7         | 14        | 4         | 4         | 4                        | 54         |
| Noticiero ICAIC latinoamericano (3) |          | 30        | 52        | 53         | 52        | 52        | 51        | 52        | 50        | 44        | 43        | 19                       | 498        |
| <b>Totales</b>                      | <b>4</b> | <b>49</b> | <b>81</b> | <b>101</b> | <b>82</b> | <b>74</b> | <b>95</b> | <b>87</b> | <b>91</b> | <b>83</b> | <b>71</b> | <b>29</b>                | <b>847</b> |

(1) Para posibilitar estas clasificaciones, se parte de las siguientes convenciones:

Cortometraje: films de hasta 29 minutos de duración

Mediometrage: films de 30 a 59 minutos de duración

Largometraje: films de 1 h. o más de duración

**Documental:** Se entiende que un film es documental cuando el peso del material extraído directamente de la realidad, no obstante su inevitable reelaboración artística, es mayor que el del material reconstruido.

**Ficción:** Se entiende que un film es de ficción cuando el peso del material reconstruido, generalmente con la intervención de actores, sujeción a un desarrollo dramático, etc., es mayor que el material extraído directamente de la realidad.

**Científico popular:** Aquellos films, generalmente documentales, realizados con el propósito evidente de divulgar conocimientos de orden científico, técnico, educacional, artístico, etc.

(2) *Enciclopedia popular:* Esta serie de films didácticos, que agrupaba en cada número varias notas breves de diverso interés científico, técnico, educacional, artístico, etc. comenzó a editarse en el año 1961. Fue sustituida en el año 1963 por la labor del Departamento de documentales científico-populares.

(3) El Noticiero ICAIC latinoamericano comenzó a editarse en forma regular e ininterrumpida, en el mes de junio de 1960. La duración promedio de cada noticiero semanal es de 10 minutos, aunque abundan los números extraordinarios de doble, y hasta mayor, duración. Por su esmerada elaboración y el interés permanente de su contenido, muchos noticieros pueden ser clasificados como auténticos documentales. Desde su creación hasta la fecha su director ha sido Santiago Alvarez.

\* Notas y cifras estadísticas elaboradas por la Cinemateca de Cuba.



**LOS DOCUMENTALISTAS**  
**LOS DOCUMENTALISTAS**  
**LOS DOCUMENTALISTAS**

**Y SUS CONCEPCIONES**

## **ROGELIO PARIS**

Si aceptamos la premisa de que *la Revolución es el hecho cultural por excelencia*, podemos afirmar objetivamente que gran parte del Cine cubano puede insertarse en, y a la vanguardia de la descolonización cultural de nuestro país y consiguientemente en la búsqueda de una nueva y auténtica cultura nacional.

Consecuentemente el Cine cubano revolucionario —formador de conciencia— estimula la aparición de un espectador más complejo y crítico en el plano artístico e ideológico, a fin de que las obras —al ser recibidas por un interlocutor materialmente subdesarrollado y culturalmente colonizado— puedan ser analizadas con la suficiente eficacia como para ser consideradas por el destinatario como un aporte a su interpretación de determinados aspectos de la realidad revolucionaria.

## **OCTAVIO CORTAZAR**

Si nos atenemos a la gran cantidad de premios internacionales obtenidos y al sólido prestigio con que cuenta, me atrevería a afirmar sin miedo a equivocarme que el cine tiene hoy en nuestro panorama cultural un papel vanguardia. Aunque pienso, lo verdaderamente importante de la afirmación radica más en el «cómo» que en el «qué». O sea, en las razones mediante las cuales un país que diez años antes no poseía desarrollo técnico y mucho menos tradición cinematográfica a la cual remitirse, pueda desarrollar en tan corto tiempo un movimiento filmico de nivel internacional. Evidentemente el éxito no se debe a una «feliz casualidad», sino a la materialización de ideas estéticas y de principios organizativos llevados a cabo dentro del contexto que brinda una política cultural amplia y coherente, pero sobre todo a la Revolución, su creadora, quien al desencadenar en nuestra patria un prodigioso proceso de transformación ha brindado a los cineastas cubanos su materia prima más vital.

## **MANOLO HERRERA**

Desde sus comienzos el Cine cubano tuvo ante sí la dura tarea de romper los esquemas que la dominación colonial había acondicionado en la mente de los espectadores. Para desarrollar esta lucha fue necesario que cada película contribuyera decididamente a que el espectador se sintiera reflejado en ella, que se evidenciara la nueva realidad que estaba viviendo. De

esta lucha surge el carácter vital y transformador del Cine cubano y surge la búsqueda de un modo propio de expresión que destruya la imagen de la realidad enajenada por el capitalismo, sin que se trate de sustituir una fórmula por otra, sino tratando de alcanzar nuevos niveles de expresión, con la preocupación de un creciente contacto con la realidad.

Estos aportes han contribuido también a acortar las distancias entre nuestro cine y su público. Creo que el éxito de las últimas películas, más que un acontecimiento artístico en festivales internacionales, ha sido *su aceptación por parte de nuestros espectadores*.

Al reconocer la existencia de este diálogo, incipiente aún, lo hacemos tomando como base el cine de ficción como «Forma mayor del cine» por la que se acostumbra a medir una cinematografía y la más difícil de alcanzar. Lo que nos da la medida del trabajo logrado. Pero es necesario señalar que este diálogo alcanza mayor fuerza con los noticieros y documentales. Sobre todo en los primeros donde es más palpable, dada su continuidad, esta comunicación, donde se puede medir de modo más evidente la magnitud de los aportes en pos de un nuevo lenguaje cinematográfico, ya que este noticiero, de decidida proyección latinoamericana desde sus inicios, ha roto de modo innegable con los moldes trazados para este tipo de actividad cinematográfica revolucionando el concepto tradicional de «las actualidades». De igual modo aunque tal vez en menor medida ha ocurrido con los documentales, cuya fuerza coloca a la cinematografía cubana, si no como la primera, entre las primeras cinematografías documentales del mundo.

---

## OCTAVIO CORTAZAR

---

posible todavía hablar de aportes.

Hemos realizado obras que por su forma y contenido denotan la madurez de cineastas y por ende de nuestra cinematografía, pero no creo

Se podría mencionar quizás una cierta tendencia a incorporar elementos del cine documental al de ficción, pero no creo posible poder aducir paternidad. En lo que respecta al Cine documental considero que Santiago Alvarez con sus documentales y en particular el Noticiero ICAIC ha ido desarrollando a través de estos años un estilo brillante y directo, caracterizado por la supremacía de la imagen, el poder de síntesis, la utilización afortunada de letreros y fotos y una rica banda sonora, que representa en mi opinión un genuino aporte de nuestra cinematografía. Si no, que se analice detallada-

---

## HECTOR VEITIA

---

Habría que saber qué entendemos, cuando decimos: «Un adecuado nivel de comunicación.»

No hay que olvidar que la neocolonización sufrida por nosotros hasta el triunfo de la revolución, había hecho imposible una verdadera integración cultural en nuestro país, así como en toda América Latina donde este fenómeno se agudiza cada vez más.

El público ha sido alienado también en sus formas de comunicación, lo cual requiere una lucha estratégica, para desalienarlo, buscando nuevas formas que sean verdaderas, y que quizás el público rechace, a causa de esta alienación, pero que estén verdaderamente enraizadas en nuestra cultura en proceso de integración.

Esta es una lucha en todos los frentes, aún dentro de nosotros mismos, donde todo se cuestiona, y donde pueden haber muchos caminos que conduzcan a Roma, y en el que la realidad está mucho más allá de las apariencias. Hay que desbaratar muchos espejismos, hay que volver a empezar infinidad de veces, quizás para que cuando creamos que estamos alcanzando el final nos demos cuenta de que nuestra verdadera búsqueda todavía no ha empezado.

---

## MANOLO HERRERA

---

Aunque damos por sentado la existencia de un cine didáctico como género cinematográfico me resulta difícil tomar clasificaciones y trasplantarlas al Cine

cubano, ya que creo que en Cuba se han dado características singulares. La preocupación existente por este tipo de cine desde el inicio mismo de la industria ha hecho que cobre especial significación ampliando el sentido de lo que comúnmente se entendía como cine didáctico. En el sentido convencional «didáctico» era aquel documental minucioso, exhaustivo y cansón que nos mostraba hasta sus últimas consecuencias determinado proceso, exento de toda calidad artística, sin la menor preocupación estética.

Este no ha sido el cine didáctico que se ha hecho en Cuba. La lucha en contra de los esquemas mentales heredados por el espectador ha alcanzado también a esta especialidad del cine, a ello se une que este tipo de cine ha

estado dirigido especialmente a determinados sectores de la población, algunos de los cuales (como el campesinado, por ejemplo) no están habituados a ver cine y a partir de su amplia distribución a través de las unidades de «cine-móvil» se ha enfrentado a espectadores que lo desconocían totalmente. A la fascinación que el cine como máquina de recrear imágenes ejerce en ellos debe seguir la obra artísticamente bien realizada que trabaje su sensibilidad a la par de brindarles los conocimientos científico-técnicos necesarios para elevar su nivel. Una nueva forma del didáctico que lejos de «venderle» la maquinaria, estimule su imaginación y lo eduque en la significación de la maquinaria, proceso o técnica que tiene ante sí, lo que sin dudas contribuirá más a su desarrollo intelectual que la forma tradicional del cine didáctico.

Este desafío constituye una rica experiencia para cualquier realizador revolucionario ya que abre ante él un camino nuevo de infinitas posibilidades y lo acerca más a un nuevo tipo de espectador.

El efectivo poder descolonizador de este tipo de cine está encerrado en el hecho de que se dirige en dos sentidos. Uno a los espectadores en general y otro a determinado núcleo, a los cuales está dirigido determinado documental con éstos se establece una relación más estrecha y en consecuencia se logra un trabajo más efectivo en la capacitación ideológica y técnica de estos espectadores a la par que muestra a los primeros un mundo cotidiano y fascinante que casi siempre le es desconocido en sus particularidades.

## **ROGELIO PARIS**

Nadie duda ya que el Cine cubano documental conforma todo un original movimiento que lo sitúa entre los mejores del mundo. A mi juicio, no pasarán muchos años antes de que podamos también calificar al cine didáctico (más que de «especialidad») de *movimiento* importante dentro del ámbito nacional y de los países del tercer mundo.

Quizás la base fundamental de este ascenso ininterrumpido (90 didácticos en 10 años) en cantidad y calidad, se deba a la fresca y original actitud de los realizadores —desechando esquemas del «didáctico de país desarrollado»— al expresarse artísticamente sin concepciones y/o concesiones paternalistas o puramente informativas.

## **SARA GOMEZ YERA**

No puedo plantearme el cine didáctico como una especialidad, sino como una necesidad. Para muchos de nosotros la vocación de cineastas nos nació con la de revolucionarios y ambos oficios han llegado a constituirse como inseparables. Si sentimos la necesidad de un cine didáctico en tanto que revolucionarios, éste siempre será útil, interesante y cinematográficamente válido en tanto que cineastas. El cineasta cubano se expresa siempre en términos de revolucionario; el cine, para nosotros, será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a los problemas que se nos plantean, frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente y de romper con los valores tradicionales ya sean económicos, éticos o estéticos. Cuando asumimos la realización de un documental científico considerándolo como una necesidad revolucionaria no cabe duda que nos estamos expresando, estamos aceptando y proclamando que es indispensable conocer y hacer conocer, por ejemplo, las ventajas de la propagación del cultivo de los cítricos por injertos en planta patrones que tengan características de resistencia a determinadas enfermedades típicas; estamos utilizando el cine como arma en esta lucha de múltiples aspectos. Esta contribución conciente y militante al dominio de nuevas técnicas y métodos eficaces de producción va a constituir un auténtico acto de descolonización, va a tener un significado trascendente dentro de la propia obra revolucionaria, que en nuestro caso quiere decir artística. Y es que en una sociedad que se fija como meta la necesidad de llegar a transformarlo todo, hasta sí misma, el artista se expresa, siempre y cuando refleje esa desesperada necesidad. Expresar esa angustia será lo culturalmente válido.

## **HECTOR VEITIA**

Toda obra de arte es una obra didáctica; pre- viendo que de su análisis, esta misma nos da las claves para su interpretación y el consi- guiente enriquecimiento de nuestra personali- dad individual y colectiva. Todo está en que el espectador se sienta impelido, no de una manera superficial, sino de una manera profunda, a penetrar dentro de la obra; lo demás sobra.

No creo en «expresión artística tradicional», o en «expresión artística de vanguardia», sería tomar las cosas en un punto que no me interesa, sería caer en el círculo vicioso de una polémica que lleva siglos inútilmente mor- diéndose la cola.

Hay que hablar en otro nivel, partir de un nuevo punto, no perder tiempo en sutilezas que nunca nos llevarían al verdadero principio: el enfrenta-

miento con nuestra propia cultura, y esa lucha casi bíblica entre nosotros y ella, que es la que nos espera todos los días hasta el fin.

La expresión artística creo yo que es de otra índole; es la necesidad interior de transformar todo lo que está a nuestro alrededor, y en este sentido, creo que nuestro mayor hecho estético es la Revolución.

Lo demás es cuestión de nuestro desarrollo personal, y esa sensibilidad no adquirida por un «barniz cultural», que nos hace ver en este hecho estético, que confía en la función creadora de todo un pueblo, el reflejo de lo que puede ser nuestro trabajo como síntesis, no como simple demagogia, o como calco superficial. No podemos dividir nuestra vida personal del hecho artístico, ésta es una de las más profundas y básicas verdades que nos plantea esta Revolución en que vivimos, no podemos separar el ente artístico, el político, y el personal, y este proceso de integración se ve a todos los niveles en este país.

Lo demás sería alienación en un sentido, o en otro, es un sentido «extranjero», y en otro sentido «tipicista».

## **ROGELIO PARIS**

Un cine coherente. Nacionalmente auténtico e internacionalmente latinoamericano. Un cine ferozmente antimperialista. Vigilantemente crítico e intransigentemente antidogmático.

Un cine que *siempre* esté autocuestionado; que *siempre* mantenga abierta la «duda» sobre sí mismo. Un cine que se defienda *sistemáticamente* de ser «cátedra revolucionaria».

En definitiva, un cine que desemboque al encuentro, de una nueva, *siempre* en movimiento y más revolucionaria, estética.

## **MANOLO HERRERA**

Al militar en una revolución se toma parte en los cambios sociales, en el rompimiento de las estructuras anteriores. La divulgación de la ideología re-

volucionaria se hace necesaria a todos los niveles. Una revolución la hace un pueblo para elegir un justo camino para su desarrollo, por lo tanto un cine militante, revolucionario, se coloca siempre al lado de los intereses del pueblo, no tiene que ser por fuerza un panfleto, sino que todo intento de abordar la realidad revolucionaria en estrecho contacto con ella, llevando en sí una enseñanza, puede hacer de una película una obra militante.

96 En las condiciones de América Latina y del Tercer Mundo en general, creo que el mayor énfasis debe estar en alertar la conciencia del pueblo y prepararlo para enfrentarse a su propio proceso revolucionario.

Este concepto de cine militante conlleva un cine dinámico y vital en continua disposición de enfrentar la realidad revolucionaria en su constante transformación.

---

## **OCTAVIO CORTAZAR**

---

Alguien dijo que la ética debía de ser la estética del tercer mundo y tenía razón. América es un continente en guerra, un continente que se desangra en su lucha contra la opresión y el neocolonialismo. Ante esta situación la actitud de todo hombre consciente, de todo hombre honrado, de todo artista, debe ser la de integrarse como militante al proceso revolucionario que comienza, y poner su arte —en este caso el cine— al servicio de la revolución. Debe contribuir de cualquier manera con su arte al desarrollo de la lucha, ya sea denunciando —dentro de las posibilidades que brinde el sistema unas veces y otras fuera de él— las condiciones reales de su pueblo, aquéllas que se afana por ocultar la clase dominante. O bien, llegada la hora, tomar parte en las acciones revolucionarias, trasmutando la cámara en fusil, en aras de su total liberación. Para nosotros la cosa es en cierta forma más difícil ya que hemos triunfado y las contradicciones no son antagónicas. Pienso que un cine revolucionario es aquél que centra su interés en profundizar ideológicamente en los temas tratados, en una actitud de transformación del medio social y la conciencia social, en su sentido crítico y en la valentía de los enfoques, pero sobre todo en un amplio y profundo respeto por la verdad.

---

## **SARA GOMEZ YERA**

---

El cine, como medio de comunicación de masas es de tal agresividad que muy a menudo siento mi profesión como un reto y un privilegio. Cuando pensamos que millones de espectadores con diferentes niveles y extracciones van a recibir nuestras imágenes sonoras, y que éstas les agredirán en la pasividad de una sala cinematográfica garantizando toda la atención de aquéllos, nos sentimos obligados a un rigor ideológico y formal sin límites. Y en nuestro caso, que los complejos recursos técnicos que se necesitan para la realización de una película han sido creados por esa propia masa

de espectadores, el compromiso se multiplica. Tenemos una serie de necesidades que satisfacer que abarcan desde la simple expansión hasta la información y la formación. Tenemos un público tan vasto que va desde dirigentes y obreros de las áreas urbanas hasta campesinos de las regiones serranas; y entre ellos una masa de niños y adolescentes con un criterio que se amplía con el creciente desarrollo de los planes de educación integral. Por ellos y para ellos habrá que hacer un cine sin concesiones, que toque la raíz de sus intereses, un cine capaz de expresarlos en sus contradicciones y que tenga como objetivo ayudar a hacer de todos nosotros hombres capaces de plantearse la vida como un eterno conflicto con el medio en el que sólo el hombre deba vencer. ¿Será demasiado ambicioso? ¿Podremos lograrlo? Ese debe ser el propósito.

## **BERNABE HERNANDEZ**

Para nosotros un cine militante revolucionario es aquel que, ayude a la labor de descolonización del individuo, de las mentes de los hombres descolonización de las conciencias, es decir destrucción de los mitos, los tabúes, los dogmas y demás manifestaciones de la miseria espiritual del hombre subdesarrollado.

Es también el cine aquel que aliente el odio consecuente e intransigente hacia el enemigo.

Es también aquel que hable de los conflictos, de las contradicciones, de las desgarraduras (por gastada que nos luzca esta palabra) de los hombres en su marcha por lograr lo que es el objetivo último de la revolución la transformación del ser alienado, burlado, mutilado, en el ser integral, en el hombre nuevo.

Un cine arma, útil, como la mochila para el guerrillero o el machete para el trabajador agrícola, que clarifique la visión de los que lo vean, lo alerten de los problemas sin perder de vista su papel de fin en sí mismo, su validez como obra artística.



# EL DOCUMENTAL DIDACTICO Y LA TACTICA

**Pastor Vega**

---

El asalto al poder y la posterior destrucción de los mecanismos ejecutores de la devastación física y moral del pueblo constituyen sólo las premisas indispensables que los revolucionarios necesitan para comenzar a construir, por primera vez, la vida. La Historia Latinoamericana es la Historia de la regresión. Encarar vitalmente las necesidades de esta urgencia no es únicamente un imperativo económico, sino también, un principio de igualdad social. La vida que procrea la ignorancia es la ignorancia de la vida. Insertar a la masa de los analfabetos en los estratos más altos del conocimiento requiere que todas las fuerzas de la voluntad y el rigor se combinen, se multipliquen y se expandan. Dotar de cultura a los irredentos es responsabilidad de todos los lenguajes, de todas las vías de la comunicación. El cine cubano desde sus mismos comienzos encara esta tarea, sólo que de una manera muy peculiar. A los pocos meses de creada la industria del cine cubano, el cine didáctico, surge cumpliendo una doble función, (en verdad una) ayudar a la formación de los cuadros técnicos que la revolución reclama en la misma medida que forma a sus cineastas. En ambos terrenos las carencias del país, eran casi totales. Manuel Octavio Gómez se inicia como director explicando a través de un documental las significaciones del agua en su relación con la agricultura, contribuyendo de esta forma al desarrollo de una conciencia hidráulica mientras adquiría la técnica cinematográfica. Hoy, diez años después, el país se llena de represas y Manuel Octavio nos entrega «La Primera Carga al Machete».

El camino desbrozado fue configurándose sobre la lucha misma, en 1960 se crea un departamento de películas didácticas que actualmente ha producido más de 100 títulos, abarcando casi todas las actividades de la técnica y la ciencia. Todas las condiciones no estaban dadas, pero no se esperó por ellas sino que se fue a su encuentro. Las exigencias de una Revolu-

100 ción que altera la dinámica de la Historia en todas sus dimensiones no deja alternativa.

Cuando se realiza una película documental sobre la gastroenteritis, ambos, espectadores y realizadores, se están insertando en los combates por una vida real.

La tarea de convertir un país atrasado en otro que adquiriera para sí los avances de la civilización en su más alto grado, en el plazo más corto posible, requiere de las técnicas más eficaces. El cine, por mérito de sus propias características, es instrumento idóneo para acortar los plazos y equilibrar los desniveles.

La fuerza que se desprende de la síntesis visual-sonora del lenguaje cinematográfico, cuando se aplica a la pedagogía, permite al alumno un mayor acercamiento hacia la realidad tratada, puesto que delante de él se proyecta esa misma realidad de una manera casi palpable. Cuando se proyecta lo filmado a través de un microscopio, un simple micro-organismo cobra proporciones monstruosas provocando que el espectador sienta como nunca, la presencia de este peligro en su vida cotidiana. Desde luego que este ejemplo, aunque significativo, no abarca todas las potencialidades de lo cinematográfico-didáctico. Cuando se realiza un documental sobre el uso de las letrinas, o sobre la técnica de congelar el semen de los sementales con vistas a impulsar la inseminación artificial del ganado vacuno, se está contribuyendo a elevar el porcentaje de años promedio de vida de la población. Como arma para enfrentar las cicatrices que la dependencia colonial yanqui nos legara, el cine didáctico es de calificada eficacia.

«El cine didáctico en los países no liberados debe servir de instrumento político para la lucha de liberación. Indudablemente que en los países colonizados, el cine didáctico está sujeto a mayores limitaciones que otros géneros cinematográficos; no tenemos más que ver el ejemplo de nuestro país antes del triunfo de la Revolución, cuando este medio era prácticamente controlado por organizaciones del tipo de la USIS como instrumento de penetración imperialista. De esta manera en condiciones de clandestinidad en la mayor parte de los casos, el cine didáctico que realicen los creadores progresistas y revolucionarios de los países colonizados o en vías de descolonización, debe abordar principalmente el terreno ideológico, contribuyendo ante todo a despertar una conciencia nacional para luego propiciar las búsquedas y avisorar las soluciones a la masa, ya en la conciencia de cuál es su enemigo común». *Santiago Villafuerte-Cine Cubano* 47. En el segundo Festival de Viña del Mar, Chile, un realizador argentino anónimo, presentó un corto didáctico de cómo se prepara un coctel Molotov.

La inteligencia, la habilidad, el ingenio inherente al revolucionario es lo que condiciona la audacia necesaria para rebasar los marcos de lo conocido aplicando los conocimientos dentro de su verdadera perspectiva histórica.

En Cuba nuestro proceso de construcción económica se concentra en una primera etapa de producción agrícola imprescindible para obtener recursos con que financiar el ulterior desarrollo. En consecuencia, nuestro desarrollo acelerado nos impone con carácter emergente una revolución en los medios de producción agrícola, asentada en la mecanización y la electrificación. Los hombres que tienen que llevar a cabo tal revolución son justamente los nuevos espectadores porque la compulsión del desarrollo acelerado no puede esperar a que de entre ellos y de las nuevas generaciones surjan las masas de técnicos óptimamente calificados. La convulsión económico-social propiciatoria del despegue sitúa al campesino recién alfabetizado como operador de tractores y maquinarias agrícolas, dando el salto en sus utensilios de trabajo, de la Edad Media a la segunda mitad del siglo XX. Las múltiples etapas a quemar con el desarrollo acelerado en la adquisición y utilización de los medios modernos de la ciencia y la técnica necesitan para obtener éxitos y que sea menor la cuota pagada a la necesaria improvisación, que se propicia un salto extraordinario en la educación de las masas. Los medios masivos de comunicación adquieren de esta forma el papel de importantísima palanca fundamental en el desarrollo del país actuando como agentes catalizadores de estos procesos. El cine didáctico como sistema audio-visual de mayor significación para la psiquis del hombre, toma entonces una nueva y hermosa dimensión al participar activamente en la construcción del país. Al acometer la realización de tales películas, es necesario deshechar los moldes seculares del documental didáctico en los países desarrollados e ir en busca de la originalidad que emana de nuestro diferente desarrollo. Esa es una de las características del camino tomado por los realizadores de documentales didácticos en Cuba, que han adquirido nuevos puntos de vista y utilizan un lenguaje cinematográfico diferente al de los arquetipos del cine didáctico.

Como experiencia particular de estas búsquedas, podemos argumentar que en las condiciones específicas de Cuba, compartidas por otros países subdesarrollados recién liberados, el documental didáctico no debe limitarse a impartir una descripción minuciosa o exhaustiva de un proceso particular, por ejemplo cómo manejar un tractor, sino que debe desenvolverse dentro de una problemática más amplia, que más que un instrumento directo y delimitado de enseñanza, sirva de acicate a la imaginación y de estímulo educativo para contribuir a la formación personal y al desarrollo intelectual de esos nuevos espectadores. En lugar de un documental sobre el manejo de

102 un tractor, uno sobre el significado de la máquina en la agricultura; su superioridad sobre el trabajo manual; la perfección de sus mecanismos; la potencia de su motor, la exactitud de sus sistemas eléctricos. A ese hombre que de pronto ha visto tropezar sus rutinas existenciales con el nuevo mundo de la ciencia y la técnica debemos prepararlo para comprenderlo, conocerlo, enfrentarse a este desarrollo libre de prejuicios.

El documental didáctico de los países desarrollados responde a una base cultural elaborada en decenas de años y cada uno de estos documentales refleja la cumbre de uno de estos procesos. Nosotros tenemos como tarea, explicar, y hacer atractiva las cumbres de todos los procesos, al mismo tiempo con la simultaneidad compulsiva que nos impone al quemar etapas... *Miguel Torres. Cine Cubano 49-51.*

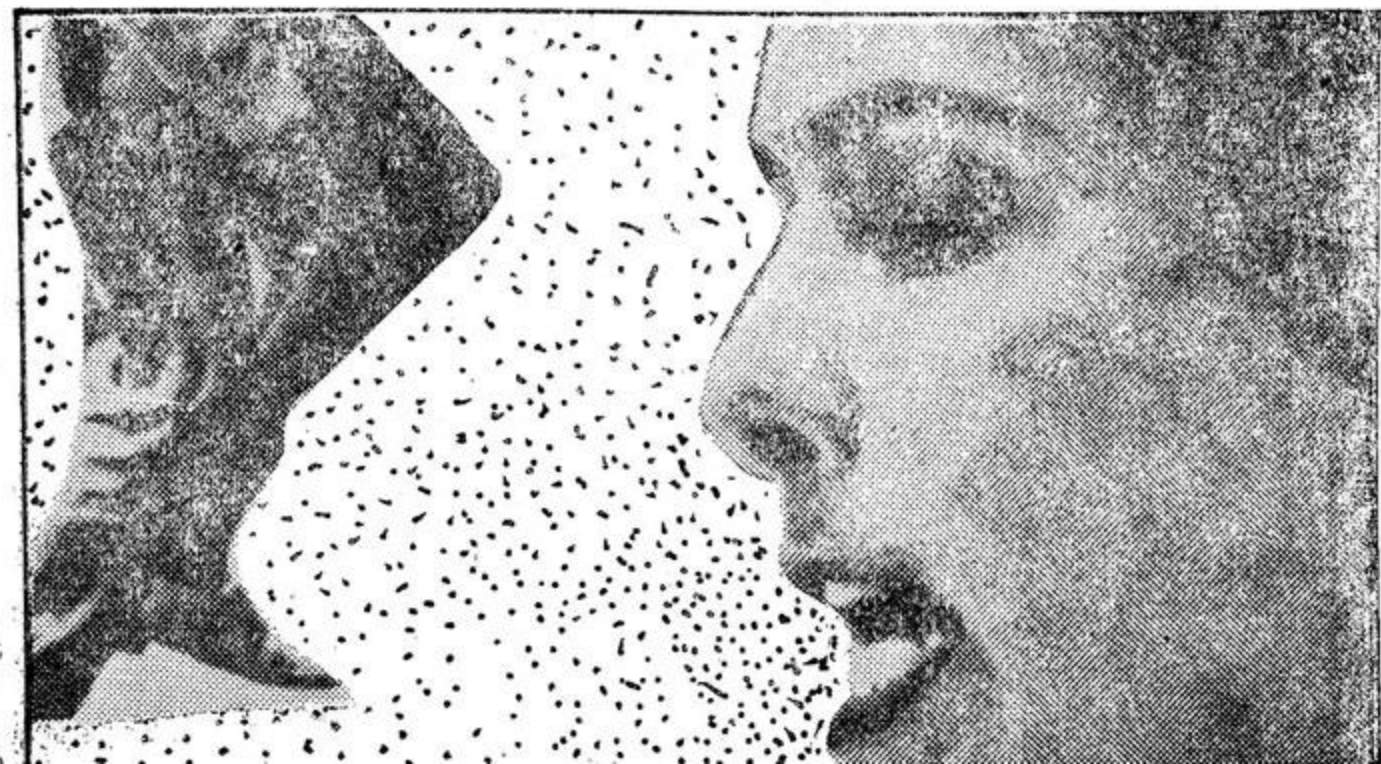
La producción de películas didácticas algunas veces puede ofrecer motivaciones para el estudio, en otra puede ser parte del estudio en sí, como lección visual aplicada a una clase. Las características del cine didáctico como cine dedicado a problemas concretos y la explicación detallada de esos problemas, son factores que sin duda contribuyen a la formación de nuestros cuadros técnicos, pues es un tipo de cine que refleja más directamente su mundo... *Manolo Herrera, realizador. Cine Cubano 47.*

Despreciar el documental didáctico por sobrentender que lo didascálico enajena lo estético es no entender ni lo estético ni lo didascálico. Tanto el Arte como la Pedagogía deben ser medios y no fin en sí de la inevitable transformación de la realidad. Lo esencial del artista es su capacidad para devolver a través de su obra la coherencia que falta a la realidad que es objeto de su introspección. El pedagogo presupone una metodología científica aplicada a la formación humana que desarrolle al máximo las mejores condiciones inherentes al hombre. Es este sin lugar a dudas el punto de confluencia y de separación de ambos intentos, pero cuando el objetivo claro y preciso tanto en el artista como en el pedagogo no lo constituye el marco estrecho y cerrado de su sola especialidad sino el devenir histórico del hombre mismo como tal, la disyuntiva no se plantea puesto que la inmadurez ideológica del presupuesto ha perdido su razón de ser. La condición revolucionaria que el hombre comporta le obliga a considerar su propia existencia como elemento táctico de la lucha general por alcanzar estratos superiores de vida. Cuando este punto inicial queda suficientemente clarificado, el revolucionario, sea artista o pedagogo, sea ambas cosas o «ninguna», no se plantea disyuntivas de este carácter y consecuentemente la lucidez de su posición le proporciona su lugar en el combate; y esté al frente de una Revolución triunfante o muy por el contrario en las selvas de Bolivia.

El documental didáctico visto con la óptica de las inmediatas tácticas cobra una validez que lo catapultea muy por encima de sus propias «limitaciones artísticas», haciéndolo devenir, si realmente se organiza de acuerdo a las contingencias de la lucha y aplicando al máximo la eficacia de sus fuerzas, en Nueva Categoría Estética.

Bien sabemos todos que el Arte es Pedagogía en cuanto Arte y que la Pedagogía es Arte en cuanto Pedagogía; no se trata en lo absoluto de trastocar los valores, pero es que existen innumerables razones de orden ético, por tanto ideológicas, por tanto estéticas que obligan y exigen búsquedas que satisfagan los imperativos de la verdadera Historia. No se trata pues de rebajar los niveles de elaboración estética, bien al contrario el razonamiento induce a complejizar dicha elaboración, a no aceptarla tal y cual está enunciada sino a confrontarla y cuestionarla según la frecuencia que la cotidianidad estratégica precisa.

Disyuntivas de esta índole sólo propician la paralización de los procesos del pensamiento vivo, anti-mecanicista. Esta barrera ha estado levantada ya hace demasiado tiempo, la dinámica de la vida, como siempre, ha terminado por romperla. Los hombres que encuentran su realización personal en medio de las confrontaciones y precisamente por ello, no se acostumbran a adecuar sus acciones dentro de los límites que las convenciones estratificadas enmarcan. Justamente son estas convenciones y sus limitantes el motor de su nervio, el acicate de su imaginación. Es a partir de ellas que comienza la vida y no donde termina. La cultura que se aprende y se recibe como herencia y sólo como herencia no sirve ni para disfrutarla y únicamente proporciona el ridículo, puesto que corresponde a estadios anteriores al momento alcanzado por el actual desarrollo. La cultura que no genera cultura es letra muerta. El cine documental didáctico tiene que ser tomado como proyecto inacabado, pero también inaplazable, y la dimensión de sus proporciones estará dada por la cuota de autenticidad que recupere para sí una vez que orgánicamente situé por sí mismo su lugar en el combate.



# LA MUSICA EN EL CINE CUBANO - UN AÑO DE EXPERIMENTACION

Leo Brower

---

## OBJETIVOS

¿Cuáles deben ser los valores principales en la música para el cine? «La primera virtud que debe tener la música para el cine es *no estorbar al film*». Respondía yo a una entrevista en la publicación *Cine Cubano* hace más de seis años. «Me gusta pensar que la música puede considerarse u oírse por sí sola, más no es esa cualidad, la esencial: el compositor debe acostumbrarse a pensar que su música es complemento de un todo y no lo más sobresaliente».

El ICAIC a través de diez años de creación ininterrumpida ha sondeado formas de comunicación entre el director y el compositor, que van desde el diálogo personal hasta el trabajo de equipo (con todo el colectivo creador participando en el plan de trabajo). En esos diez u once años, unos cuantos cientos de películas han sido realizadas por el ICAIC (sin contar casi quinientos noticieros) en donde la metodología ha sido apropiada y efectiva gracias a un sentido de libertad creacional propuesto a cada elemento creador con una sola premisa (implícita, diría yo): «...dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada».<sup>1</sup>

## PROBLEMAS

Sin embargo, encontramos que, en gran medida nosotros los compositores por falta de un cierto rigor cognoscitivo del cine y por otra parte, los creadores (directores) cinematográficos operando con el mismo fenómeno a la inversa (o sea el desconocimiento de los principios del arte-música),

<sup>1</sup> Fidel Castro «Palabras a los Intelectuales Cubanos» Habana 1961.

106 podemos llegar a producir un subproducto (sin interrelación totalmente coherente).

## ANALISIS

Los valores estéticos cambian, se renuevan. Sonreimos ante la aparente ingenuidad de la conjunción imagen-música de algunas películas que alcanzan ya treinta años de edad. Incluso obras maestras como el «Ciudadano Kane» y lo mejor de Hitchcock de hace 20 años lucen «viejas» obras; no tanto por la caducidad de un vestuario como por un balance sin equilibrio de elementos estéticos desactualizados (tales como música y atmósfera dramática por ejemplo). En suma, por la falta de correspondencia semántica en el múltiple lenguaje total «imagen-música». Sería apartarnos de nuestro estudio e imposible de contener en un breve estudio-artículo hacer el análisis de la transformación de los medios de comunicación en los últimos 20 años (o en los últimos cinco), pero en cambio, si podemos enumerar sus esencias. El lenguaje artístico de hoy es o debe ser:

- 1 ● anti-retórico y económico
- 2 ● imaginativo y no redundante

20 años atrás, la relación del arte cine-música *no contenía* estos lineamientos antes mencionados y se apoyaba mutuamente en analogías, o sea; los procedimientos cinematográficos, tanto como los musicales se estructuraban con una sensación de totalidad e independientes uno del otro. En suma, que al extraer la música de una película notamos que la partitura había sido compuesta con todos los ingredientes de la «música de conciertos» (para ser oída) y que muy bien podía pasarse sin la imagen. Hoy, la visión de un arte integral no excluyente (el cine) obliga a dosificar todos los parámetros implícitos, con un sentido de equilibrio formal. (guión + imagen + teatro + música + palabra = cine. Sólo que ese signo «igual» no refleja una simple suma en términos convencionales sino un proceso de interacciones que resulta en salto cualitativo y nuevo medio de expresión).

## LA MUSICA COMO CULTURA NACIONAL

El ámbito cultural y artístico cubano inmerso en el contexto revolucionario, se plantea problemáticas propias en cada uno de sus mundos creativos; por tanto el ICAIC crea el Grupo Experimental Sonoro (GES) que se plantea el estudio-investigación-desarrollo-creación del problema musical, no sólo insertado en el cine sino también y fundamentalmente como arte-música «per se».

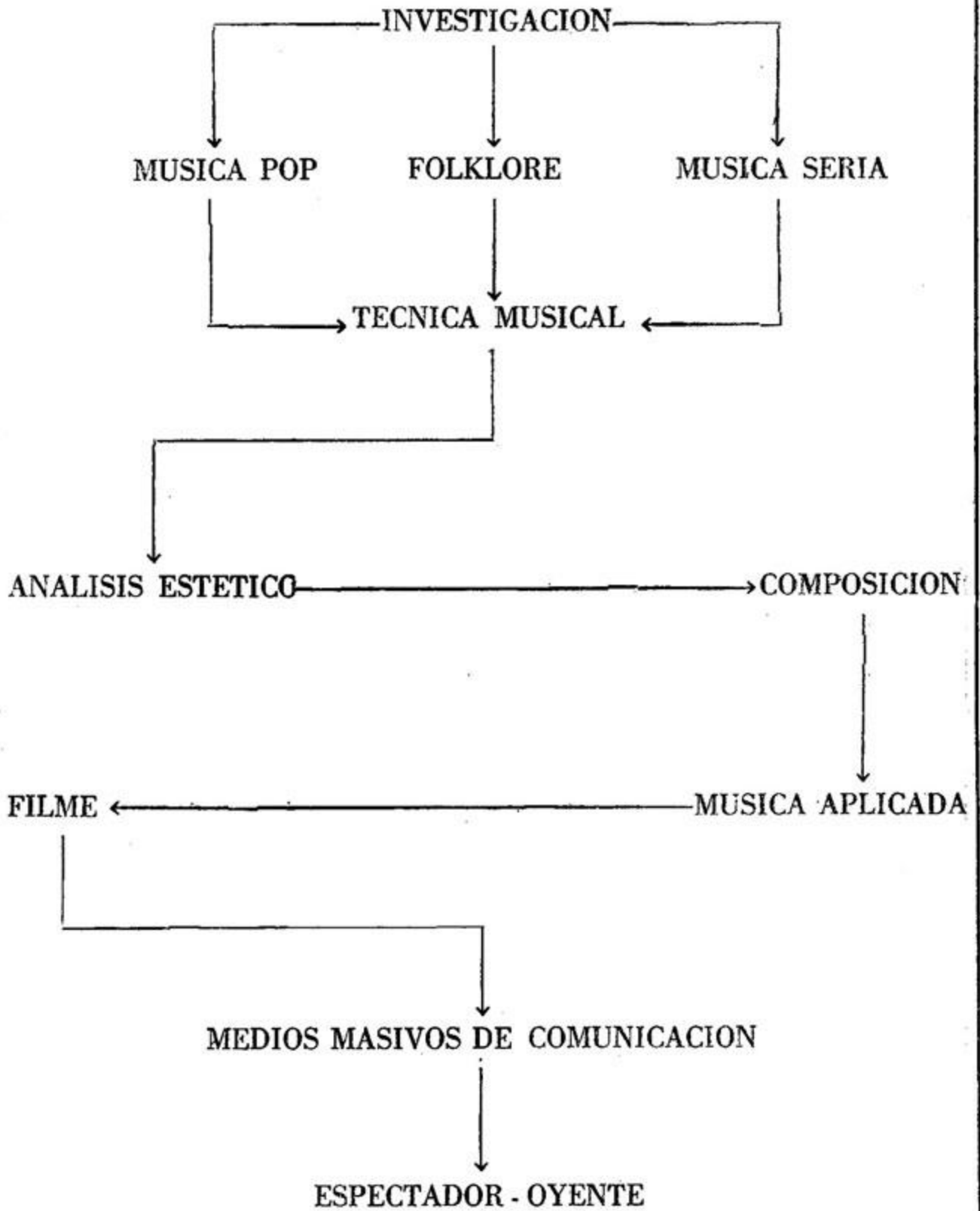
- 1 ● La música Pop actual
- 2 ● Elementos esenciales de la música cubana
- 3 ● La canción actual (y su fuerza de comunicación social)
- 4 ● El fenómeno Beat (Yeyé) en la música Pop.
- 5 ● La relación entre Brasil y Cuba (en música)
- 6 ● La forma (o formatos) de sonoridad actual
- 7 ● El arte trascendente. Su importancia.
- 8 ● El arte momentáneo. Su importancia.
- 9 ● La experimentación electrónica aplicada en música popular
- 10 ● El jazz
- 11 ● El arte «abierto». El «happenning» (arte casual) y su posible cohesión social.

En nuestras investigaciones en el campo de la música hay «ciertas» «reglas del juego» que continúan en estudio y desarrollo y que por tanto sería prematuro enunciar, dada la juventud de las mismas. No obstante nuestras experiencias específicas de la música para el cine contienen análisis de cierta madurez, como para arrojar alguna luz en este campo.

## LA MUSICA EN EL CINE

En el gráfico I vemos la red que propone el GES y que parte desde la investigación (información) y pasa por la creación misma llegando hasta el producto terminado. (Ver gráfico I.)

Por supuesto alguna terminología es condenable (como los términos folklore y música sería por ejemplo), pero a falta de soluciones etimológicas nos referimos a estructuras del lenguaje convencional para ser entendidos. De aquí se desprende la necesidad de codificar un lenguaje técnico operativo que renueve estos mismos términos puestos en duda por su ineficacia. Esta es una parte casi insignificante del volumen de estudio que se plantea el GES. El cine presenta tipologías diferentes que demandan diversos métodos de composición y de «approach» (en lo que a música se refiere). La experiencia nos hace recordar que el compositor no puede hacer «música de concierto» para el cine sino «música para cine». Ahora bien, para dar una idea con-



ceptual de esto, es preciso referirse a las diferencias más que a las analogías entre *música* (pura) y *música-cine*. La música (pura) contiene una serie de elementos inherentes a su estructura formal *que se repiten idénticamente en el lenguaje cinematográfico como analogías formales*. Estos elementos son, dicho a grandes rasgos y en lenguaje tradicional:

- a) *Línea* (melodía): Considerada por más de 200 años como «tema» o material temático.
- b) *Ritmo*: Proporción dada por la reiteración de un valor o por su negación.
- c) *Armonía*: Atmósfera o trama sonora que circunda y *cohesiona* los elementos anteriormente dados.
- d) *Timbre*: Perfil característico de los elementos sonoros.
- e) *Intensidad*: Gradación de la fuerza del sonido.

Después de esta clasificación primaria de elementos musicales pasamos a comparar las formas análogas de la música con el cine-imagen.

## ANALOGÍAS FORMALES ENTRE CINE Y MÚSICA

### CINE

Guión

Temática visual

Ritmo de imagen

Fondo de Locación (background)

Atmósfera dramática

Edición

### MÚSICA

Plan compositivo

Temática melódica

Ritmo sonoro (Tempo)

Atmósfera sonora (armonía, también llamada background)

Intensidad sonora (dinámica o matiz)

Composición

Las formas análogas, plantean una identidad tal entre sí, que sólo logran *redundar* (anti-arte). Por tanto, en música de cine, se evitará utilizar una estructura musical que contenga de manera redundante, pleonástica más bien, los parámetros análogos entre cine y música.

Esto hace que se musicalice preferentemente para el cine dentro de lo que los directores llaman *música en contrapunto*, o sea, una música que

110 no subraya ni en ritmo ni en carácter los elementos preponderantes de la imagen, pero si se identifica (de manera indirecta), con elementos secundarios de la misma: como pudieran ser los «fondos» (locación al aire libre, cerrada, de noche, con lluvia, etc.) o un registro sonoro de los ambientes naturales que provoca amables analogías de registro sonante. Identificar la música con algún aspecto muy secundario de la imagen cinematográfica da un saludable equilibrio formal o estructural, al cual no debemos obviar nunca. No olvidemos las leyes fundamentales de la Morfología, observadas no sólo en la obra del hombre, sino en la naturaleza misma.<sup>1</sup> Sabemos que ninguna forma se repite idénticamente en absoluto, pero por principios que llamamos *de equilibrio*, hay proporciones que se ven reflejadas formalmente y en cierto modo analogizadas. Véanse las proporciones geométricas de los cristales de nieve o de los caracoles, flores y organismos marinos (medusas, estrellas de mar, etc.) Ahora bien, la oposición *equilibrio-movimiento* es la que dota a la vida de su poder de transformación y enriquecimiento continuos. Recordemos la vieja ley dinámica del contrapunto que recorre la historia de la música desde Palestrina hasta nuestros días: «Si una parte (voz) permanece estática, la otra se mueve y *viceversa*». Citemos igualmente el «principio de Curie». «Para que un fenómeno pueda producirse en un medio es necesario que no existan en ese medio ciertos elementos de simetría (la causa del fenómeno es la *disimetría*. En un medio perfectamente homogéneo e isótropo, *no hay ninguna razón suficiente para que se produzca un cambio*».<sup>2</sup>

Como vemos, la investigación en todos los campos relacionados con la música (prácticamente *todos los campos del conocimiento del hombre*), afirma aún más la intuición creadora. Esto lo comprobamos con los jóvenes integrantes del GES que cuestionan por principio, la concepción simplista de que componer una pequeña canción es una sencillez, cuando no una bobada (según las jerarquías «pensantes» del opinante). El mismo hecho *simple* de componer una canción, conlleva, además del talento y la necesidad de crear, una *inmersión* social en los problemas del hombre. Problemas que van desde el concepto libertad o el «no morir de hambre» hasta el amor o «la superioridad de la mariposa sobre el cañón (que no vuela)». Pero además, un conocimiento de la canalización correcta del arte por medio de la comunicación.

Sabemos que un país del Tercer Mundo, en desarrollo, necesita un vehículo

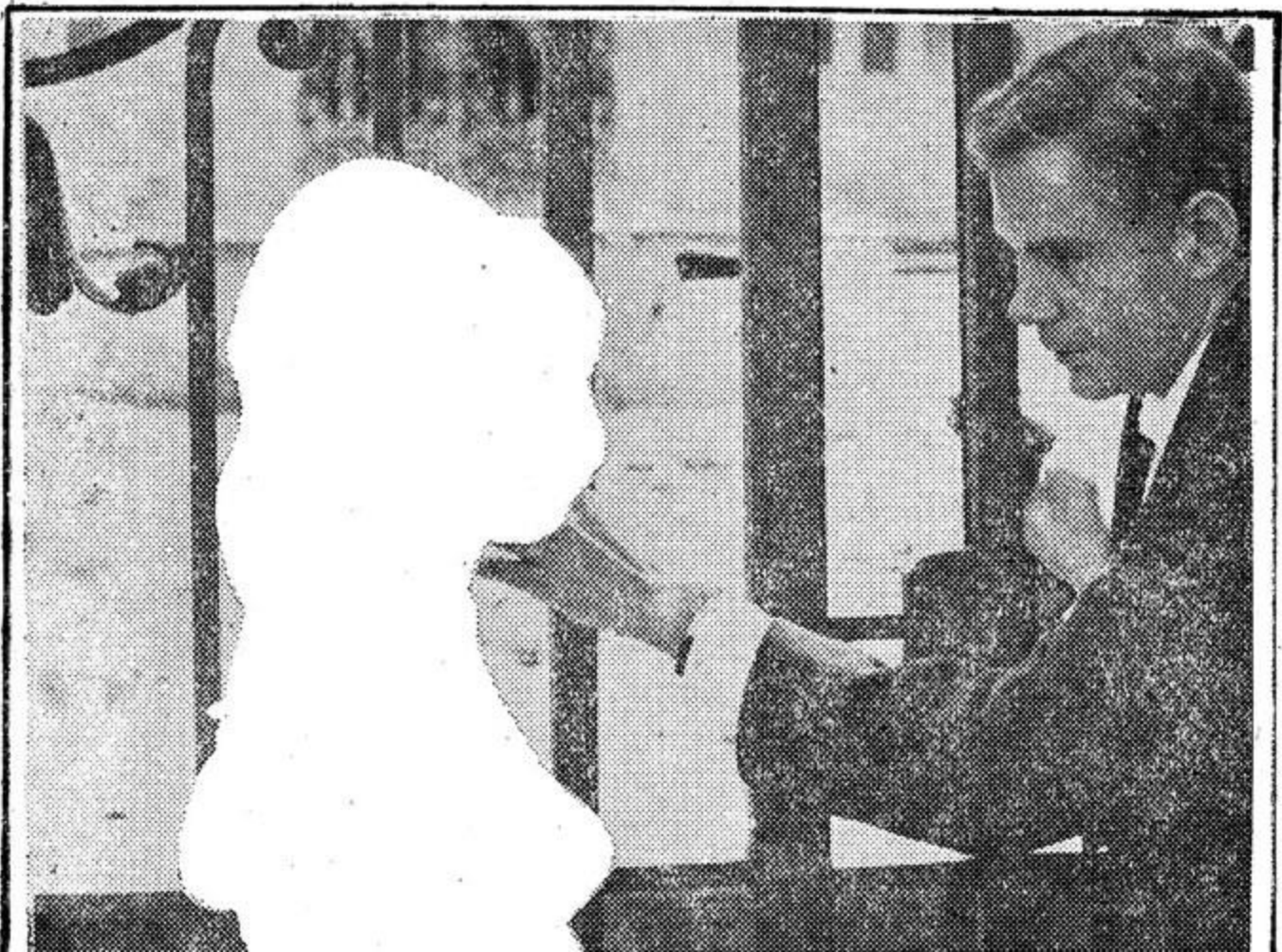
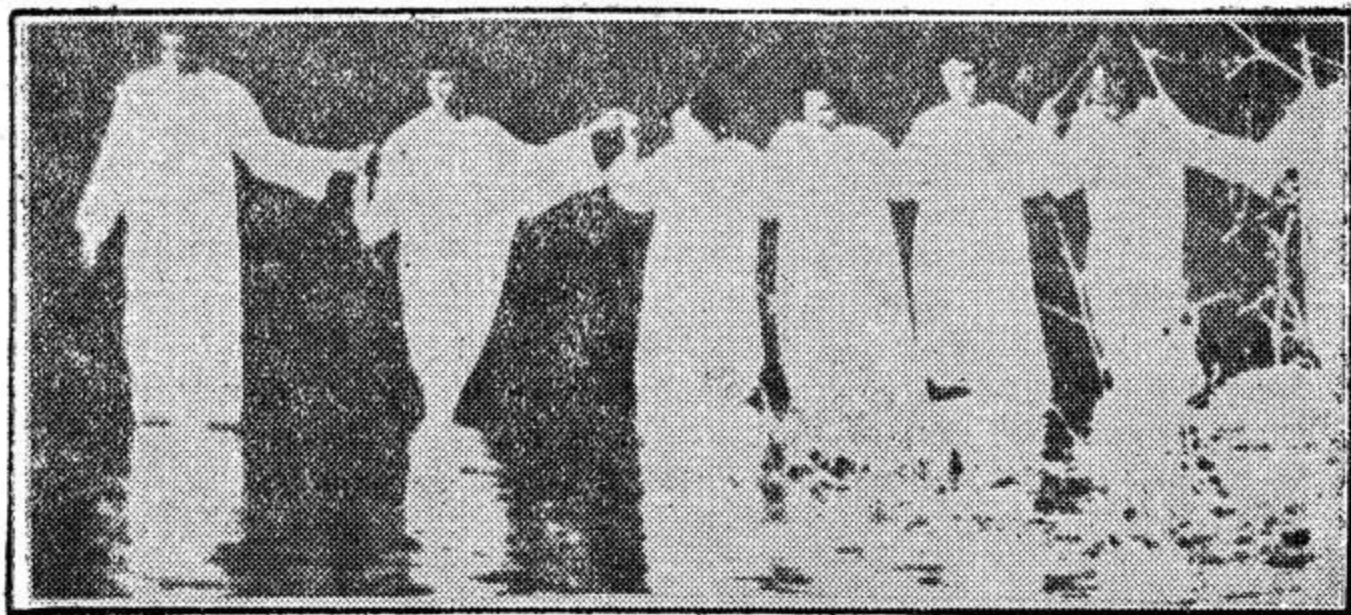
<sup>1</sup> Véase: «Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes» de Matila Ghyka (Ed. Poseidon. B. Aires).

<sup>2</sup> Op. cit. pág. 115.

directo de comunicación artística y que ésta —hasta tanto, la práctica  
consecuente de la cultura, por las masas, no sea plena encuentra momen- 111  
táneamente sus medios a través de la simple canción mejor que en las  
formas sinfónicas complejas, por ejemplo. Este contexto debe ser ayudado  
con un pensamiento comparativo que por su rotundidad me parece efecti-  
vísimo. Así como la canción *comunica* más rápido que la obra sinfó-  
nica, la página sobre economía política del diario informa con más  
celeridad que «El Capital» de Marx. Por supuesto, en ambos casos la  
aspiración es llegar a leer a Marx así como escuchar a la orquesta sinfó-  
nica masivamente. Mientras tanto aplíquense las formas de comunicación  
más efectivas y en forma total y simultánea.

Unido a la investigación está el disfrute de la obra.

Junto a sesiones de análisis exhaustivo el Grupo Experimental Sonoro del  
ICAIC plantea sesiones de sabrosa audición y ejecución realmente desalie-  
nantes, obrando así, a través de la controversia, el camino del desarrollo.  
Cuando todo ser humano se sienta creador en su trabajo, desaparecerán  
todas las formas de enajenación violenta de la faz de la tierra. Entonces  
habremos ganado el calificativo verdadero de «seres humanos».



# EL CINE MOVIL

I C A I C  
I C A I C  
I C A I C

# ESTRUCTURA DEL CINE MOVIL

**Héctor García Mesa**

---

## UN POCO DE HISTORIA RECIENTE

Antes de la Revolución, sólo los cubanos que disfrutaban del privilegio de vivir en las ciudades y poblaciones mayores tenían acceso al cine. Claro está, siempre que se lo permitieran sus desiguales recursos económicos, que eran particularmente oprobiosos en las zonas rurales. Decir *cine*, en este caso, resulta un eufemismo si se piensa que en realidad la actividad se constreñía, mayormente, a la exhibición de la perniciosa producción comercial hollywoodense, o en todo caso a sus réplicas subdesarrolladas de la producción mexicana o argentina, por diversas razones casi igualmente lamentables, que imponían los consorcios monopolistas extranjeros y sus administradores domésticos del negocio de distribución y exhibición cinematográfico.

La población campesina de aldeas y caseríos del llano quedaba marginada, o francamente relegada al olvido como era el caso de todo el campesinado montaños. El negocio no resultaba lucrativo en aquellas áreas plagadas de desempleo, analfabetismo y desaliento, muchas veces de imposible acceso.

## LA USIS Y OTROS PIRATAS

No obstante, surgió, durante algunos años, una exigua y forajida especie de negociantes cinematográficos nómadas, piratas de su clase, que sin ostentar autorización o representación alguna que no fuese la de sus inescrupulosos intereses propios, se las ingeniaban para reunir un grupo de irreconocibles películas que exhibían, una y otra vez, en sus breves recorridos habituales por algunas zonas campesinas. Como el repertorio era limitado y las cintas se gastaban enseguida por el uso abusivo, para renovar el interés del público se valían de toda suerte de artimañas: trastocaban los títulos, les insertaban fragmentos de copias en desuso de otros films, exhibían una misma película

anunciándola con otros títulos sensacionalistas, a veces inexistentes; colocaban, intempestivamente, el letrero de «Fin», para que todo el mundo se diese por servido en muchas películas cuyos finales verdaderos habían sido devorados por los insospechables proyectores que, dando tumbos y fastidiosas pausas para el cambio de rollos, llegaban al colmo de pasar sin sonido los films sonoros. Por este servicio se cobraba hasta \$1.00 por admisión.

Por otra parte estaba la USIS (Servicio de Información de los Estados Unidos), que a través de la Embajada Americana mantenía en La Habana unos bien nutridos archivos de propaganda fílmica apologética del sistema de vida americano, que hacían circular, con todo género de facilidades, donde quiera que fuese posible.

Sería ocioso, no porque creamos que el tema haya sido agotado, sino por el compromiso de su extensión, que lo hace impracticable aquí, que nos detuviésemos ahora en el análisis de la influencia que todas estas actividades ejercían en la formación ¿o deformación? cultural e ideológica del público.

## **UN CAMBIO REVOLUCIONARIO**

Con la llegada de la Revolución y la creación del ICAIC, la situación cambió radicalmente. Tanto las empresas extranjeras como nacionales de distribución y exhibición fueron en su totalidad nacionalizadas o expropiadas, según el caso; el Servicio USIS desapareció junto con su Embajada y otro tanto ocurrió con los mercaderes ambulantes. En cambio, y en la medida que se hicieron los necesarios contactos y arreglos, se abrieron las pantallas cubanas a todas las cinematografías del mundo, o lo que es más, con la manifiesta voluntad de servir sus productos de mayor rigor intelectual y artístico, que equivale a decir ideológico.

## **CREACION DEL CINE-MOVIL ICAIC**

En el año 1961, con la creación del Departamento de Divulgación Cinematográfica del ICAIC, comenzó a funcionar el primer camión de Cine-Móvil. Este camión piloto, cuya eficacia lastraban unos itinerarios impredecibles, muchas veces conocidos sólo unos minutos antes de cada salida, no se detenía en su afán de ofrecer proyecciones en escuelas, parques, hospitales, fábricas, granjas y dondequiera que se solicitaran sus servicios que casi diariamente se multiplicaban a medida que se descubría su existencia. El inmediato éxito de esta primera experiencia, la conciencia de su necesidad y voluntad de hacer llegar esta actividad a todo el país, especial-

116 mente a aquellos lugares donde se dificultaba o había sido hasta entonces del todo imposible el contacto del público con el cine, hizo que se realizaran los esfuerzos necesarios para la obtención de nuevos camiones y su acondicionamiento con los equipos indispensables. Como consecuencia, al año siguiente de su creación, los Cine-Móvil ICAIC ofrecieron 4 603 proyecciones para un total de 1 239 528 espectadores. En el año 1968 esta cifra sobrepasó los 7,5 millones, compuestos, en buena medida, por *nuevos espectadores*.

### ESTADISTICAS DE PROYECCIONES Y PUBLICO DE LOS CINE-MOVILES

| Año  | Proyecciones | Asistencia |
|------|--------------|------------|
| 1962 | 4 603        | 1 239 528  |
| 1963 | 17 094       | 3 232 111  |
| 1964 | 38 190       | 4 852 614  |
| 1965 | 55 817       | 6 112 163  |
| 1966 | 57 257       | 5 855 468  |
| 1967 | 65 972       | 6 401 638  |
| 1968 | 74 220       | 7 582 494  |
| 1969 | 74 980       | 7 284 975  |

### DEL FUNCIONAMIENTO DE LOS CINE-MOVILES

En la actualidad hay 102 unidades del Cine-Móvil ICAIC en funciones y buenas perspectivas de ampliación. Los carros son habilitados con todos los equipos de proyección (16 mm) y sus correspondientes accesorios en talleres centrales y periódicamente revisados en cada capital de provincia, para garantizar su conservación y eficacia. Cada carro cuenta con una cama escondible y un gavetero para el uso personal de los choferes-proyeccionistas. A fin de llenar las crecientes demandas de este servicio, cada carro cumple un itinerario ininterrumpido de 25 días al mes, en los que la unidad se convierte, de hecho, en la vivienda de su operador. Los horarios diurnos son dedicados al recorrido de las escuelas rurales, como becas de tecnológicos, internados de montaña de enseñanza primaria y secundaria. En un mismo día un carro puede visitar 3 ó 4 planteles, según las distancias que los separen. Un ejemplo de la dedicación de estos compañeros se refleja en el hecho de que casi todos sobrepasan la meta de 80 proyecciones mensuales, e incluso algunos alcanzan la cifra de 130 a 140 proyecciones.

Por las noches, las unidades exhiben películas a cielo abierto. Desde el comienzo de esta actividad, se dio preferencia a las zonas campesinas más

ESTADÍSTICAS DE PROYECCIONES Y PÚBLICO DE LOS CINE-MOVILES POR PROVINCIA

PROYECCIONES

| Provincia     | 1962  | 1963   | 1964   | 1965   | 1966   | 1967   | 1968   | 1969   |
|---------------|-------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| Pinar del Río |       | 2 258  | 3 241  | 6 486  | 6 064  | 7 972  | 7 653  | 7 859  |
| La Habana     |       | 3 531  | 5 338  | 5 447  | 4 369  | 7 232  | 8 285  | 9 459  |
| Matanzas      |       | 3 010  | 5 261  | 6 880  | 7 928  | 8 804  | 10 534 | 11 432 |
| Las Villas    |       | 2 416  | 8 309  | 10 483 | 11 341 | 14 522 | 16 076 | 17 988 |
| Camagüey      |       | 4 022  | 8 413  | 11 309 | 13 361 | 13 789 | 15 017 | 13 395 |
| Oriente       |       | 1 857  | 7 604  | 15 218 | 14 220 | 13 653 | 16 655 | 14 847 |
|               | 4 603 | 17 094 | 38 166 | 55 823 | 57 283 | 65 972 | 74 220 | 74 980 |

ESPECTADORES

|               |           |           |           |           |           |           |           |
|---------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Pinar del Río | 336 135   | 330 134   | 503 362   | 479 311   | 727 507   | 1 067 943 | 790 721   |
| La Habana     | 745 870   | 747 079   | 674 874   | 465 101   | 699 085   | 764 696   | 883 818   |
| Matanzas      | 393 860   | 435 605   | 489 752   | 648 490   | 644 960   | 828 196   | 1 020 056 |
| Las Villas    | 388 823   | 1 036 323 | 975 520   | 1 017 654 | 1 172 486 | 1 268 797 | 1 565 754 |
| Camagüey      | 758 980   | 1 134 910 | 1 117 026 | 1 144 519 | 1 135 234 | 1 080 479 | 1 164 748 |
| Oriente       | 608 493   | 1 257 922 | 2 324 629 | 2 100 392 | 2 022 366 | 2 572 383 | 1 859 878 |
|               | 1 239 528 | 3 232 111 | 4 941 973 | 5 855 467 | 6 401 638 | 7 582 494 | 7 284 975 |

118 aisladas, así como a las áreas de desarrollo agropecuario, movilizaciones periódicas para el trabajo agrícola y el plan de la escuela al campo. Últimamente, la mayor atención se ha concentrado, en primer lugar, en torno a las movilizaciones masivas para la gran zafra de 1970 y la Columna Juvenil del Centenario, así como otras zonas de desarrollo agropecuario, aunque esto no quiere decir que se haya abandonado la atención de otras regiones campesinas.

## LAS PELICULAS QUE SE EXHIBEN

Todas las proyecciones de los Cine-Móviles incluyen la presentación del Noticiero ICAIC Latinoamericano, que traduce cada semana las orientaciones ideológicas y de carácter práctico de la Revolución, a la vez que realiza un lúcido análisis de los más destacados acontecimientos nacionales e internacionales. Seguidamente se exhibe, con preferencia, un largometraje de ficción, o con menos frecuencia algún mediometraje de ficción junto a documentales de diversos temas. La programación incluye igualmente documentales didácticos que inician al espectador en la tecnología de equipos recién llegados a las zonas de desarrollo, estimulan el interés por la técnica y la ciencia, y ofrecen información *muy práctica* sobre problemas concretos de la producción. En cada capital de provincia existe una colección similar de documentales, noticieros y films de ficción para uso exclusivo de sus carros. Esta colección se renueva y enriquece regularmente. Los títulos a exhibir en muchos casos coinciden con los anunciados en las carteleras de estreno de las ciudades, y ya no es raro el caso en que incluso se anticipe el estreno de un film en un campo de caña, en una escuela campesina, o en la montaña, antes de ser visto en las capitales. Todas las proyecciones que realizan las unidades de Cine-Móvil son, por supuesto, gratuitas.

El creciente inventario de films de los Cine-Móviles asciende a centenares de títulos, y se caracterizan por una amplia variedad de géneros y temas escogidos entre la producción de los más diversos países: de Cuba, naturalmente, una buena parte de su producción; de América Latina, filmes de la calidad e importancia de los bolivianos *Yawar Mallkú* o *Ukamau*; de los brasileños *Tierra en Trance*, *Selva Trágica* o *Vidas Secas*; de los mexicanos *Raíces*, *Los Olvidados* o *Tlayucan*; los argentinos *Ya es tiempo de violencia*, *Los Inundados* o *Tire Dié*; los uruguayos *Me gustan los Estudiantes* o *Elecciones*; los colombianos *Asalto* o *Calvalho*; los franceses *Lejos de Vietnam*, *La Sexta Cara del Pentágono* o *Amante a la Medida*; los ingleses *Tom Jones*, *Todo comienza el sábado* o *El Caso Morgan*; los checoslovacos *Comercio en la Calle Mayor* o *La Muerte se llama Engelchen*; los japoneses *Rashomon*, *El Arpa Birmana* o *Trono de Sangre*; los sovié-

ticos *Iván el Terrible*, *Nueve Días de un Año* o *Lenin en Polonia*; los italianos *El Limpiabotas*, *Salvatore Giuliano* o *La Batalla de Argel*; el senegalés *El Giro*; los polacos *La Pasajera* o *El Primer Día de la Libertad*; los vietnamitas *Vivir como él* o *El Joven Combatiente*; los españoles *La Caza*, *La muerte de un Ciclista* o *La Tía Tula*; los alemanes *El Caso Gleiwitz* o *Estrellas*; los norteamericanos *El Ciudadano Kane*, *Algunos Prefieren Quemarse*, *La Quimera del Oro*, *La Mentira Maldita* o *La Jauría Humana*. Los viejos sueños y pretenciones, otrora irrealizables, de los Cine-Clubs se ven ahora más que colmados ante la realidad concreta y auténticamente popular de esta ejemplar actividad.

## POR PRIMERA VEZ: CINE

Hasta no hace mucho existían en el país numerosos caseríos perdidos en los macizos serranos, desprovistos de carreteras o caminos por los que pudieran circular vehículos motorizados. El monte inextricable, los abismales despeñaderos y la indiferencia social, impidieron, durante generaciones enteras, el contacto regular de estos poblados con muchas de las más elementales formas de civilización. Así es que, con la llegada de las unidades móviles, tras el extensivo programa de planes viales desarrollado por la revolución, estos campesinos verían cine *Por Primera Vez*. Tal es el título del excelente documental de Octavio Cortázar, ganador de la «Paloma de Oro» en el Festival de Leipzig de 1968, en que se revela, mejor que con palabras escritas, esta dramática situación. El entusiasmo de los campesinos, que caminan hasta dos y tres kilómetros monte adentro para no perderse una proyección, justifica con creces todos los desvelos de los Cine-Móviles.

algunas regiones a las que no es posible llegar si no es por otros medios, Pero pese al denodado esfuerzo que realiza el Gobierno Revolucionario en la acelerada construcción a todo lo largo y ancho del país, y a través de las sierras, de una red cada vez más nutrida de carreteras y caminos, y pese a las medidas de seguridad propuestas en cuanto a las características de las nuevas unidades destinadas al trabajo en las sierras, aún quedan especialmente en épocas de lluvia cuando los caminos que existen permanecen muchas veces y por largo tiempo intransitables debido a las frecuentes inundaciones.

## LOS MULOS

La orientación del ICAIC era muy clara: estudiar sobre el terreno *las condiciones reales* de estas difíciles zonas y determinar y poner en práctica las posibilidades de solución inmediatas, sin ahorro de esfuerzos. La fórmula

120 resultó ser en extremo sencilla, como suele ocurrir con tantos problemas en apariencia insolubles, y surgió de entre los más tradicionales y eficaces recursos montañoses; el mulo. Con su paciencia infinita, con su alegórica terquedad, el noble animal es *lo único* capaz de vencer la agobiadora mañana serrana, burlar sus acechantes riesgos, y transportarle al hombre engorrosos fardos de viandas, frutos y toda suerte de trastes. En pago, básta-les el a veces risueño y otras solemne tintineo de las gangarras que anuncian el paso siempre melancólico de las arrias.

Se decidió, pues, que también el cine andaría, anacrónica y eficazmente a lomo de mulo, transporte éste, quizás, el último que le quedaría por probar. Así fue que el 25 de agosto de 1969 se realizaron los primeros experimentos con los acémilas piloto en Los Matías, Regional Palma, y en Santa Catalina, donde estuvo el Segundo Frente Guerrillero, en la Sierra Cristal. No había transcurrido un mes cuando, el 18 de septiembre, comenzaron a ofrecer proyecciones 5 arrias de 4 mulas cada una, con sus parejas de arrieros-proyeccionistas, en los barrios serranos de La Lata, zona de la Comandancia Rebelde del Tercer Frente, en la Sierra Maestra, en La Tabla, Ramón de Guaninao y en Dos Palmas, históricas regiones donde se libraron no pocas batallas mambisas. Una de las películas escogidas para estas primeras proyecciones fue «LUCIA», del joven director Humberto Solás, realizada como homenaje a los 100 años de lucha de nuestro pueblo, que junto a otros films cubanos representó a Cuba en el último Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar, Chile, y que obtuvo el Primer Premio en el Festival de Moscú, así como el premio de la FIPRESCI, de la Crítica Internacional de Cine.

Debido a las dificultades excepcionales de estas regiones, las visitas del Cine en Mulo ICAIC tienen lugar una vez al mes en algunas zonas y dos en otras. Según van preparándose equipos se ampliará el servicio hasta tres o cuatro proyecciones mensuales. Ya han comenzado los preliminares para la creación de un sistema semejante para el Escambray, en la Provincia de Las Villas y la Sierra de los Organos, en Pinar del Río. En Oriente están preparándose 7 nuevos equipos, por lo que muy pronto se contará con un total de 12 arrias completamente equipadas para prestar servicios en otras áreas de esa provincia que es la de más vastas y pobladas zonas montañosas.

## **DEL ENTRENAMIENTO DE LOS PROYECCIONISTAS**

Tanto los choferes-proyeccionistas como los proyeccionistas-arrieros son jóvenes del llano o serranos, seleccionados en la misma zona donde van a

prestar servicios. Durante un tiempo prudencial, pasan un entrenamiento básico, o mínimo técnico, sobre el manejo y cuidado de equipos y películas en las capitales de provincia, incluyendo la Isla de la Juventud. Muy pronto comienzan sus salidas acompañando a otros proyccionistas más experimentados, hasta que, finalmente, cuando se les considera aptos, salen solos. En el caso de los arrieros-proyccionistas, el trabajo se realiza en parejas de hombres.

A partir de la experiencia ya realizada en Camagüey, existe el propósito de que los realizadores y técnicos, así como otros compañeros especializados en diversas actividades culturales del ICAIC, visiten de ser posible cada mes todas las provincias para que ofrezcan charlas y diluciden cuestiones sobre materia cinematográfica, como complemento del entrenamiento cultural de todo el personal dedicado al trabajo del Cine-Móvil, y como parte de su propia formación e información, en relación con los problemas técnicos y prácticos en la divulgación cinematográfica, la orientación y niveles de desarrollo del público, y su progresiva conversión en participante activo, crítico.

## CONCLUSIONES

A la primordial importancia, por su masividad, de la labor de descolonización y reeducación cultural cinematográfica que realiza el ICAIC, tanto desde sus circuitos de estreno como a través de la febril actividad de los Cine-Móvil en todos los ámbitos nacionales, se añade el programa de exhibiciones especializadas sobre la historia y desarrollo del cine que ofrece la Cinemateca de Cuba (ICAIC) en todas las capitales de provincia, incluyendo Isla de Pinos. Si también se considera la producción cinematográfica nacional, que abarca los diversos géneros de cine documental, científico-popular, de actualidades, animación y de ficción, que ha logrado niveles artísticos y de eficacia ideológica que lo sitúan reconocidamente entre los movimientos cinematográficos más interesantes del momento, se desprende la constatación de que el Cine en Cuba constituye un aporte legítimo a la cultura nacional y al desarrollo de las potencialidades del pueblo. De ahí que consideremos que los Cine-Móviles no sólo constituyen un instrumento de divulgación cinematográfica, sino una manifestación de más de la autenticidad y eficacia revolucionaria del trabajo cultural cinematográfico. No se trata de hacer cine, o de divulgar cine; se trata también y sobre todo de contribuir a un salto adelante que exige la liquidación de las diferencias hasta hace poco abismales entre el campo y la ciudad.

# LOS CINE-MOVILES, EXPLORACION DE SU PUBLICO

**Miguel Torres**

---

Nuestra sociedad lucha por emerger del subdesarrollo en un combate cerrado no sólo contra el enemigo frontal: el imperio, sino también contra la ignorancia, la pobreza, el atraso tecnológico y científico. Los enemigos son numerosos y empecinados y el objeto de redención es el mismo que redime: el sub-hombre que engendra el subdesarrollo; máximo crimen del explotador hacia el explotado.

El analfabeto que jamás ha visto un filme o leído un libro y que de la realidad sólo *ha visto* su poblado y que del trabajo creador conoce solamente el azadón y el machete, vive simple y llanamente en la edad media.

Situación no debida al simple determinismo histórico sino a los objetivos bien deliberados de un sistema de explotación, uno de cuyos pilares es la ignorancia sembrada al explotado, y el arma más afilada y sutil el tapiar las posibilidades de educación en la sociedad subdesarrollada.

La revolución es el arma de los irredentos para arrancar el poder de las manos de los usurpadores y con la punta de los fusiles se conquista el derecho al desarrollo. La revolución inserta en la sociedad subdesarrollada el mundo moderno.

El arma elemental, la clave de las soluciones siempre comienza por la educación. La construcción de una nueva sociedad pasa por las coordenadas del despegue económico y éste tiene como palanca la aplicación masiva de la ciencia y técnica contemporáneas, y éstas a su vez se alimentan de hombres intelectualmente formados por la educación superior y ésta comienza por el ABC. Necesariamente aprendidos en una cartilla infantil y domeñados por una mano temblorosa que más dibuja que escribe la letra A.

La polea transmisora está repleta de trampas y a cada minuto le surgen nuevas grietas y deficiencias.

La ignorancia puede determinar la utilización del arado de bueyes cuando es el minuto del tractor. Las herramientas del desarrollo tecnológico acelerado sólo son plenamente efectivas en manos de campesinos que se valen de ellas como una necesidad y comprenden su utilidad.

No basta —innumerables experiencias históricas lo demuestran— con impartir cursos de mecánica a los futuros operadores de maquinarias agrícolas, es absolutamente necesario *fascinarlos* con las posibilidades de este nuevo mundo de la técnica que violenta las estructuras económico-sociales y por lo tanto mentales de una sociedad y de una visión del mundo que marcha a ritmo de azadón y carreta de bueyes.

La alfabetización, épica conquista de nuestro pueblo, es el primer paso indispensable para tener acceso a la cultura y al desarrollo, pero es sólo el primer eslabón de una cadena al final de la cual como cima se encuentran la educación superior y el imprescindible dominio de la ciencia y la técnica en el mundo moderno.

Si abismal es la diferencia entre el mundo completamente cerrado del analfabeto y el sinfín de posibilidades que abre para el hombre el dominio de la escritura, aún más abismal es la diferencia y más largo el camino, (un año bastó para erradicar el analfabetismo. ¿Cuántos necesitaremos para terminar con el subdesarrollo?) que separa el discípulo de primer grado del técnico superior, del científico, del investigador.

Pero el tránsito de desyerbar con machete a utilizar yerbicidas no es sólo un problema de enseñar la regla de tres y el sexto grado, es también un asunto de *desatar imaginaciones*. El salto de la edad media a la era de la química en unos pocos años, exige pagar una cuota de errores a la necesaria improvisación y a la ignorancia acumulada durante décadas de abulia y explotación colonial y neocolonial.

Menor será esta cuota en la medida que más altos sean nuestros niveles de educación y cultura, en la medida en que como hombres seamos más plenos.

Un filme, un libro, como medios de comunicación humana, transmisores de la información que enriquece el conocimiento, se insertan en la corriente vital de la educación y el desarrollo intelectual desatados por el proceso revolucionario, en sí mismo, por definición, renovador; y destructor de estructuras escleróticas.

124 La formación intelectual que desemboque en los cuadros científicos y técnicos altamente especializados está en estrecha relación, (más allá de los niveles de enseñanza), con las *posibilidades de información* de que dispone el receptor.

Como poderoso auxiliar audiovisual de la pedagogía, el cine es un precioso instrumento de información directa. La producción de documentales didácticos juega un papel cada día más importante en nuestro movimiento cinematográfico. Como corolario, las unidades de Cine-móvil proyectan estos filmes en los planteles educacionales situados en zonas alejadas como: internados de montaña, institutos tecnológicos, etc.

El noticiero y los documentales cubanos transmiten el pulso cotidiano del proceso revolucionario sirviendo así de complemento informativo a la prensa escrita y radial; develando ante los ojos de este público secularmente mal informado el proceso político y social que vive todo el país, proceso del cual, él, como individuo es objeto y actor.

Más allá del valor intrínseco de estos filmes de información directa, un filme, cualquiera que sea su naturaleza o género, es siempre un *transmisor de información*. Detonador de posibilidades, desatador de imaginaciones, sus características están en la génesis misma de su fenómeno como espectáculo y sucesión de imágenes a veinticuatro por segundo.

El espectador es estimulado por una realidad que le es transmitida a través de la imagen y el sonido conduciéndolo e induciéndole a motivaciones, conexiones, e interrelaciones, de su experiencia vital con otras experiencias, imágenes, posibilidades, que no son las del mundo que habitualmente lo rodea.

Su visión del mundo contemporáneo se enriquece, fecundando y por tanto afinando su caudal de conocimientos para cuando los necesite poner en juego, consciente o inconscientemente, como instrumento de análisis y creación sobre las nuevas realidades —técnicas, modos de producción, cambios en el sistema de vida— que la revolución somete cada día a su juicio e interpretación como elemento del desarrollo siendo él mismo objeto e instrumento necesariamente revolucionador de su realidad vital.

En el caso de los *nuevos espectadores*, o sea, los cientos de miles de iniciados en ese fenómeno de nuestro siglo que es el cine, por vía de las proyecciones de Cine-móvil, el cine retoma esa función primaria que encontramos en los orígenes de su historia: el espectáculo.

Esas caras maravilladas y sorprendidas que nos muestra el documental de Octavio Cortázar «Por primera vez» mientras presencian un filme de Charles

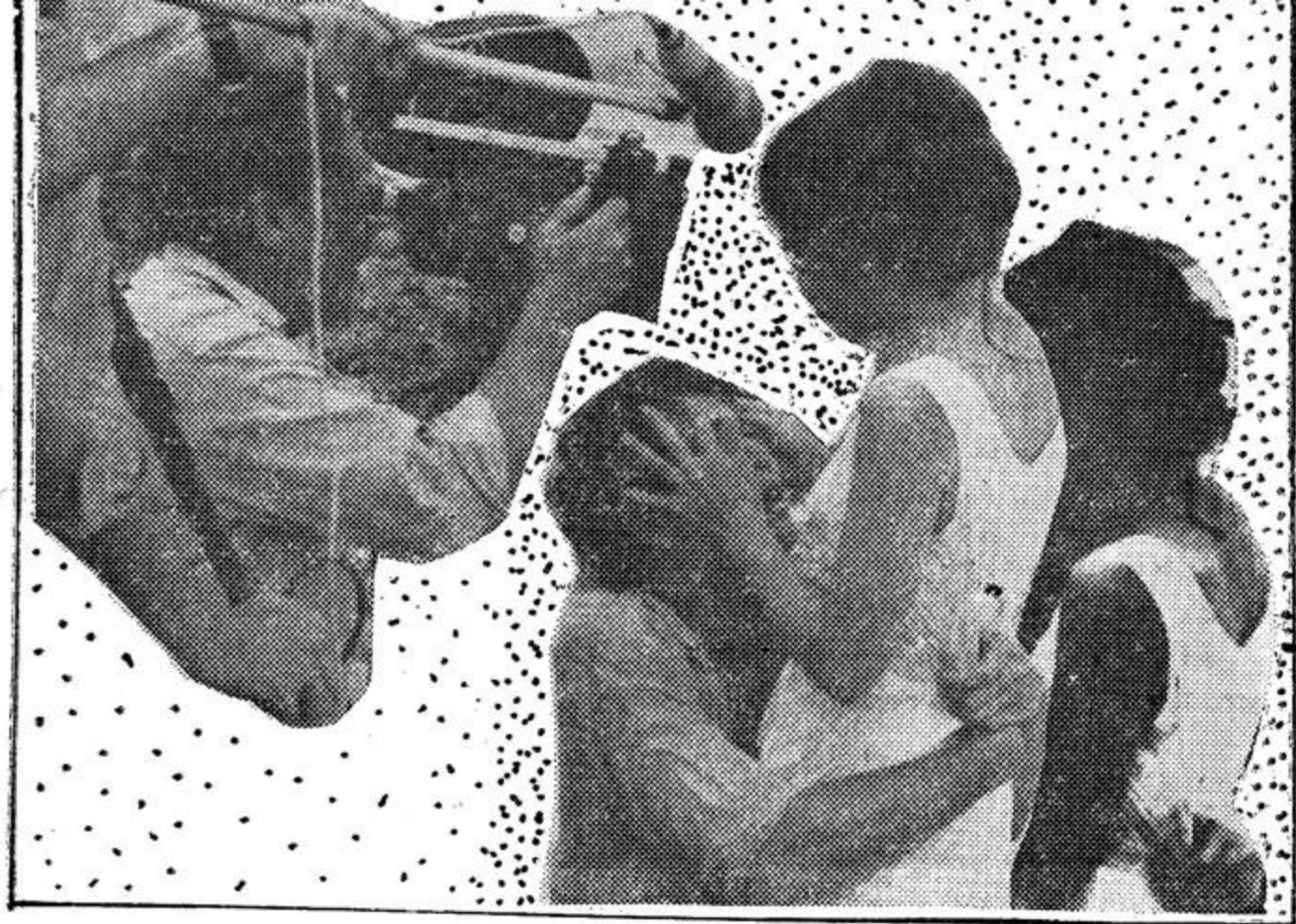
Chaplin en un recóndito poblado de nuestras montañas, nos inducen a pensar en las reacciones del público que a principios de siglo descubriría por *primera vez* el primitivo espectáculo del cine.

Si entendemos que el cine a la par que ilustra despereza la mente abriendo una ventana al mundo inmediato y desconocido, y lejano y por conocer; y que, al mismo tiempo inicia en un nuevo ritmo de acceso y procesamiento de la información, podremos apreciar que ese espectáculo no es sólo el entretenimiento necesario en condiciones particulares sino también, y sobre todo, un instrumento de modernización y descolonización.

La divulgación masiva del cine en las zonas campesinas (una simple cifra: 1 239 528 espectadores en 1962; 7 284 975 en 1969) a todo lo largo y ancho del país, deviene un acto de elemental justicia si tomamos en cuenta la estructura pre-revolucionaria de exhibición cinematográfica.

Al invertir los valores y desbordar el fenómeno cinematográfico a todas partes transformando además la programación cinematográfica, de instrumento del colonizador en arma del explotado que deviene poder revolucionario, la revolución cumple sus deberes elementales.

Al utilizar el cine como gigantesco instrumento difusor de informaciones, precisamente en los sectores más ávidos y necesitados (por ser, no es ocioso repetirlo, los secularmente desinformados) se utiliza una palanca más para construir la sociedad que buscamos.



**MOMENTOS DEL**

**CINE CUBANO**

**CINE CUBANO**

**CINE CUBANO**

# HISTORIAS DE LA REVOLUCION Y EL JOVEN REBELDE

---

Diez años son un poco de historia, sobre todo si la acumulación de vivencias, de hechos reveladores y contradictorios que encuentran su solución a lo largo de un proceso revolucionario, son capaces de promover cambios cualitativos en la estructura de la sociedad. Es nuestro caso. Y si algo nos ha facilitado esta década deslumbrante, ha sido la posibilidad de analizar con una perspectiva distanciada, crítica, aquellos primeros años en los que fuimos, de alguna manera, participantes activos.

Sucede que hemos dado un salto en la historia, un salto en nuestra cultura. La tabla de valores culturales que nos guiaba en los primeros años se ha modificado sustancialmente, se ha decantado, en la misma medida en que la revolución y el pueblo han superado las grandes etapas de desarrollo que nos separaban de la construcción de una nueva sociedad. Situados entonces en lo alto del edificio que nosotros mismos hemos ayudado a levantar, miramos con ojo crítico y a la vez condescendiente, los materiales y la técnica que empleamos para la construcción de los primeros pisos. Al repasar con la mirada actual esas primeras piedras, un tanto rudimentarias, dos sensaciones contradictorias pugnarán por la hegemonía: de un lado, un sentimiento de orgullo por lo que pudimos hacer con semejantes elementos y una aprehensión tan torpe de la realidad; del otro, la sensación de que pudimos haberlo hecho mejor, aún en aquellas circunstancias y con aquella experiencia. La contradicción se resuelve, cuando decidimos que la dialéctica lo explica todo y que esas primeras realizaciones fueron imprescindibles como *testimonio* de un proceso de desarrollo.

Lo anteriormente parece oportuno, a propósito de dos películas que he vuelto a ver recientemente: *Historias de la Revolución* (1960) y *El Joven Rebelde* (1961), las dos primeras producciones del ICAIC, a partir del triunfo de la revolución.

El hecho de escribir ahora sobre estas dos películas, vueltas a ver en situación ideal (en un estudio aislado, como espectador solitario y atento a todos los detalles susceptibles de crítica) me otorga, desde luego, ventajas un tanto desleales. Después de diez años de distanciamiento, de vivencias e impresiones sedimentadas, pulidas por nuevas experiencias, el eje crítico puede agigantarse y el ejercicio de un criterio desasido de la realidad de aquellos años puede estrenar sus armas: nada podrá objetársele desde un punto de vista mezquinamente objetivo, a una crítica que enviara al basurero de la técnica a estas dos películas, desde los logros de *Lucía* y *Memorias del Subdesarrollo*.

Entonces, tengo que dar un salto en el tiempo y volver a aquellos años a través de la memoria. ¿Qué fueron para un joven de 18 años en 1959, estas dos películas que tocaban muy de cerca todos los resortes del sentimiento revolucionario?

*Historias de la Revolución*, de Gutiérrez Alea, nos planteaba en sus cuentos (*El Herido*, *Rebeldes* y *la Batalla de Sta. Clara*), la posibilidad de asomarnos a tres momentos claves de la más reciente historia de nuestro país: el asalto a Palacio, la lucha en la Sierra, y la última batalla por la liberación. Los asuntos tratados bastaban para acrecentar nuestro interés por conocer, siquiera fragmentariamente, aspectos de una epopeya contemporánea. Entonces no pensábamos mucho en la técnica, en los shots, o en la dirección de actores: esto era secundario, si el filme reflejaba una verdad, una realidad vivida por todos nosotros. Estábamos ansiosos por volver a vivir la historia que muchos no habíamos ayudado a hacer, de dejar correr la imaginación en todo su vuelo y despersonalizarnos momentáneamente para cobrar vida en el celuloide. En una palabra: queríamos sentirnos de alguna forma héroes —al menos

durante hora y media— para satisfacer nuestro apetito de heroísmo y valentía, única carta de ciudadanía valedera en esos tiempos para nuestra ingenuidad de adolescentes. Recuerdo muy bien que aquella necesidad de catarsis heroica, fue un leitmotiv para nosotros durante mucho tiempo. Y, por supuesto, fuimos el herido del primer cuento, derrotado pero no vencido, como decía Hemingway, y nos dolía terriblemente aquel balazo en la pierna del joven durante el asalto al Palacio, y sufríamos junto con él buscando un lugar donde escondernos; y comenzamos a odiar al pequeño burgués lleno de miedo que huía como un cobarde para no comprometerse. No sentíamos ni un asomo de conmiseración por él, ni aún después de su intento por cambiar de actitud. Ni sentimos lástima, cuando víctima de sus propias contradicciones y temores, caía en manos de la policía. Decíamos: «El se lo buscó, por cobarde», y eso bastaba. No nos interesaba que los actores fueran un poco artificiales (triste realidad de nuestros actores de cine), que los personajes resultaran esquemáticos, «que la manera con que los personajes se sientan y llaman por teléfono dan la impresión de principiantes de escuela dramática» (Guy Gautier), que los decorados interiores fueran manejados torpemente por el director, y que sobre todo, el episodio estuviera falto de lo que Carpentier llama contextos.

Nos bastaban —para nuestro sentimiento de aquella época —esas primeras secuencias documentales del asalto al Palacio, que nos ubicaban (suficientemente, pensábamos entonces) en el momento del episodio, y la actitud de los revolucionarios. Nos bastaba que el joven muriera peleando a tiros con la policía de la dictadura, y que la tragedia deviniera acto heroico. Sólo nos interesaba el héroe y sus cualidades de sacrificio; los contextos sólo complementaban la historia. En el segundo cuento «Rebeldes» (el preferido de Gutiérrez Alea), la historia se repetía: nosotros éramos los guerrilleros de la Sierra después de la emboscada; éramos el rebelde herido por el bombardeo de la aviación batistiana; éramos todos los rebeldes que hablaban, y se movían y escudriñaban las lomas buscando

al enemigo. Y esperábamos emocionados el momento de la decisión. Y antes de que sucediera en la pantalla, ya habíamos decidido que no abandonaríamos al herido, pesa a la lógica de los argumentos, pese a que la muerte estuviera muy cerca. Cuando en la cinta se reflejaron nuestros sentimientos, cuando los rebeldes decidieron quedarse junto al compañero herido, a pesar de los riesgos, a pesar de todo, sentimos que el filme era una clara lección de solidaridad humana y nuevamente pensamos que era una excelente película.

Es cierto que la lentitud del episodio pesaba demasiado; que los actores (a pesar de saber que eran verdaderos rebeldes), parecían actuar sabiendo que una cámara filmaba; que el miedo que sentía uno de ellos (y por lo cual abandonaba momentáneamente al grupo) no se sentía como miedo humano; que los incidentes del episodio (defecto evidente del guión) resultaban demasiado baladíes para mantener el interés, y que nuevamente la falta de ambiente lastraba la estructura del episodio. Pero los defectos quedaban opacados por la eficacia del mensaje.

*La Batalla de Sta. Clara*, el cuento que más elogios obtuvo de la crítica de aquel entonces, tuvo la misma acogida en nosotros. La secuencia bélica se nos mostraba con un ritmo tremendamente ágil, como un rompecabezas de acción que gracias a un notable montaje permitía una visión de conjunto de la batalla. El descarrilamiento y la toma del tren blindado, las escenas con la tanqueta, los hombres lanzando cocteles Molotov a diestra y siniestra, la organización dentro del caos de la guerra, el recibimiento a los héroes después de la batalla, y hasta la tragedia final, —que nos demostraba que el precio de la victoria siempre era alto, sobre todo en vidas humanas— iluminaban aquellos momentos un poco perdidos en el marco de la leyenda; enriquecían nuestra sensibilidad de jóvenes revolucionarios ávidos de vivir, aunque fuera en los vericuetos de la imaginación, los peligros de la aventura. Ya no eran las escenas siempre apasionantes, pero lejanas en el espacio y en el tiempo, de los combates de la II Guerra Mundial,

o la imagen del asalto al Palacio de Invierno, envuelta en la neblina de la historia. Era nuestra propia imagen, nuestra propia historia, nuestro propio hecho cotidiano magnificado en leyenda.

Con *El Joven Rebelde*, la segunda película del ICAIC, la epopeya se tipificaba en uno de nosotros: todos nos sentimos de alguna forma, aquel joven indisciplinado, reacio a todo orden, anárquico e ingenuo, cuya divisa de pelear justificaba todos sus actos, todas sus rebeldías e incomprensiones. Verlo escaparse de la casa pese a los ruegos de la madre, para lanzarse a la aventura de la Sierra, sin saber exactamente por qué iba a pelear, sin una clara conciencia de lo que vendría después, a pesar de tener la secreta intuición de que actuaba como el momento exigía, era para nosotros como una válvula de escape para oscuros remordimientos: Blas Mora, que personificaba al joven rebelde, era un símbolo de lo que no habíamos hecho nosotros. Y entonces, toda la película nos tocaba muy de cerca.

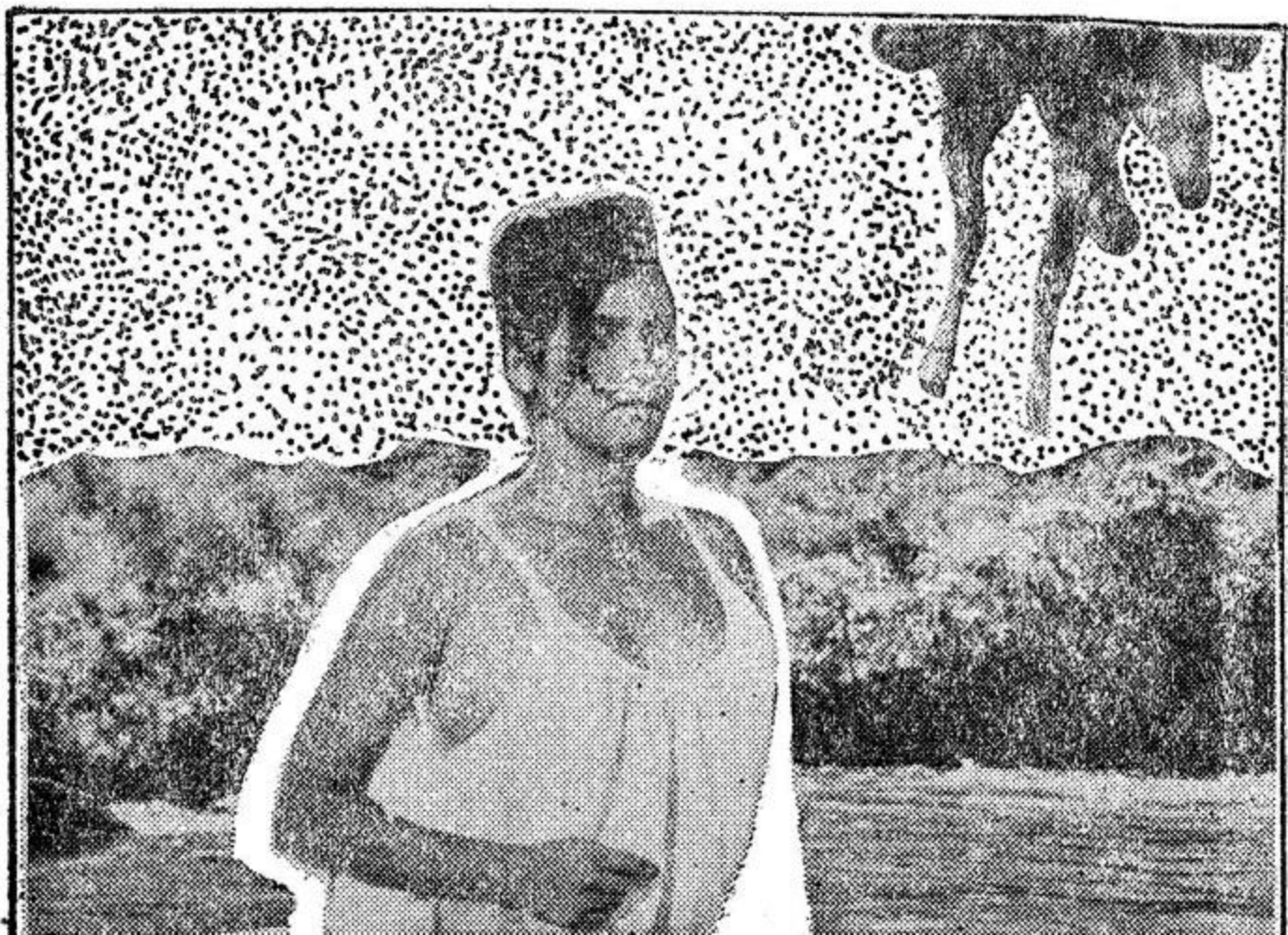
Nuevamente, la técnica dejaba de preocuparnos. Por supuesto que hubiéramos preferido que el joven tuviera un rostro más expresivo, menos duro, menos abstraído, sobre todo en la escena final en que se produce su toma de conciencia y va a convertirse, de joven rebelde en soldado revolucionario; que Isabel, la campesina ingenua, tuviera una actitud menos parecida a la de una Silvana Mangano del subdesarrollo; que García Espinosa, el director, hubiera cuidado que la fotografía reflejara con más veracidad el paisaje cubano; que Pedro (Blas Mora) hiciera huir al soldado borracho con mayor decisión; y por último, que la escena final no tuviera tanta semejanza con *La Patrulla de Bataan*, por ese prolongado primer plano sobre la cara de Blas Mora. Sin embargo, aplaudíamos la actuación de Reinaldo Miravalles como sargento de la dictadura en la mejor escena de la cinta, a pesar de sus efectos teatrales, y de Wember Bross como el capitán Artemisa.

## DESDE EL PRESENTE

Regresemos ahora a 1970. He terminado de ver ambas películas nuevamente, y quiero dejar de auxiliarme de

la memoria. Escribir con esta perspectiva nueva, más madura, que diez años han dejado sobre nosotros. En términos puramente periodísticos, creo que estas dos películas tuvieron y tienen hoy, los clásicos valores de una noticia. En los primeros años nos dieron a todos lo que todos queríamos: el *quién*: los hombres; el *qué*: la revolución, la lucha; el *cómo*: peleando; el *cuándo*: en un tiempo muy cercano a nosotros; el *dónde*: en un espacio que era nuestro propio espacio; el *por qué*: las circunstancias lamentables en que vivíamos. Como toda noticia, han perdido eficacia. Como fenómeno estético, no trascienden a su época; no son verdaderas obras de arte. Quedan como testimonio, técnicamente imperfecto de un momento de nuestra historia.

Y he aquí que estamos sobre el edificio que hemos ayudado a levantar y vamos a pasar revista a toda su estructura. Estamos junto a las tres Lucías de Solás, junto a otras películas de los mismos Gutiérrez Alea y García Espinosa y otros nombres más o menos conocidos. Bajamos a los primeros pisos o a los cimientos, que es lo mismo que descender por la rueda de la historia hasta los orígenes, y nuestro ojo crítico, inspecciona cada resquicio y cada mínimo detalle. Podemos detenernos poco o mucho tiempo: el tiempo no importa, porque hemos quedado satisfechos con el recuento. Las piedras se sostienen y el edificio tiene sólidos cimientos: *Historias de la Revolución* y *El Joven Rebelde* quedan por derecho propio en la historia de nuestro cine, ya no por sus aciertos mayores o menores, sino por su valor como testimonio vivo, comprometido y honesto de unos años magníficos.



# A PROPOSITO DE "AVENTURAS DE JUAN QUINQUIN"

La idea del film surgió al terminar de leer la novela «Juan Quinquín en Pueblo Mocho», de Samuel Feijóo. La comicidad, frescura e ingenio de sus situaciones resultaron, desde el primer momento, muy contagiosas para nosotros. En realidad la idea total del film no surgió inmediatamente. Primero tratamos de adaptarla, es decir, de hacer una transposición casi literal al medio cinematográfico. Esta posibilidad fue rechazada enseguida, dado que el abundante material de la novela daba para una película de tres o cuatro horas de duración. Decidimos entonces alterar su estructura lineal y narrar su historia o sus historias en dos planos: unas veces Juan Quinquín en la guerra; otras, en la paz. Con esta idea aspirábamos a aprovechar la mayor cantidad de situaciones posibles sin que la película resultara tan larga. Pero esta idea —motivada por razones casi mecánicas— fue cambiando el proyecto inicial del film a medida que avanzamos en el trabajo.

La novela, de simple material para una adaptación cinematográfica, se fue convirtiendo en fuente de inspiración para un film. Lo primero que ocurrió: la necesidad de eliminar algunos personajes importantes y concentrar no pocas de sus características en los que serían los protagonistas de la película: Juan Quinquín y su amigo Jachero. La estructura, por otra parte, quedaba definida en la forma siguiente: una primera parte, muy breve, de Juan Quinquín en la guerra, es decir, del personaje y sus amigos quemando cañaverales y acorralados por el Alcalde y fuerzas del ejército; una segunda parte de Juan Quinquín en la paz, o sea, algunas historias de la vida pacífica del personaje (Quinquín desde

monaguillo hasta torero ocasional); otra, de nuevo en la guerra: Juan Quinquín y los suyos tratando de romper el cerco que les tiene tendido el enemigo hasta la muerte inesperada y gratuita de su amigo Jachero; una cuarta parte para enterarnos de cómo Quinquín conoció a su amada Teresa y comenzó a rebelarse contra el orden establecido; y una final, donde conocemos cómo se formó el pequeño núcleo armado de Juan y sus compañeros.

Esta nueva estructura y la necesidad de concentrar los personajes nos llevaron a tres nuevas consecuencias. Primero, la creación de nuevas situaciones; segundo, la narración ya no partía de un orden cronológico de los hechos, sino que se contaban momentos de la vida de los personajes, independientemente de que éstos hubieran ocurrido antes o después; y tercero, esta nueva estructura no lineal, atenuaba de paso la tradicional toma de conciencia de los personajes, es decir, evitaba la tendencia habitual de justificarlos éticamente frente al espectador (el propio protagonista en el momento de la toma de conciencia —escena en la casa del americano— juega con ella pensando en los famosos versos de Zorrilla: «Llamé al cielo y no me oyó», etc.) Pensamos que, hoy en día, los personajes positivos de la vida real no tienen necesidad de justificación alguna, si acaso de nuestra adhesión o de nuestro estímulo.

Otro aspecto que fue surgiendo al calor del trabajo: nuestra propia actitud frente a las películas de aventuras. En el mundo cinematográfico de hoy se hacen muchas películas de aventuras que, debo subrayar, nuestro público disfruta ampliamente. Son películas de aventuras fabulosas pero que nadie vive en la realidad. En nuestros países no sólo se viven de verdad las aventuras, sino que existe la posibilidad de rescatar el prestigio de dicha palabra. El problema del film era narrar, repito, las aventuras que sí vivimos nosotros pero sin renunciar al lenguaje mágico del género. No intentamos hacer una sátira ya que tenemos por lícitos muchos aspectos del género. Y, precisamente, uno de los problemas que tuvimos que abordar fue el de ironizar

algunos de los elementos típicos del film de aventura sin que ello nos llevara a satirizar nuestra propia realidad. También en este sentido la película se mueve en dos planos: por una parte, satiriza algunos aspectos del género; por otra, se apoya en él para plantear situaciones muy serias de nuestra realidad. Insistimos, más que satirizar, ironiza, evidencia los trucos (transformación milagrosa de un león en toro, disparo del Alcalde que se convierte en una guerra total, gran corrida de toros gracias a las bondades que posibilita una edición, salto del héroe desde un tejado para caer cómodamente en su caballo, etc., etc.), en una palabra, intenta demostrarle al espectador que aquello es cine y no realidad. En definitiva pensamos que era mucho más productivo evidenciar la ficción de un filme y que ésta permitiera luego pensar en la realidad, que pensar por el público ofreciéndole sólo las pretensiones cinematográficas de reflejar la realidad.

Pero el experimento más importante para nosotros consistió en mezclar dos elementos que siempre se han tenido por antagónicos: la concepción dramática que tenemos del héroe positivo y la concepción ligera que le damos al género de aventura. La educación que forma la estética tradicional tiende a exigir siempre para el héroe positivo (en nuestro caso, el guerrillero contemporáneo) un género solemne como puede ser, por ejemplo, el de la epopeya; el género de aventuras, al mismo tiempo, lo disfruta pero como algo que sólo sirve para divertir, para pasar el rato, para entretener. Ambas actitudes están determinadas por convenciones estéticas, aunque la primera obedece más a los dictados de la razón, y la segunda, más libre, más espontánea, a los sentimientos. El film trata de evidenciar esta contradicción. Y, desde luego, trata también de superarla. No somos partidarios de los films de entretenimiento, de los films que roban la voluntad del espectador y lo convierten en un consumidor pasivo. Pero no vemos nada de malo en que las películas diviertan. Sobre todo cuando éstas divierten sin entretener, cuando éstas permiten que el espectador participe, que el espectador logre activar su mente. La mezcla de estos dos factores

que hemos señalado, creemos, que alteró también el género. Pensamos que la película no se pueda catalogar dentro de un género. Su resultado es heterogéneo aunque su estilo obedezca a una sola actitud: identificación plena con el mundo nuestro y con el personaje del guerrillero. Entendemos, además, que esta mezcla ha favorecido la humanidad del personaje ya que, como todos sabemos, los «buenos» cuando son abordados con demasiada solemnidad en las películas, resultan siempre menos interesantes que los «malos».



# **TOMAR CONCIENCIA NO ES BAÑARSE EN LAS AGUAS DEL JORDAN O SEA "LAS AVENTURAS DE JUAN QUINQUIN"**

Hacia mucho que Julio García Espinosa no nos daba una película. Después de Cuba baila, después de El joven rebelde, cuyo argumento escribió en colaboración con Zavattini, durante los primeros años de la Revolución, el director cubano pareció callar. Decimos «pareció» porque sabemos que, en verdad, el director cubano estaba hablando con interpósita persona; nos explicamos mejor: Julio García Espinosa asumió la responsabilidad de la organización de la producción del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), por sus manos pasaban los guiones que otros directores realizarían, bajo sus ojos se controlaban los costos de los presupuestos estudiados, entre sus manos corrían kilómetros de películas impresionada cuando, sentado en la moviola, Julio discutía con sus colegas, en gran parte pertenecientes a una generación de cineastas que surgía después de la suya, los resultados obtenidos, la necesidad del «timing» y las metáforas increíbles que se pueden alcanzar con un par de tijeras bien afiladas. «No importa que un director deje de filmar por algunos años, a veces pienso que hasta es saludable que lo haga; lo que importa es que no deje de leer en ese tiempo», algo más o menos así me decía Chiarini hace unos dos años en Venecia, y este lema podríamos escribirlo en la bandera de García Espinosa. Por asunción, sin retaceos de sus responsabilidades, y fiel a dos de sus temas favoritos «cultura política» y

«política cultural», Julio postergó en parte su propia obra de autor cinematográfico. Esperábamos pues, como decíamos, con gran interés (¿por qué no decirlo?) con fraternal inquietud, Las aventuras de Juan Quinquín que acaba de mostrarnos en el Festival Cinematográfico de Moscú.

Película nueva, con un personaje popular mitad real y mitad fábula, emparentado en sus andanzas con buscones y «subversivos» de la picaresca clásica española y criolla, película donde para contar su historia García Espinosa echa manos de todas las posibilidades de discurso del cine contemporáneo, desde la leyenda de la nubecita que sale de la boca del personaje con técnica de historieta a la revaloración de la sinceridad o del patetismo o del grotesco del melodrama circense. Su visión (y, sobre todo, la necesidad de adecuar permanentemente nuestra visión que va contradiciéndose y negándose a sí misma los puntos de vistas convencionales en los que sucesivamente nos queremos instalar cómodamente a medida que la película procede, creyendo encontrar ahora aquí, luego allá, la «clave», la «óptica», la «perspectiva» del film y resultando todas las veces obligados a cambiar nuestra mirada, hasta llegar al fin y tener que aceptar, por un proceso que ya no es más de visión sino de reflexión, que estamos frente a una obra original y a la proyección de una circunstancia original del mundo), su visión, decíamos, resulta por todo esto sumamente estimulante y estimulante dos veces si medimos la distancia que media entre el cansado «realismo socialista» y esta propuesta nueva de una revolución nueva, en acción. Película que no temeríamos de calificar como «didáctica» en el sentido más avanzado de la palabra, en el sentido «brechtiano» tanto para entendernos, su proyección enfrió a los soviéticos por la carga crítica, desacramentalizadora, con la que bombardea todos los mitos, empezando la caridad por casa, como quien dice, contra la mistificación, o sea, la retórica, el dogma, la arterioesclerosis, del propio sentimiento revolucionario. Gustó en cambio a otros sectores de cineastas socialistas —checos, polacos, ru-

manos, alemanes orientales— europeos de este lado y latinoamericanos presentes en el Festival.

Si tuviera que sintetizar una de las características definitorias de la película —que se apoya en una trama de «aventuras», para «comunicar» con grandes públicos, al mismo tiempo que descubre el revés de la trama— diría precisamente que es ésta: la destrucción de un género, o mejor aún la autodestrucción, en una operación a nivel similar al que ya han alcanzado por ejemplo, la literatura y la pintura contemporáneas. Pero dejemos que sea el mismo Gracia Espinosa quien nos explique esta operación a nivel de lenguaje en su film: «El director refleja siempre en los films dos actitudes: a) su actitud frente a la vida; b) su actitud frente al propio cine. Estas dos actitudes están mezcladas. Hay directores que pretenden hacer creer que su cine refleja objetivamente la realidad de la vida. Engañan al espectador y le inducen a una actitud pasiva. Yo he querido subrayarle que el cine es una ficción y que, a partir de esa ficción, podemos pensar en la realidad. He tomado una historia encuadrada dentro del conocido género de aventuras y he tratado de ofrecerle al espectador distintos puntos de vista, mediante los cuales pueda pensar y analizar esta historia que ya él conoce, que ya él ha visto otras veces».

—¿Y qué tú esperas de ese repensamiento y de ese análisis, o dicho con otras palabras: cuál sería la operación que tú entiendes hacer con ese espectador, a nivel de público?

—«Al lenguaje no le puedo concebir sino es en relación con el público. Por eso, explicando mi operación «a nivel de lenguaje», estaba ya explicándola también «a nivel de público». Pero hay algo más. Manifestar una oposición a las tradicionales estructuras de «la toma de conciencia». Es decir, aquellas estructuras mediante las cuales el personaje no puede reaccionar, luchar, enfrentarse definitivamente al medio, hasta tanto no esté en actitud totalmente justificada frente al espectador. («Como si estuviéramos pidiéndole comprensión o permiso o perdón para nuestro personaje al especta-

dor buen burgués», me acotaría luego Julio). Pienso que este tipo de estructuras dramáticas hay que dejarlas de una vez y para siempre. Los personajes de nuestra realidad, de nuestro llamado Tercer Mundo, no hay que justificarlos sino estimularlos. Todavía algo más. En este tipo de estructura, el personaje no reacciona hasta tanto no toma conciencia, es decir, hasta tanto no se bañe en esa especie de agua del Jordán que viene a ser el momento de la toma de conciencia. Pensamos que lo que hay que tratar, por el contrario, es de mostrar que el personaje es capaz de reaccionar sin necesidad de alcanzar un estado de pureza, una total lucidez, sin esperar la famosa toma de conciencia».

# DAVID

---

Tres años es un tiempo de producción largo para cualquier película —sea convencional o experimental. *David* tomó tres años completos: se estrenó en 1967; se había comenzado en el invierno de 1964. Pineda Barnet y su equipo estuvieron bien ocupados durante casi todo este tiempo. *David* fue una película laboriosa, difícil: 80 mil pies de película filmados; 500 entrevistas; una larga y prolija recopilación de cuanto elemento pudiera aportar algo al estudio de Frank País: antecedentes, cultura y organización familiar, clase social, normas de educación, infancia, formación, temperamento, tendencias, intensidad de esas tendencias, adolescencia, conducta, actitudes, circunstancias históricas, ubicación política, social y económica de su tiempo, de su medio, de su lugar de origen y desarrollo, de su «geografía» —como gusta decir Pineda Barnet. El ha escrito:

Comenzamos por reunir, desglosar, clasificar y analizar todo el material escrito publicado, desde la prensa pre-revolucionaria hasta el momento mismo del inicio de la investigación: libros, folletos, etcétera, que contuvieran alguna relación con nuestro objetivo.

Una labor a ratos muy pesada. Los resultados, sin embargo, comenzaron a verse pronto:

Desde el primer intento surgieron ya nombres de personas y lugares a los que debíamos acudir directamente. Así, procedimos a las consultas orales con todo tipo de personas relacionadas con David (Frank), personas claves de cada etapa de su vida: la madre, la maestra de kindergarten, vecinos, amigos de la infancia, compañeros de estudios, de su iglesia, de las primeras luchas estudiantiles, los amores, los profesores del Instituto, de la Escuela Normal de Maestros, de la Universidad, pastores de la iglesia, compañeros de inquietudes, de todas las pequeñas organizaciones revolucionarias, compañeros con los que tuviera desavenencias, relaciones afectivas de todo tipo, compañeros en la clandestinidad, de acción, dirigentes, colaboradores, gente del pueblo que le veía a distancia, simpatizantes y no simpatizantes suyos, personas que le vieron morir, y hasta aquellos que, sin haberle conocido, fueron

de una manera u otra inspirados por su presencia. De este modo, entrevistamos desde figuras de la dirigencia de la Revolución hasta personas que hoy, manifiestamente, no están con ella, e inclusive a condenados por delitos contrarrevolucionarios (...) Dimos por terminada la búsqueda de informantes una vez que pudimos armar la estructura más completa y representativa de todo el proceso de desarrollo del carácter de Frank País. Registramos hasta el último rincón en busca de fotografías, documentos, cartas, cintas magnetofónicas con su voz (...) Poco a poco iban surgiendo imágenes diferentes, colores diferentes de Frank, estaturas diferentes, gestos, tonos, posibilidades. Consultamos sus lecturas, su música preferida y hasta los platos predilectos en la mesa familiar o en la casa de una amiga, sus pasatiempos, su indumentaria. Visitamos una y otra vez el barrio donde nació, las calles, los rincones, las casas que visitaba o en las que tuvo que ocultarse, lugares de lucha, la prisión, instituciones, escuelas, universidades, instituto, iglesias, pueblos, paisajes...

Con este material acopiado ya Pineda pudo decir que «tenía» al individuo y a parte de su circunstancia —porque esta era necesario completarla con un estudio historiográfico (político, económico y social), siquiera somero, de su época en sus niveles Cuba y el mundo. Se hizo. Ahora era posible decir que las premisas básicas de la biografía de Frank País estaban a mano. Había, sin embargo, un inconveniente: Pineda Barnet no quería hacer una biografía:

No, nuestro objetivo no era ese. Lo que queríamos hacer era un recorrido en síntesis por un carácter, símbolo de una generación joven inmolada por un ideal en su más alta expresión. Queríamos demostrar, además, que un carácter apacible, reflexivo, puede convertirse en un carácter para la acción. De ahí nuestro superobjetivo encerrado en una frase: «Lo manso también puede tener uñas, y a veces es necesario fabricarse las uñas para defender lo manso.» Encontramos un hermoso poema de Brecht que definía magistralmente esta problemática:

Con todo, sabemos muy bien:  
también el odio a la bajeza  
desfigura los rasgos.  
También la ira por la injusticia  
hace enronquecer la voz. ¡Ay!  
los que queríamos abonar la tierra para la amabilidad  
no pudimos ser amables nosotros mismos.

(De «A la posteridad», 1948)

Y queríamos no sólo estudiar el carácter de un héroe, sino romper también el esquema del héroe infalible, ejemplo en todo. Combatir

el esquema del guapo, del comecandela. Por otra parte, deseábamos lograr un film para discutir, para profundizar, en el que pudiéramos reclamar del público una participación activa, esencialmente en el descubrimiento de la realidad, de la verdad. Es decir, mantener una posición constante de protesta contra la «observación sumisa de un ritual formal estereotipado», exigir una rendición de cuentas sobre los acontecimientos. Más aún, enfrentar al público con el contenido, con el lenguaje del pensamiento, elevarlo a un estado de racionalización activa. Contra esto conspiraba la tradicional interrelación espectador-cinematógrafo, la intimidad de la sala de proyección, la inmediatez de la imagen, la identificación emocional con ella. Era pues necesario realizar la permutación dialéctica de los elementos épicos y dramáticos que tomáramos de la realidad y ordenarlos según la necesidad de una estructura adecuada. Así, desglosar, seleccionar, sintetizar y ordenar el material obtenido. Crear esa estructura adecuada al objetivo, no atendiendo a la línea horizontal y cronológica de la historia, sino a la necesidad planteada para el desarrollo de una dinámica lucha de contradicciones que, de modo vertical, creciera como espectáculo al mismo tiempo que creciera como lucha dentro del contenido. Plantear el problema, informar, ponerlo en lucha, discutirlo, demostrar la tesis, discutirla y resolverla... (...) De ahí surgió una estructura, no basada en el acontecimiento habitual de una fábula, ni aún en la anécdota, no un «qué sucede y cómo sucede», sino un constante «por qué sucede y para qué sucede».

Había mucho del método de Brecht en estas soluciones:

El método que he seguido incluye a Brecht, eso está bastante claro en el film, pero no se trata del traslado mecánico de sus experiencias ni se trata sólo de ellas. Por ejemplo, para evitar que la tipificación no cobrara el aspecto estadístico de lo más frecuente o común, sino el de una síntesis de un fenómeno histórico-social demostrada como excepcionalidad cotidiana, nos pareció útil la experiencia de Piscator de «elevación de las escenas privadas hacia el plano histórico». El «método» que seguí no fue más que la resultante de experiencias y disciplinas tan variadas y de principios tan aparentemente antagónicos como algunos conceptos brechtianos y otros de Stanislavski o de Piscator, o elementos de ensayos experimentales de la pedagogía moderna en relación con una didáctica inductivo-deductiva, o métodos de investigación de los más diversos orígenes, aplicación muy liberal de los estudios de la motivación; y si se quiere hablar en términos cinematográficos, tuvimos en cuenta experiencias diversas como las de Jean Rouch y Edgar Morin, Chris Marker, Christensen, Ivens, Kadar y Klos, Rossi: cine-encuesta, cámara oculta, «free cinema», reconstrucción a través de elementos simbólicos e informes de tipo forense, noticieros de la época, pedazo de películas comerciales...

En *David* la imagen de Frank País no aparece en movimiento, pero su presencia está ahí todo el tiempo —a través de los que lo califican de místico, artista, bravo combatiente, saboteador, organizador, frío calculador, adolescente romántico... Su personalidad está analizada desde el presente con una favorable distancia de los hechos que protagonizó o en que participó. Como la historia no está contada de manera lineal, cada elemento adquiere un valor didáctico. El presente cobra vigencia en el pasado y éste se reconstruye a través de aquél. Un ejemplo: el entierro de Frank es una reconstrucción hecha con un entierro simbólico y con filmaciones del entierro original. A lo largo del film, las «texturas» temporales se funden y esto le proporciona uno de sus logros más interesantes.

No creo que *David*, en lo que se refiere a su naturaleza estética, pueda considerarse como una obra lograda. Su principal defecto es la pasividad de su estructura y más aún del lenguaje de esa estructura. Sin embargo, esta pasividad sería imposible sin la gran virtud que hace de *David* el film más importante para nuestro cine de largo metraje en estos momentos: su audaz e intenso abordaje de la realidad revolucionaria de Cuba. Esta paradoja pasividad-audacia, verdadera instancia de la regla de unidad de contrarios, que constituye el rasgo más característico de *David* como obra, no es más que la expresión de una contradicción entre forma y contenido.

La audacia de *David* hubo de iniciarse desde el mismo momento en que Enrique Pineda comenzó a concebir las ideas de su film sobre Frank País renunciando a la reconstrucción de la realidad original, renuncia cuyo significado práctico constituye una negación de la metodología industrial tradicional del cine (...)

Ahora bien, si considero a *David* como el film más importante para nuestro cine de largo metraje en estos momentos (...) es porque creo que con *David* comienza una nueva etapa en nuestro cine de largo metraje, etapa que de convertirse en una tendencia, podría desarrollar las únicas premisas estéticas capaces de revestir a ese cine de una importante trascendencia histórica. (...)

El contenido de *David* la caracteriza (...) como un renacimiento de la vehemencia por profundizar en la realidad revolucionaria, a condición de que las limitaciones neo-románticas de la primera etapa sean superadas. Pero además, como se manifiesta en *David*, semejante renacimiento es el producto de la toma de conciencia de la necesidad de hallar el camino de la comprensión objetiva de esa realidad revolucionaria.

Lanzándose tenaz y audazmente a la búsqueda de ese camino, Enrique Pineda Barnet ha regresado con las manos llenas de un importante y magnífico estudio sobre Frank País. Sólo que ha sucedido

como si ante el espectáculo impresionante de la descubierta, explorada y conquistada realidad, hubiese surgido un crepúsculo inesperado por no violar la pureza de su esencia, tal como la misma ha sido elaborada por la investigación historiográfica. Esta nueva alusión a la debilidad de *David* como obra, nos permite señalar la tarea más importante de la etapa que se inicia, repetimos, con el film de Pineda Barnet: encontrar urgentemente el otro camino decisivo: el de la expresión eficaz y adecuada del tremendo substratum dialéctico de la realidad revolucionaria. (...)

Hijo de una actitud ideológica, no es casualidad que *David* haya nacido en el momento en que la revolución ha llegado a un punto más avanzado, aquel en que a una consolidación interior ha seguido una proyección exterior en forma de una nueva y militante concepción del internacionalismo proletario. (...)

Es también como hijo de la mencionada actitud ideológica que tampoco es casualidad que uno de los mayores aciertos de *David* sea la actualización de la figura de Frank País héroe, que en términos estrictamente cronológicos, se sumerge cada vez más en el vasto océano de un pasado épico. Esta actualización, que constituye uno de los pilares que sustentan el carácter militante del contenido de *David*, ha sido resumido por Enrique Pineda en la singular encuesta sobre la posibilidad: ¿Qué sería Frank País hoy? Sí, Frank País también sería, como lo es Fidel Castro, un gran dirigente comunista de nuevo tipo. (...)

(José Massip: «David es el comienzo». Revista *Cine Cubano*, número 45-46, 1967)

La reacción del público fue inusitada. En general, la gente salía del cine un poco frustrada y bastante desconcertada. No se había emocionado: no había llorado o reído. Poco después, eso sí, comenzaba a discutir sobre la personalidad de Frank País.

Ese resultado, esa reacción del público me hizo sentir bien porque significaba que había logrado uno de mis propósitos: que el espectador participara en mi búsqueda de la personalidad del héroe.

# MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO

Las tumbadoras del Pello irrumpen ensordecedoramente en la pantalla y una multitud abandonada al ritmo y a la música, se estremece bajo los tres o cuatro pasillos que varias afrokanas marcan con una sensualidad cercana al delirio. Los compases del mozambique «Teresa» no dejan lugar a ninguna reflexión: sólo movimiento, voluptuosidad, fruición de los cuerpos. En un momento, entre los tambores y la «gangarria», se escuchan dos disparos como si fueran otro instrumento de percusión o una nueva variación del ritmo. Por encima del cadáver —un desconocido, un cuerpo sin música— el río humano describe una ondulación casi eléctrica y vuelve a tomar poco a poco la forma de una resaca que arrastra en su empuje todo lo que sea ajeno a la exaltación inmediata. Los pies no han dejado de moverse, el ambiente no ha tenido tiempo para asimilar el corrientazo sangriento. Cuando termina este instante, la cámara capta en detalle algunas imágenes de la multitud que se diluye inconscientemente en la cadencia frenética, entregada en cuerpo y alma al baile total. Por último, se detiene ante el asombrado rostro de una joven negra, sudorosa, jadeante, ¿subdesarrollada?

Desde las primeras imágenes, *Memorias del subdesarrollo* se revela como un film dispuesto a exigir del espectador una participación activa. Esta participación impone, por encima de cualquier resultado, la necesidad de una definición por parte del público: no es solamente la captación del mensaje lo que interesa, sino la toma de posición, el compromiso que hará todo espectador una vez terminada la proyección. El expediente seguido para lograr este fin no se reduce a la simple narración de una historia, sino a la presentación de los elementos que serán necesarios para poder emitir un

juicio definitivo sobre el punto sometido al análisis. En este sentido, *Memorias* ofrece una sólida estructura en la que se entretajan y ponen en juego dos planos contrarios: la realidad vista a través del prisma subjetivo de un individuo y la realidad tal cual es. El hecho no tendría mayor significación si no se tiene en cuenta que el punto de partida del film es la presentación de una problemática desde el ángulo contrario. Para ello, el protagonista (Sergio, un hombre inteligente, ex-propietario de una mueblería, y con inquietudes que lo elevan por encima de la pobreza intelectual de la burguesía cubana) es el que sostiene, en un principio, el diálogo directo con el público. Las razones que justifican esta inversión se encuentran en el doble objetivo del film: presentar limpiamente un enfoque que responde a las limitaciones ideológicas de un determinado individuo y, al mismo tiempo, ofrecer las premisas de su negación. El resultado es una relación dinámica en la que se enriquece el desarrollo del argumento y se permite analizar a profundidad las contradicciones más sutiles del protagonista. El camino escogido en la realización del film, por tanto, pone en evidencia la necesidad de un acercamiento no estático a los problemas que plantea y asegura la efectividad de sus propósitos (definición de un personaje a través de sus puntos de vista, contraposición de un segundo punto y compromiso del espectador respecto de lo que está viendo). Es dentro de estos tres niveles que *Memorias del subdesarrollo* se desenvuelve con una fluidez extraordinaria, permitiendo establecer entre cada uno de los planos independientes una armónica interrelación siempre en movimiento, siempre interactuante. A partir de esta idea, el film tiene a su disposición todas las posibilidades para expresar el contenido: su estructura es sólida y compacta, pero es también libre, abierta, despejada —como las novelas de Pío Baroja: «un saco donde todo cabe». La intención llega a plasmarse como un collage, pero un collage hábilmente organizado desde el punto de vista cinematográfico. Por un lado, está la puntuación nerviosa del diálogo de Sergio con el público; por el otro, la realidad vital que llega por las vías más

inesperadas (noticieros, documentales, simples fragmentos de historia).

La libertad de esta línea narrativa va siguiendo —en contra de las apariencias— una lógica absolutamente necesaria, que incorpora a la estructura de *Memorias* su verdadero sentido: la historia de Sergio y la realidad revolucionaria confluyen, mediante una dialéctica interna, hacia la tesis última del film. El itinerario seguido por el protagonista se va definiendo con una objetividad que permite la exégesis por parte de cada uno de los espectadores, pero que al mismo tiempo demuestra la precisa intención del realizador. Vale la pena examinar de cerca esta trayectoria, que es en definitiva el mejor logro de un film cuya principal característica es la de hacer reflexionar.

Cuando Sergio despide a su familia que parte hacia el Norte, comprende que entre ellos se extiende una barrera mucho más infranqueable que el fino cristal del aeropuerto empañado por labios y dedos. Su decisión de permanecer en el país puede tomarse como una necesidad de romper con un sistema de vida puesto en duda o como la simple voluntad de observación de un individuo interesado en lo que pueda suceder. Desde un principio, las cartas están sobre la mesa: el personaje ha llegado a un momento clave de su vida, en el que sus valores más permanentes han comenzado a tambalearse, han caído en crisis. El primer paso de la trayectoria está dado: al quedarse, Sergio ha escogido el camino de la confrontación con la historia. La situación entra de esta manera en una fase mucho más compleja, porque el protagonista va a tratar de asimilar, desde sus limitaciones y sus concepciones caducas, una circunstancia esencialmente nueva y totalizadora como es la Revolución —y en este punto el film deja entrever una nueva arista que no sería arriesgado señalar: Sergio, más que un simple burgués ex-propietario, es un típico intelectual burgués, lo cual enriquece aún más el enfrentamiento. La manera en que el personaje aborda la realidad lleva el sello de su enfoque superficial y epidérmico. Su intento de asimilación se produce a distancia, con una mezcla de rechazo y objetividad que es

algo más que un mero rasgo de autosuficiencia: es producto de su mentalidad formada dentro de los ideales de una clase. En su exclusivo papel de observador, nunca de elemento activo, Sergio va recibiendo los fogonazos de una realidad cambiante que le echa en cara su propio vacío y arroja una lúcida mirada sobre su pasado. Esta es la oportunidad que, en su segundo nivel, el film aprovecha para desmembrar, en un análisis dinámico y de un montaje ágilmente cinematográfico, las claves definitorias que caracterizaron al conjunto de las fuerzas mercenarias de Playa Girón. Como en un impensado volumen de antología, el ejército de invasión pasa ante los ojos de los espectadores —y de Sergio— ofreciendo una reproducción condensada de la República: en él están «el sacerdote, el hombre de la libre empresa, el torturador, el filósofo, el político y los innumerables hijos de buena familia». Las imágenes los muestran separados en tiempos de paz, pero unidos por los hilos invisibles que los han agrupado en una misma empresa mercenaria. Para Sergio no escapa que «la verdad del grupo está en el asesino» ni que sus propias búsquedas no pueden encauzarse en los ideales de una burguesía subdesarrollada, pero es incapaz de comprender que su actitud de espectador pasivo es incompatible con un momento histórico que le plantea urgentes respuestas (no está de más recordar la frase de Fanon: «todo espectador es un cobarde o un traidor»).

El episodio cumple su doble función expresiva (rompimiento del protagonista con su vida anterior —simbolizada por su amigo Pablo— y desarrollo del segundo nivel comparativo), mientras que la estructura va equilibrando su dialéctica interna —cosa que está ausente en la novela que adapta el film, aunque en este caso es mejor no hablar de adaptación, sino de la magnífica colaboración Desnoes-Alea.

Es entonces que el personaje comienza la segunda etapa de su trayectoria, marcada por una actitud crítica que intenta explicar su no inserción en el proceso revolucionario. Sergio logra rechazar la inutilidad de una vida compartida hasta el momento con su clase, porque

la Revolución ha puesto en evidencia la esterilidad, el vacío y la definitiva conclusión histórica de un período cerrado en sí mismo. Atrapado entre el fin de una sociedad en la que se ha formado —y a la cual no puede regresar— y el inicio de una nueva posibilidad, Sergio se refugia en un dualismo estático, en la zona intermedia de sus contradicciones. El cinismo original deja el paso a una crítica defensiva, que es el reflejo de un desgarramiento —y en este sentido hay que señalar la justeza de *Memorias* en el enfoque del personaje, que es tratado con una profundidad psicológica nada esquemática.

El subdesarrollo se convierte necesariamente en el punto de referencia de esta actitud: de todas las circunstancias que acosan a Sergio, es ésta la que acelera su crisis (por ser precisamente la que en el proceso revolucionario exige las más altas tensiones, la más profunda disposición práctica). El diálogo se establece en el terreno de las formulaciones organizadas por el protagonista, que observa minuciosamente la apariencia externa y las reacciones típicas de la masa subdesarrollada que lo rodea (en la pantalla se verán rostros primitivos, mujeres telúricas, altares ancestrales, actitudes machistas: toda la violencia vital de esta parte del mundo). La mirada de Sergio —diestramente escrutada por la cámara— fija toda su atención en el lado moral del subdesarrollo, que es en definitiva el que más le golpea. Su poder de penetración es casi siempre certero (y a ratos humorístico), pero carece de vigencia histórica, al no relacionar los juicios superestructurales con las causas económicas que lo producen —otro acierto del film: las ideas jamás escapan de las circunstancias ideológicas que determinan al personaje. Es así como la secuencia inicial del mozambique adquiere su capacidad de choque: aislada de un contexto que explique las causas, la violencia del acontecimiento queda como un acto abstracto, difícil de comprender tal como lo percibe Sergio.

La lectura de un párrafo de la II Declaración de la Habana actúa como un catalizador ante las concepciones estáticas del personaje: el subdesarrollo es una realidad

viva, cambiante, en plena transformación y su presencia exige más de un sacrificio. La urgencia de esta verdad provoca en Sergio un nuevo avance de la espiral: su frustración como ente social ya acompañada de una evasión en frecuentes aventuras eróticas, principalmente con Elena, uno de los personajes mejor delineados del film y un perfecto ejemplar de lo que Oscar Lewis ha bautizado como «cultura de la pobreza»: no sabe relacionar las cosas, no acumula experiencias, vive en el presente. Aquí, el segundo nivel de la línea narrativa se subordina al primero, respondiendo a una necesidad expresiva: *Memorias*, más que un film sobre subdesarrollo, es el estudio de una determinada *actitud* frente a los problemas que el mismo plantea.

La agudización del conflicto mueve entonces los resortes síquicos del personaje hacia un nuevo refugio, otra forma de huir. La mirada corrosiva del pasado se convierte en un recuerdo evasivo y se hace necesaria la secuencia con Hanna, en la que Sergio evoca con nostalgia su única oportunidad de realización. Pero ya no es solamente el recuerdo de Hanna, sino todos los recuerdos: su amigo Francisco, las diarias escapadas a los prostíbulos, los sitios frecuentados, todo lo que adquiere en su memoria la dignidad de lo lejano. Para Sergio, el ciclo está totalmente cerrado: ya es un hombre fuera de la historia, un ser sin posibilidades. El desplome moral del personaje resulta inevitable: la Revolución le ha enseñado la conclusión de sus valores más arraigados, pero Sergio es incapaz de romper con su mentalidad caduca, es incapaz de actuar.

El desarrollo lógico del film llega así a su culminación exacta: la definitiva aniquilación del individuo que no ha sabido vivir a la altura de su época ocurre en uno de los momentos más hermosos del proceso revolucionario: la Crisis de Octubre. Encerrado en su apartamento, ajeno a una ciudad que muestra sin miedo las maniobras de una «cuatro-bocas» o el rostro sereno de los milicianos de un pelotón de artillería, Sergio asiste al fracaso de su no-compromiso. Afuera, un amanecer de una luminosidad blanquecina y cegadora (definitivamente uno de los planos más logrados de nuestro cine)

anuncia la actividad de un pueblo seguro de la dignidad con que ha de vivir.

Es en esta secuencia en la que la estructura de la obra alcanza el punto de convergencia de los dos niveles que ha mantenido la narración y propicia la definición del tercero (compromiso del espectador). Sin embargo, la descripción de la Crisis de Octubre está presente, pero sólo a medias, y esta es una de las pocas fisuras (junto con el episodio «Una aventura en el trópico», en el Museo Hemingway, un tanto forzado) que presenta la sólida estructura del film. La misma lógica del argumento desemboca en la Crisis como una necesidad dramática y ahí es cuando la película debería abandonar el nivel subjetivo del personaje, para incorporarse a lo que verdaderamente importa: el nivel opuesto, la tremenda realidad que no ha podido comprender Sergio, la tensión de los hombres que sí han entendido su papel histórico.

Lo que resta por señalar se desprende evidentemente de lo afirmado en un principio: la perfecta estructura de la obra parte de una problemática expuesta desde el punto contrario y concluye con la unidad necesaria: *Memorias* es un film sobre el compromiso y un film comprometido, y esto en definitiva sigue siendo su mayor mérito a los dos años del estreno. Su realización —hay que mencionar la música, la fotografía, la correcta actuación— logra una objetividad que, sin dejar de ser dialéctica, es partidaria: la objetividad del artista revolucionario. En este sentido, *Memorias* es un claro ejemplo de análisis, una lección de oficio cinematográfico.

# LUCÍA

1. *El tema:* Entrevistado sobre su película, Humberto Solás expresó: «en sentido general, hay varios puntos que identifican estas historias: la presencia de la mujer, la actitud de la mujer, en determinadas épocas y su relación con el hombre». Seguidamente enfatizó la importancia de otro nivel temático en «Lucía»: la sociedad en proceso de descolonización.

En su sentido histórico, la película se ocupa de las etapas cruciales del desarrollo de la sociedad, haciendo en ellas cortes verticales que ponen al desnudo la génesis de la nacionalidad y su reafirmación. Ya en esta selección temporal se manifiesta la coherencia del tema: el proceso de continuidad en la lucha por la definición propia: 1865, la revolución frustrada del 30 y, por fin, Cuba en revolución verdadera.

En cada historia, de acuerdo a su ubicación ha empleado un estilo, un lenguaje, una técnica diferente y esta diversidad es, también, un ejercicio de dirección: «Lucía» es un film de búsqueda.

Junto a este enfoque, encontramos insertado el análisis de la conducta femenina, condicionada por su contexto histórico social, pero en congruencia con los rasgos similares que imponen los hábitos y la ideología de todo país subdesarrollado.

Excluida de la lucha productiva, relegada al servicio doméstico de su grupo familiar, la mujer desempeña en toda estructura subdesarrollada un rol subalterno. Los mecanismos para estabilizar esta situación se nutren básicamente del prevalecimiento del machismo: sus valores exigen que la mujer se convierta en objeto-posesión

dentro de una relación de subordinación: su voluntad sus iniciativas, son prácticamente anuladas. Los prejuicios que rodean el acto sexual, convirtiéndolo en una relación vergonzosa, culpable, aumentan el conflicto: la virginidad, la fidelidad, son valores aceptados que convergen en el sentimiento femenino.

Las alternativas de esta situación se hacen contradictorias: la educación de la mujer —y por tanto la motivación inconciente de gran parte de sus actos— junto al molde conductual que la sociedad le impone, tienden a hacerla asumir la imagen tradicional de la femineidad; se oponen a esto sus posibilidades de desarrollarse como individuo —estudiar, trabajar, desempeñar una actitud política.

Ambas necesidades —la participación social, y la aceptación de su rol femenino— madre, compañera del hombre, componen dos esferas de valores que se superponen antagónicamente.

Por supuesto, las opciones del desarrollo femenino, están determinados por el proceso social: en la medida en que el progreso técnico requiere de su incorporación económica, la presión coercitiva disminuye, impulsándola a asumir un nuevo rol. El subdesarrollo no puede generar semejante vuelco: se carece de la potencialidad económica que asumirá esta fuerza de trabajo, y de las instituciones sustitutivas de su labor doméstica, la ideología desempeña la función de aplastar los intentos individuales de liberación con el conjunto retrógrado de prejuicios y hábitos.

Sólo situaciones especiales de la historia colonizada —guerras, movimientos políticos, etc.— han abierto brecha en la barrera. En este panorama, aún cuando las posibilidades de acción de la mujer se enmarcan en su contexto social —acelerándolo o retardándolo—, la resolución de su posible participación social se produce como una decisión de carácter individual, inherente a la función existencial que asuma.

La especificidad de la naturaleza femenina —que inserta su rol social en su función biológica— exige que

la superación de su papel tradicional se produzca a través de una ruptura, generalmente desgarrante, con sus nexos afectivos. La decisión de integrarse a su colectividad realmente la conduce a enfrentarse a la autoridad masculina de su ámbito íntimo, —padre, hermano, esposo— y es dentro de las fronteras de la institución familiar que surge la rebeldía al predominio masculino. Existe una posibilidad de realización sin atravesar por la crisis emocional la integración de las esferas de valores a partir del amor (ver *Lucía II*), pero esto exige la definición del hombre dentro de las avanzadas sociales de su época —la conducta es modelo para ella, e incluso reclama su liberación— además del rechazo de los prejuicios sexuales actitudes no necesariamente coincidentes.

En este sentido el film «*Lucía*» ha planteado en su sitio exacto, la especificidad de la situación femenina, como producto de nuestra historia y característica.

## **LAS HISTORIAS:**

### **LUCIA 1895**

El medio se convulsiona por la guerra, la primera inquietud ante este panorama es un reclamo por los verdaderos protagonistas de esta gesta: el mambí.

Solás explica: «En el primer cuento, *Lucía 1895*, por ejemplo, hay una sociedad en que todas sus formas son europeizantes. Los personajes que escojo están muy relacionados a este estilo de vida».

A través de *Lucía*, conocemos a la aristocracia criolla, con sus debilidades y virtudes. El patriotismo de ellos está definido, sobre todo en *Lucía*, mucho más en función de la participación del hermano que por la identificación real de sus ideales. A pesar de esto, existe la colaboración de carácter pasivo, que corresponde supuestamente a la mujer, las banderas borda-

das, la confección de hamacas, la cálida acogida de los insurrectos, la complicidad del silencio.

La aparición de Rafael escinde a Lucía: de una parte los intereses sociales, políticos, fraternos; de otra, su necesidad de amor. El amante pertenece al país enemigo, España, —no importa—, es casado no puede ofrecerle las formalidades sociales —no importa; Lucía sólo reclama la seguridad de ser amada: «¡Si pudiera creerte!» —le grita.

Solás nos ha conducido hábilmente a captar el universo emocional femenino. La escena de la fiesta de mujeres es contrapuesta bruscamente a la seducción de las monjas, la movilidad conque es relatada —y escuchada— la historia denuncia la hipocresía moral, la represión del ambiente. Las dos comadres, ensartando su rosario de chismes, simbolizan el conjunto de prejuicios que esconden toda trasgresión a los cánones establecidos. Lucía rechaza y renuncia a todo, su amor la obsesiona, la enajena y finalmente la conduce a la muerte y la locura. Alrededor de la figura central se mueven apenas siluestadas, el resto de los personajes. El único enfoque profundo, el centro de esta historia, es Lucía; los móviles, las conductas, las reacciones de los otros —Rafael, Felipe—, resultan ambiguas, esquemáticas. Esto contribuye a resaltar el aspecto más débil de éste cuento: la anécdota no es convincente.

Es cierto que tampoco el propósito de Solás en esta historia es la racionalidad: desde la aparición de la Fernandina, el ambiente se alucina, sucediéndose las escenas claves —el descubrimiento amoroso, el engaño, la entrega, la traición, la venganza— en un diapasón emocional que se acrecenta con cada hito.

Entendemos que Solás ha utilizado este estilo desbordado no sólo como un experimento —se trata de una forma exaltada—, pero el prisma es acorde con la realidad recreada: el siglo pasado cubano estallaba turbulentamente en emociones. Captarlas en esta dimensión es un propósito válido.

Es posible que la composición de imágenes, música, actuación, ritmo, resulte vertiginoso para el espectador,

sin embargo, este tono se plasma en contrastes de giros y secuencias bellamente logradas.

Algunas escenas se convierten en símbolos —los mambises desnudos de la batalla son el coraje del cubano, el pseudo carnaval que sirve de escenario a la muerte de Rafael representa la fuerza de la cultura negra, la locura de Fernandina, su presagio al intentar detener la fuga amorosa, la identificación de ambas mujeres, son los elementos que representan la enajenación de Lucía.

Fernandina es en sí misma un símbolo. Su presencia, en cierto modo ajena a la trama, constituye el vínculo de la realidad y la fantasía, y a su alrededor se teje la leyenda. Las dos secuencias más elaboradas de la historia —la seducción y la batalla— merecen ser destacadas. En ambos se mantiene el carácter distorsionado, excesivo, que caracteriza el cuento pero han sido resueltos con maestría. La audacia de reproducir en una, un tema tabú —sexo-religión— contra un secuencia épica de magnitud sin antecedentes en nuestra cinematografía, se traduce en la seguridad con que el director ha manejado los elementos desplegándolos bajo un control impecable.

«Lucía 1895» es un melodrama que finaliza en tragedia, su expresividad exaltada, es, en parte, un reflejo de la cubanía romántica del siglo pasado.

## LUCIA 1933

El segundo momento: la revolución frustrada. De las tres historias, es esta la que recoge más auténticamente su época, reconstruyendo un escenario que se abría volcánicamente a la posibilidad de la revolución. En el proceso de descolonización, la ingerencia extranjera implícita y la dictadura nacional, son los objetivos que se pretende destruir.

Esta historia no se centra en el personaje femenino, Aldo el héroe sencillo, accesible, adquiere igual o casi mayor rango que Lucía, y ambos son enfocados tan cui-

dadosamente como la etapa política, la verdadera protagonista de esta historia.

La evolución de Lucía parecería demasiado brusca, casi superficial, si no se consideran los elementos que ella debe comparar: de una parte la frivolidad refinada, su mundo pequeño-burgués; de otro, el amor «el amor de esta pareja del segundo cuento es una relación muy sana, muy bella. Ambos personajes se definen y se desarrollan a través del amor...» Y es realmente su dimensión más pura. Aldo confiesa: «Tú eres mi primer amor. No me da pena decírtelo, tú eres mi primera mujer».

Aldo es la integración del hombre revolucionario (quizás un poco ideal) carente de valores machistas, junto a él Lucía se incorporará a la sociedad sin traumas dolorosos.

Paralelamente, la otra pareja, Antonio y Flora: significan la mediocridad y el oportunismo. En la lucha revolucionaria, la trayectoria de las dos parejas se identifica con la frustración de la revolución. Sus rutas divergen.

La desmoralización se manifiesta en los rostros de la orgía, Antonio es un elemento más de esta degradación; la selección del oportunismo acentúa las características de su unión personal: también es este un caso tipificable, la relación mantenida por la formalidad social, el interés económico o la costumbre. En este momento de definiciones, Aldo y Lucía asumen la honestidad, la intransigencia revolucionaria y Antonio se niega en su pasado, o acentúa sus inconsistencias en el proceso del oportunismo.

Las líneas políticas se superponen con la diversidad de relaciones amorosas que se denuncian. La madre de Lucía, por ejemplo, es el compromiso y la hipocresía social. El tono de este segundo cuento es la sobriedad. Después de la hipérbole de Lucía I, las cámaras se serenar, adquieren aplomo, para captar la realidad del 33.

El ritmo, la plasticidad de las imágenes, incluso en las secuencias más explosivas se fusionan a la transparen-

cia de las ideas, y al equilibrio del sentimiento amoroso. La dirección de los actores se caracteriza aquí por la naturalidad, y aún cuando el héroe tiende a ser idealizado, sus convicciones se ofrecen en la medida de la reciedumbre ideológica, y nos resultan cercanas, reales. Creemos que es éste el cuento más logrado, más maduro, el mejor exponente del dominio de dirección de Solás.

El final, demasiado estereotipado, cinematográficamente, sobra. Es, sin embargo, una deficiencia menor: el balance se apoya en las secuencias de la tabaquería (destacando la imitación del hombre, característica del feminismo de los años treinta); el desarrollo acertado del atentado en el teatro, la manifestación callejera, la secuencia de las dos parejas en el bar —final que hubiese sido perfecto— donde evidencia la supervivencia de la rebeldía, de unos, y la degradación moral de otros.

## LUCIA 196...

Para la Lucía formada por la Revolución hubiera podido tomarse el ejemplo de la mujer integrada, vanguardia, totalmente transformada: hay miles de mujeres en nuestro país que responden a estas características.

Sin embargo, Solás ha escogido el caso más recalciante, la mujer campesina, analfabeta, enredada en los prejuicios. Esta opción es totalmente válida, con ella se aparta del esquema lineal y la solución fácil y se aborda la realidad revolucionaria con espíritu crítico, denunciando el saldo que aún permanece de irracionalidad. Refiriéndose a los objetivos de Lucía 196..., Solás comenta: «que la gente se sienta reflejada, que se reconozcan y se irriten a partir de plantearse que hay revolucionarios que no quieren que sus mujeres trabajen y tienen una actitud familiar contradictoria con su vida social, revolucionaria. Aún tienen actitudes de la sociedad de consumo. Me interesa golpearles, y golpear a los tipos que padecen de machismo».

La Revolución ha abierto la dimensión desconocida, el esfuerzo colectivo requiere la participación femenina

en las tareas productivas y en la integración social. Pero la ideología de la esfera íntima a la zaga de las transformaciones más radicales no es fácilmente reemplazable.

El drama de Lucía, recogido intencionadamente, es el reflejo de innumerables casos semejantes: mujeres compelidas a participar, atrapadas por sus lazos emocionales, y por la fuerza de la tradición: aún la ruptura requiere de un saldo doloroso; la crisis de valores.

Ni tan siquiera puede considerarse total el triunfo por la simple incorporación social, la verdadera lucha continúa por el prevalecimiento de zonas de intereses; producir un desplazamiento de jerarquías de valores es aún más complejo y difícil, a la mujer la han educado para que priorice su vida afectiva, sus hijos, su amor, a todo lo demás; volcarse apasionadamente a una tarea social, dejar de estar sometida en lo que a rendimiento se refiere, a las fluctuaciones de sus relaciones emocionales, todo esto requiere de un esfuerzo de tal naturaleza que prácticamente sólo una minoría de mujeres lo logra y aún así necesitan racionalizarlo.

Nuestra sociedad subdesarrollada, a partir de su revolución, se plantea la transformación progresiva de la situación de la mujer, simultáneamente se inicia otra contienda de mayor trascendencia: la educación de las niñas y adolescentes dentro de una axiología que rehace los valores aceptados. Pero aún permanece un obstáculo: la supervivencia de los moldes caducos todavía vigentes, enraizados en la tradición, en los prejuicios. Su erradicación requiere de un mayor esfuerzo consciente en la ideología.

La forma con que Solás ha intentado esta denuncia, es indudablemente otro acierto. La relación de poder y sumisión se ha caracterizado, exagerándola a través de un prisma irónico.

La pugna presentada en su aspecto más descarnado, pero acompañada de una mueca burlona, de un guiño malicioso. Es la forma criolla de la sátira que establece el nexo entre lo trágico y lo ridículo a esto contribuye

la utilización de la música —la guantanamera—, la dirección de actores que adquiere aquí otro giro: la naturalidad tangible, la frescura, el ritmo descansado fluido.

Solás ha expresado su deseo de que este cuento recogiese «una forma nacional de hablar y de moverse, de pensar». Esto es un logro, los personajes de Lucía pueden ser ubicados en cualquier familia campesina de nuestro país, atravesando incluso las fronteras de la etapa de la alfabetización, hasta su vigencia actual.

Es la cotidiana realidad, cómicamente exagerada, recogiendo las características más notorias y simpáticas, la incorporación que se hace, por ejemplo, de la terminología revolucionaria en el diario bregar: «Lucía es analfabeta, es una víctima del imperialismo yanqui». En las escenas de la fiesta, de las discusiones sobre el alfabetizador, en los anhelos de Lucía, compartidos con sus compañeros, está plasmado, en rostros y lenguaje, la cubanía.

## BALANCE FINAL

«Lucía» es nuestro mejor largometraje. En su creación, Humberto Solás ha demostrado su madurez como director. Siendo este su primer largometraje, el resultado es magnífico. Los cuentos, y la variedad de situaciones y estilos empleados, ofrecen una dificultad para la crítica a distintos niveles. Generalmente se entabla una comparación exigente que afecta la valoración global del film. También ya como deficiencia, es preciso reconocer que existen desniveles entre las historias, esto lo afecta en su coherencia cinematográfica y le resta calidad como conjunto. El haber utilizado diversidad de técnicas de dirección le confiere una ventaja: ha sido para Solás una búsqueda que le ha permitido bucear en su propia definición.

Dirigir la excelente sobreactuación de Raquel Revuelta, simultáneamente a la serena Erlinda Núñez o a la gracia primitiva de Adela Legrá, tiene ya que haber sido una prueba de rigor. Posteriormente, Solás ha insistido

en que la dirección que siente como «su» estilo, en la cual le interesa trabajar, es la del segundo cuento. Nosotros coincidimos con esta selección, aún cuando «Lucía 196...» es casi un género, y no debe ser abandonado.

Quizás el mayor mérito de Lucía radique, sin embargo, en su función ideológica. Esto se ha hecho posible por dos características intencionales: el encuentro del lenguaje nacional, continuando la línea ascendente de «Juan Quinquín» y «Memorias del Subdesarrollo», en la reapropiación de nuestra realidad; y por la intención expresa y lograda de plantear un problema que inquieta al espectador, que le hace pensar, y que además no le es ajeno.

En este sentido, en lo que Lucía puede contribuir, a la superación de nuestras esferas ideológicas más rezagadas, no cabe duda de que su realización es un éxito total.

# LA PRIMERA CARGA AL MACHETE

Frente a *La primera carga al machete* puede sentirse uno atraído por más de un factor. Sin embargo, creo que hay uno que trasciende y que hace de esta película una obra realmente importante: su proyección hacia el presente que no surge sólo por el original empleo de un cine-encuesta «de época». Es indudable que este recurso estilístico permite «objetivizar» más esa realidad: ofrece las posibilidades mejores para lograr lo espontáneo (que en este caso vale decir «lo real y convincente»), eliminando así esa artificiosidad tan común en las películas históricas. La espontaneidad (y por ende, el reflejo más veraz de las situaciones planteadas) viene ya dada desde el momento en que hablan los personajes y no los actores; cuando se han decantado esos «vicios de actuación» que llegan a convertir a cualquier figura histórica en una caricatura involuntaria de sí misma, producto de esas concepciones esquemáticas sobre «cómo reflejar el pasado». Aquí habla el mambí, el campesino, el soldado, la mujer del pueblo; no el actor haciendo de mambí o campesino. A través de múltiples y diversos personajes, se transmite y mantiene esta «fuerza de la naturalidad», donde el grado de verosimilitud no viene dado por los ceceos del lenguaje sino por ese «sentir hombres de hoy» a estos personajes. Y es en este último aspecto donde creo se centra la importancia fundamental de la película. La vigencia, repito, no viene sólo dada por la feliz utilización de un estilo o por la encomiable dirección de actores. Es como resultado lógico de una actitud y de unas claras concepciones relativas al enfoque histórico que la obra adquiere su principal validez.

Daniel Díaz Torres

Las imágenes no son meros cuadros ilustrativos de un pasado. No es la exposición descriptiva de hechos pre-

téritos, desempolvados y reunidos cronológicamente, con ese sentido de «ilustrar», tan propio a la pretendida objetividad de la historiografía burguesa.

## **LA NECESIDAD DE LA LUCHA ARMADA**

Aquí se habla de un pasado que sabe mucho a presente; se ha ido a buscar en ese momento revolucionario todo lo que hay en él de útil para el hombre de hoy; todo lo que en él puede perennemente enseñarnos. La capacidad asociativa del espectador puede actualizar constantemente el argumento. Unense pasado y presente, dando un contenido rico y único: necesidad de la lucha armada. Las experiencias del pasado se muestran en todo su valor (didáctico, pudiéramos decir) para el revolucionario de hoy. Creo que esta y no otra, es la única forma de mirar hacia nuestra historia. A la escena de la plaza, con la carga de los voluntarios, ligamos tantas otras similares en la actualidad, sea en Argentina, en Perú o en Uruguay. Cuando se habla de luchar con lo que se tiene a mano; de convertir el machete en un arma más efectiva que el fusil como único camino de liberación, se piensa en una respuesta concluyente que, desde el pasado, se opone a las divagaciones reformistas sobre «condiciones subjetivas» y demás bizantinismos teóricos, que acaban en contemporizaciones con el enemigo, como lo ha mostrado más de una vez el presente. Y véase ya cómo su vigencia revolucionaria ha superado los marcos nacionales para incidir en la problemática fundamental de toda la actualidad, y en esencia de América Latina.

Encontrar en una obra esta trascendencia; este encauzamiento vigoroso de un contenido revolucionario, creo que ya la hace de por sí importante a pesar de sus desbalances, que en este caso pueden referirse más a problemas detallísticos que a defectos «de conjunto». Si se tiene en cuenta la audacia con que ha sido concebida esta obra, creo que los excesos en ella existentes son comprensibles y hasta en cierto modo, prometedores. Ellos dan la tónica de un ímpetu creativo que sobrepasa los conservadurismos de por siempre conforma-

dores de un cine-esquema por todos pasivamente aceptados. Es cierto que falta aún la medida, el equilibrio necesario de los nuevos recursos empleados. Así, si los movimientos continuos y rápidos de la cámara se justifican en momentos (una cámara que participa en el torbellino de la acción; en la convulsión de los hechos, cuyo ejemplo claro lo tenemos en la escena de la plaza, con la represión llevada a cabo por los voluntarios), en otros resultan gratuitos. En los mismos interrogatorios en la plaza o en la conversación entre cubanos sobre la importancia del machete, la cámara traza constantes «barridos» (panorámica en las cuales la imagen no puede aparecer nítida, dada su rapidez) que resultan innecesarias. Esto no se siente ya espontáneo sino como los síntomas de un «vedettismo» camarográfico. Y si en la película no hay estrellas; si se rompe con ese concepto clásico del actor tipificador, debe cuidarse de igual modo que el virtuosismo de una cámara completamente liberada no vaya a adquirir ese «estrellato».

## RECURSOS TECNICOS

Cámara en mano, sin restricciones; sonido directo (algo a destacar: no hay doblajes, todo ha sido grabado durante la acción «en directo», lo que ha acentuado el verismo de la cinta); «free-cinema»; cine-encuesta; improvisación. Todo esto es de una admirable eficacia cuando hace que el espectador analice y vaya tomando de ese pasado «objetivizado» todo lo que le es cercano. Sólo hay que tener el cuidado de que se mantenga la frescura, la espontaneidad, no sea que ésta sea sobrepasada por la originalidad de la técnica empleada; que sea la brillantez de un estilo lo que más resalte. El espectador debe sentir un cine moderno, pero «sin ver las cartas», sin percibir los esfuerzos de los realizadores para lograr tal modernidad.

Hay otro elemento innovador en la cinta, dado por la utilización del alto contraste. Con él se cumple una doble función: por un lado contribuye en buena parte a crear esa atmósfera «siglo XIX», que nos recuerda los viejos daguerrotipos e ilustradores de la época (com-

plementando la lograda reconstrucción histórica, que es otro de los grandes aciertos de la película: la época se «siente» se «vive»; su atmósfera se «respira»; no es una simple y fría postal de los viejos tiempos). Además, juega un rol dramático; tiene un sentido expresivo, de contenido, del que podemos encontrar un ejemplo definitorio en la escena cuando el coronel Quirós informa del comportamiento de los soldados españoles. Versión oficial y por lo tanto enmascaradora, trabajada en una fotografía de tonos normales, para dar precisamente esa «normalidad» aparental. A ella se contraponen los planos de violentos contrastes: es la realidad, su auténtica visión. Es lástima que este recurso resulte un tanto sorpresivo en la cinta, un poco desorientador si se quiere, al no haber sido empleado desde la primera aparición «oficial» del coronel Quirós.

## LA CARGA AL MACHETE

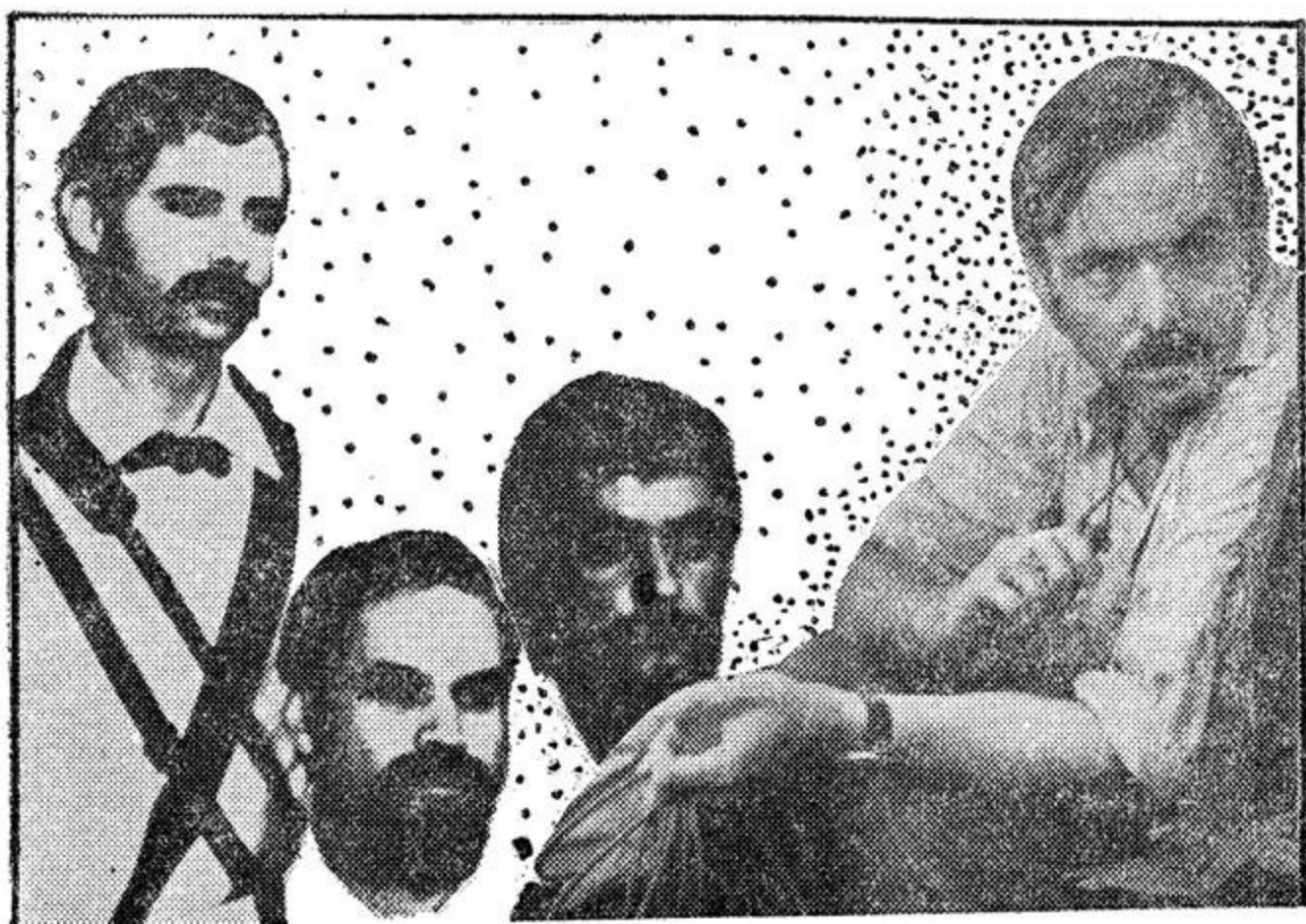
La batalla es el punto culminante del filme. Es en ella donde va a demostrarse, en la práctica del combate, la temible efectividad del instrumento convertido en arma por el hombre que va a reafirmarse como tal, al decidirse a vivir sin yugos. Y ocurre que la batalla trasmite ante todo un ritmo violento, un constante y fuerte movimiento de formas, que la vertiginosidad y el acentuamiento en los contrastes tonales llegan a hacer un tanto abstractas o más bien, confusas. Puede hablarse de distanciamiento; de desespectacularizar y encontrar una emotividad por nuevas vías. Pero creo que aún teniendo en cuenta esto, la batalla, tal como ha quedado en la pantalla, hace declinar un clímax que se esperaba más vigoroso, más eficaz. Uno quiere sentir más la efectividad del machete convertido en arma decisiva no de una batalla, sino de todos nuestros combates en las dos guerras de independencia. Y que se entienda que no hablamos de recurrir a efectismos para despertar emociones fáciles, lo que entonces pudiera resolverse dándole un aire «samurayesco» y gratuito a las escenas. Al referirnos a una «decaída» en la batalla, queremos significar que el grado de emotividad requerido para ese momento ha quedado sólo parcialmente logrado.

Que se ha esbozado la efectividad del machete, pero no se ha «dado», como sí ocurre en otros momentos, cuando a través del diálogo y de las expresiones de soldados españoles queda latente ese temible efecto del machete, «parte ya del mambí».

## IMPORTANCIA DE ESTE FILME CUBANO

Señalados ya los más importantes de los detalles a que hacemos referencia en un comienzo, una visión de conjunto de *La primera carga al machete* nos permite darle sus exactas dimensiones dentro del cine cubano. No se trata de cantar apologías; de entonar coros ante cada nueva obra cubana que surja. Aunque se quiera hablar de la temática más trascendental, si no ha quedado explícita en la película, ésta puede considerarse fallida. La obra terminada es la que «habla». «El cine existe solamente en la pantalla», dijo el director francés René Clair; y lo que nos permite considerar la cinta de Manuel Octavio Gómez como una obra de importancia vital entre las dedicadas a estos cien años de lucha por nuestro cine, es precisamente que las concepciones de su realizador con respecto a nuestra historia hayan quedado plasmadas en la pantalla; que allí esté ese contenido revolucionario, extraído de un pasado tratado con una visión muy personal de presente. Podemos hablar claramente *de resultados* y no de intenciones.

Utilizaremos un clisé para concluir, queriendo dar en este caso una seriedad y un valor poco acostumbrados a las «frasecitas hechas»: *La primera carga al machete* necesita ser vista, por ser una obra plena de interés. Y agregamos: por ser un cine comprometido; por ser nuestro cine que aprende a «hablar» en un lenguaje vigoroso y renovador.



# CHILE 1970: ¿ULTIMA OPCION ELECTORAL?

**Carlos Núñez**

A cien días del 4 de setiembre, fecha en que tres millones y medio de personas deberán optar entre (por ahora) tres candidatos para elegir a quien será presidente de Chile hasta 1976, ningún observador imparcial se atreve a arriesgar la más mínima profecía. Por encima de las declaraciones de los comandos de cada candidatura, a los que un elemental axioma político obliga a declararse previa e indudablemente victoriosos, esta cautela viene a reflejar algo más que un escepticismo natural (y habitual) por parte de tales observadores acerca de los mecanismos al uso en las «democracias representativas» del continente. De hecho, las dudas mayores aluden, en 1970, a fenómenos relativamente novedosos (la participación de las fuerzas armadas en la vida política chilena), a la efectiva persistencia de tres candidaturas (que parece abrir mayores posibilidades a la izquierda),

a la alteración sutil o desembozada del *statu quo* preelectoral (experimentada singularmente a nivel de los medios de información y comunicación de masas), y finalmente a la instancia decisiva de la elección presidencial, que podría caer en manos del Congreso. En este contexto, la mayoría de los analistas prefiere quitarse el fardo de encima con una expresión recurrente y, por enésima vez, reveladora: «*Esta elección es una lotería*»; aunque ganar su pan de cada día los fuerce a pulir trabajos y ambiguas especulaciones cotidianas. Entre tanto, los más suspicaces de entre ellos han logrado coincidir apenas en un punto: la eventualidad de reservar sus más agudas expectativas para la instancia que deberá correr entre el 4 de setiembre, cuando «la voz de las urnas» se deje oír, y el 3 de noviembre, cuando el Congreso pleno consagre efectivamente al nuevo presidente. Si, hasta la primera de esas fechas, cabe todavía esperar sorpresas, los sesenta días subsiguientes parecen aun prometer mayores.

Obviamente, esta elección, como todas las que la han precedido y las que le seguirán (¿le seguirán?), se presenta con ropajes trascendentalistas: es, se asegura, *decisiva* para el futuro de Chile. Esta afirmación resulta ciertamente un lugar común de toda retórica electoral, pero quizá en este caso pueda prestársele algún crédito adicional; porque, en rigor

(y a riesgo de que la historia, desde su perspectiva, venga luego a modificar el aserto), este 4 de setiembre parece jugarse efectivamente en una instancia coyuntural de la vida chilena. Conviene, empero, precisar: lo decisivo no habrá de ser, como lo pretende la literatura política de ocasión (manejada, como de costumbre, por los sectores que profitan de la estructura sociopolítica vigente, pero contando ahora con un aval tal vez más consistente que nunca de parte de la izquierda tradicional), el nombre del candidato que encabece finalmente el cómputo de sufragios, sino las variantes que el mismo proceso electoral y la acción política consecuente puedan hacer incidir sobre el sistema. Por oposición a las dos fuerzas (la derecha liberal-conservadora y la democracia cristiana) que han rendido ya su *test* histórico desde el poder, esas eventuales variantes suelen asociarse mayormente con la posibilidad de que la llamada «Unidad Popular», coalición ampliada de izquierda —de centro-izquierda parece ser, en verdad, una calificación más ajustada a la realidad—, logre el primer puesto en el marcador de la carrera presidencial. Para sus empeñosos publicistas, la tercera es la vencida: Salvador Allende, derrotado en 1958 y 1964 como abanderado del FRAP (Frente de Acción Popular, alianza del Partido Comunista y el Partido Socialista), partiría en 1970 con un 42% de los votos, cifra —tan resbaladiza como todas— que se obtiene sumando los porcenta-

jes alcanzados en las elecciones parlamentarias de 1969 por los partidos que hoy integran la UP. Para sus críticos, en cambio, no hay dos sin tres: el esquema electoral, patentado y proxeneteado por la derecha en sus diversas formas (incluyendo el PDC), no ha de resultar nunca un camino pavimentado para el acceso al poder de las clases populares —porque, si el marxismo-leninismo es algo más que una cómoda consigna, de clases se trata—, salvo para quien incurra en el pecado político capital de pensar con sus deseos.

Desde un punto de vista revolucionario, no son pocos quienes ven, por debajo de esta contienda electoral, una subyacente opción mayor: si los comicios del 4 de setiembre de 1970 son en mayor o menor grado *decisivos* para Chile, tan o más *decisivos* pueden serlo para la izquierda tradicional y su reiterado intento de llegar al poder transitando por la «vía pacífica».

Y si puede coincidirse con la interpretación que ve en estas elecciones una instancia coyuntural (para Chile y para la izquierda), esa conclusión surge no sólo de la ya inocultable crisis del sistema —sintomáticamente, la derecha basa sus esperanzas políticas, ante el fracaso del reformismo democristiano, en una propuesta eminentemente regresiva, encarnada con inusual perfección por la figura de Jorge Alessandri; pero las agujas del

174 reloj de la historia no pueden volverse atrás—, sino también y especialmente del contexto continental, caracterizado por las gorilocracias de Brasil y Argentina, la dictadura policial en Uruguay (tres modelos recorridos por una misma y cada vez más violenta convulsión interna), el bonapartismo «populista» en Perú y su caricatura boliviana. Cuando califican como *decisivas* estas elecciones, los políticos chilenos saben bien, aunque sólo fuera por una vez, lo que están diciendo.

### «Unidad popular» y «Vía pacífica»

En 1958, el FRAP vivió su «bautismo de fuego» en las elecciones presidenciales; el resultado pareció situarse lejos del desastre: apenas treinta mil votos dieron entonces el triunfo a Jorge Alessandri Rodríguez sobre el candidato de la izquierda, Salvador Allende (que ya en 1952 había sido postulado para la presidencia por su partido, el Socialista, con apoyo del Comunista, en una campaña que el mismo Allende define hoy como «*de agitación y concientización*», sin tomar en cuenta la eventualidad de un triunfo que se presentaba entonces sencillamente imposible). Tercero, lejos, llegó a la meta en aquella instancia el candidato democristiano Eduardo Frei Montalva. En 1964, la izquierda, postulando una vez más a Salvador Allende, volvió a ocupar el segundo lugar, pero ahora la diferencia en su

contra pareció aplastante, porque liberales y conservadores, alertados por el «naranjazo» de Curicó (en esa provincia, el candidato frapista Oscar Naranjo ganó por amplio margen una elección complementaria para el Congreso, pocos meses antes de la contienda presidencial), decidieron apoyar a Frei y su promitente «*revolución en libertad*», al tiempo que mantenían, con propósitos diversionistas, la candidatura del radical Julio Durán.

La izquierda tradicional tiene, por supuesto, explicación para ambas derrotas. Doce años atrás, la derecha financió y alentó una candidatura singular que, con la figura del sacerdote (pronto convertido en ex) Antonio Zamorano y enarbolando un encendido izquierdismo verbalista, logró restar al FRAP los cuarenta mil votos que le hubieran dado el triunfo; el «cura de Catapilco» ingresó así a la mitología política chilena. En 1964, la derecha y el PDC orquestaron, con considerable financiación exterior, su «campaña del terror» contra el FRAP, oponiendo la «*revolución en libertad*» freísta a una presunta «*revolución sangrienta*» de la izquierda; el impacto continental de la revolución cubana fue asimismo aprovechado por la propaganda reaccionaria, que utilizó la voz y la presencia de Juana Castro para anudar un cerco de fábulas en torno a la candidatura frapista. Con la consigna del *antikomunismo* y la promesa de

«cambios sin dolor» se construyó el triunfo de la democracia cristiana. Diez días después de las elecciones, *PEC*, un cuadernillo que servía de vocero oficioso a la política norteamericana en Chile, insistía aún: *Hay que aislar a los comunistas, no a Frei.*

Estos episodios son reales e incontrovertibles, pero al observador imparcial se le hará difícil tomarlos como explicación (aunque coherente) única de las derrotas del FRAP. Salvo oficiosa y aisladamente, la izquierda tradicional no parece haber aportado en los años siguientes su necesaria dosis de autocrítica. En todo caso, si la ha desarrollado en el papel, los porfiados hechos muestran que ha terminado desestimándola en el terreno de la *praxis*. Porque estas (y muchas otras) triquiñuelas de la derecha se inscriben sin la menor violencia en el marco político-electoral que la izquierda ha contribuido, con su participación y su actitud defensiva, a cohesionar.

Tres años atrás, hablando en particular de América Latina, el Primer Ministro cubano Fidel Castro enjuició duramente esta política:

«Porque para lograr pacíficamente la victoria, si en la práctica fuera posible —afirmó el dirigente revolucionario—, hay que tener en cuenta que los mecanismos de la burguesía, de las oligarquías y del imperialismo controlan todos los recursos para la lucha pacífica. Y después escucha usted a un revolucionario que dice: nos aplas-

taron, nos organizaron 200 programas de radio, tantos periódicos, tantas revistas, tanta televisión, tanto esto, tanto lo otro. Y es como para preguntarle: ¿Y qué tú esperabas? ¿Que iban a poner la televisión, la radio, la revista, los periódicos, la imprenta, todo en tus manos? ¿No te das cuenta que ese es el instrumento de las clases dominantes precisamente para aplastar la revolución?»

«Se quejan de que los burgueses y los oligarcas los aplastan con sus campañas como si eso fuera a sorprender a nadie. Lo primero que tiene que comprender un revolucionario es que las clases dominantes han organizado el estado de manera de poder mantenerlo por todos los medios. Y se valen de no sólo las armas físicas, no sólo de los fusiles, sino se valen de todos los instrumentos para influir, para engañar, para confundir. (...) La esencia de la cuestión está en si se les va a hacer creer a las masas que el movimiento revolucionario, que el socialismo, va a llegar al poder sin lucha, que va a llegar al poder pacíficamente. ¡Y eso es una mentira! Y los que afirman en cualquier lugar de América Latina que van a llegar pacíficamente al poder, estarán engañando a las masas.»<sup>1</sup>

En 1969, algunos analistas creyeron ver, tras los discursos de Salvador Allende, entonces candidato del Par-

<sup>1</sup> Discurso de clausura de la primera conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), en el Teatro Chaplin de La Habana, 1º de agosto de 1967.

176 tido Socialista, que seguía pareciendo el hombre con mayores posibilidades para postular a la presidencia por la coalición que comenzaba a negociarse, ciertos indicios de revisión autocrítica sobre las campañas de la izquierda en 1958 y 1964. Al menos en las palabras, y aunque por supuesto las proposiciones básicas continuaban enmarcadas en la estrategia de la «vía pacífica», un tono más encendido y beligerante venía a teñir las apelaciones del candidato izquierdista. Al simple convencimiento del elector, a la mera recolección de votos, Allende agregaba y hasta (aun vagamente) oponía la necesidad de «organizar y movilizar al pueblo» para ganar el poder; esta propuesta presuponía ciertamente la hipótesis del triunfo electoral (aludiendo a 1958 y al «cura de Catapilco», el candidato del PS llegó a sostener, a contrapelo de la actitud entonces asumida por la izquierda: «Ya una vez nos robaron la elección»; y agregó: «Eso no volverá a ocurrir»), pero, aunque tibiamente, parecía abrir a la consideración de las clases populares nuevas y más audaces concepciones tácticas. No habría de costar mucho a los analistas cuidadosos descubrir qué había ocurrido. Por primera vez en casi veinte años, el nombre de Allende no había sido el único en juego al decidirse en el seno del PS la precandidatura presidencial: también el nombre de Aniceto Rodríguez, secretario general del partido, fue puesto sobre el tapete. Una consulta a las

bases ratificó la opción de los organismos dirigentes en favor de Allende, pero al mismo tiempo reveló (y, aun si nadie se hubiera encargado de hacerlo explícito, la perspicacia política del veterano candidato debió captarlo con nitidez) que un considerable contingente socialista se mostraba crecientemente desencantado de la morigeración puesta en juego por la izquierda tradicional en sus experiencias electorales, y consecuentemente, proclive a abandonar la «vía pacífica».<sup>2</sup> La imagen de un «nuevo» Allende, empero, sólo alcanzó a durar hasta que comenzaron las tratativas de «mesa redonda» entre las seis agrupaciones que en definitiva formarían la UP: desde el 22 de enero último, Salvador Allende Gossens, aun a despecho de algunos de sus partidarios, no puede hacer otra cosa que reflejar la imagen de la heterogénea (y, en opinión de no pocos observadores, por demás frágil) coalición a la que representa como candidato.

¿Cuál es, en esencia, esta imagen? Como siempre, depende del color del cristal con que se mire. A otros, con mayor autoridad y perspectiva, tocará juzgar la Unidad Popular desde el punto de vista de los intereses mayores de la revolución chilena y continental; este trabajo sólo aspira a

<sup>2</sup> La opinión de Allende acerca de este episodio puede encontrarse en el reportaje al candidato presidencial de la UP que se incluye en esta misma edición.

apuntar algunos síntomas quizá significativos de su composición y del camino que pretende recorrer, en el marco contingente que ella misma ha elegido como frente de batalla. Una primera aproximación a esa imagen obliga por lo tanto a detenerse antes que nada en una caracterización, aun somera, de los partidos que componen la UP.

La alianza comunista-socialista, que diera base a las experiencias del FRAP en 1958 y 1964, continúa siendo, incontrastablemente, la médula —y, teóricamente al menos, el sustento socialista, marxista-leninista— de este nuevo frente electoral. Incontrastable resulta asimismo el peso decisivo que dentro de ella ostenta el Partido Comunista: su coherencia política (me refiero a la aplicación práctica de la línea por la que ha optado, sin entrar a juzgar la consecuencia ideológica de ésta), su organización interna, su respaldo sindical, su aparato propagandístico, su mismo caudal electoral y la proporción que en él juega la militancia activa de sus cuadros, alcanzan a definirlo como la fuerza más orgánica de la Unidad Popular. Por supuesto, la derecha intenta evidenciar estos atributos como una prueba de que el PC es quien verdaderamente «maneja» la UP. A sabiendas o no (y sin perjuicio de que su propaganda en este sentido alcance eventualmente, como ha alcanzado antes, exitosos resultados en términos de espantar a las clases medias con el fantasma del «totalitarismo comunista»), erra el

tiro: porque si alguna debilidad parece ofrecer la nueva coalición a los ojos de un observador desprejuiciado, ella radicaría precisamente en la amplia capacidad de concesión practicada por el PC con el objeto de atraer como aliados a los partidos políticos nacidos de la burguesía. Esa capacidad le ha valido y le vale reiteradamente los calificativos de «reformista» y «socialdemócrata» por parte de los sectores de izquierda más radicalizados, quienes a su vez son acusados por los comunistas de «aventureros» y «provocadores». (Cabe anotar que de estas divergencias sí saca partido la derecha, y que la voluntad de evitar este aprovechamiento ha sido expresada recientemente por parte del MIR, organización revolucionaria tomada como blanco de los más duros ataques del PC; sobre este tema convendrá volver con mayor detenimiento en estas mismas páginas.)

En 1970, los documentos teóricos que la mayoría de los analistas señalan como base «oficial» de la «vía pacífica» cumplen diez años. En efecto, la estrategia del «Estado de democracia nacional» que surgiría por dicha vía fue adoptada expresamente por 81 partidos comunistas reunidos en Moscú, en 1960. Cabe subrayar, empero, que el PC chileno parecía haberse adelantado considerablemente a la «consagración» internacional de esa estrategia. Ya en su décimo congreso, llevado a cabo en

178 la ilegalidad (1956), el entonces dirigente máximo de la colectividad, Galo González, dejaba esta sorprendente constancia:

«Nuestra posición de palabra y de hecho, es democrática y corresponde en su letra y en su espíritu, a un principio democrático-burgués, al principio del sufragio universal, por el cual luchó la burguesía en épocas no muy lejanas. Los que están contra este principio son los antidemocráticos».

Esta profesión de fe, lanzada desde las duras condiciones de la clandestinidad, sería retomada tiempo después, cuando ya el partido había reingresado al *status* jurídico del sistema liberal burgués e incluso había librado su primera contienda electoral por la presidencia en alianza con el Partido Socialista y otras fuerzas menores. En 1964, con la vista puesta en otra competencia similar, el secretario general Luis Corvalán (reelegido para el cargo, por tercera vez consecutiva, en el décimocuarto congreso, noviembre de 1969) lanzaba esta enfática declaración:

«*El Mercurio* y *El Ilustrado*, [periódicos chilenos de ultraderecha] han tratado de hacernos aparecer en pugna con la Constitución y como dispuestos a usar la violencia si no triunfásemos por el camino pacífico. ¡No señores! Aunque no somos «hinchas» [voz popular por «partidario fanático»] de la actual Constitución, en este caso concreto estamos dentro de ella, de la ley y la tradición y los que pretenden salirse del camino

que podríamos llamar normal son ustedes y no nosotros».

El mismo Corvalán usaría términos algo más cautelosos en 1969, muy probablemente porque a esa altura no sólo se habían vivido ya los golpes en Brasil, Bolivia (1964), Argentina (1966) y Perú (1968) y la intervención militar directa de Estados Unidos en República Dominicana (1965), sino también y especialmente —según coinciden en apuntar los observadores— porque Chile había registrado por su parte la experiencia del «taconazo». Vale la pena, a los efectos de este análisis, citar en extenso algunos de los párrafos del informe de Corvalán ante el décimocuarto congreso:

«Es realista decir que, precisamente a causa de intensificarse la lucha por el poder, de hallarse el imperialismo y la oligarquía dispuestos a recurrir a lo peor y de aparecer en esa lucha nuevos elementos y factores, no hay que tener ninguna ilusión en cuanto a que los acontecimientos se vayan a desarrollar, fatalmente, por los cauces ordinarios. El país ha entrado en un período de inestabilidad política, en un tembladeral que sólo puede tener una solución en un nuevo orden social organizado por el pueblo.

«Hoy por hoy —dijo la convocatoria a este Congreso— en la pugna por el poder no se puede considerar fatal ni descartar ninguna de las alternativas, ni tampoco asegurada o desalojada, por tanto, una posibilidad popular».

«El tiempo que viene está lleno de interrogantes.

«¿Qué va a pasar?

«Lo que podría llamarse movimiento militar, ¿tiende a declinar o por el contrario, se trata de un fenómeno propenso a seguir manifestándose de más en más? ¿Habrá o no elección presidencial en 1970? Si no la hay, ¿qué sucederá, qué formas tomará en tal caso la lucha por el poder y quién vencerá en esta lucha? Si a la inversa, se llega al acto electoral ¿cuál será su resultado? ¿Se forjará a su debido tiempo la unidad popular y ésta será lo suficientemente amplia, sólida y combativa para atajar a la derecha, impedir el continuismo y generar un gobierno popular?»

«Estas son algunas de las cuestiones que forman parte de todo lo que hay de incierto en el futuro inmediato».

Frente a «*todo lo que hay de incierto en el futuro inmediato*», Corvalán agrega, al referirse a «*El programa del Partido*», estas precisiones:

«A la consideración de este Congreso será sometido el proyecto de nueva redacción de nuestro Programa. En este documento está nuestra opinión sobre todos los problemas cardinales de la revolución chilena.

«En él se reafirma la línea estratégica vigente hasta hoy. Su nueva redacción ha sido necesaria en razón de algunos cambios que se han producido en la realidad nacional e internacional y de la maduración ideológica y política de nuestro Partido, que le permiten hacer formulaciones más acertadas y cien-

tíficas sobre asuntos que ayer se insinuaban o respecto de los cuales no se tenía suficiente experiencia o faltaba una reflexión más profunda. (...)

«Se incorporan al Programa problemas que no habíamos considerado, como los relativos a la estructura y el funcionamiento del gobierno popular, a la concepción que tenemos sobre el poder popular, a las Fuerzas Armadas y a los derechos del pueblo mapuche [indígenas]. También se les da el relieve correspondiente a las capas medias. (...)

«En relación al problema de las vías de la revolución, se hace un planteamiento más breve y más de acuerdo con el nuevo panorama social. El nuevo texto del Programa sostiene que «la revolución es un proceso múltiple vinculado a todas las luchas que viene librando nuestro pueblo y que *sus vías se determinan en conformidad a la situación histórica, pero siempre han de basarse en la actividad de las masas*».<sup>3</sup>

«En consecuencia, la salida revolucionaria no está asociada, obligatoriamente, a una vía determinada.

«Esto no quiere decir, claro está, que desalojemos la posibilidad de la vía no armada, ni que participemos, siquiera en alguna medida, con las tesis de Miles Wolpin, pseudo marxista norteamericano que ha pretendido probar la imposibilidad de que la izquierda

<sup>3</sup> Subrayado en el original.

chilena gane las elecciones presidenciales de 1970».<sup>4</sup>

La medida en que tales planteamientos han incidido en la conformación y en las proposiciones políticas de la Unidad Popular parece resultar un patrón adecuado para analizar las posibilidades y las limitaciones de la nueva coalición. Es inocultable, por ejemplo, que en el Partido Socialista las definiciones no aparecen tan claras. La existencia (y coexistencia) de varias tendencias en el seno del PS es cuando mucho un secreto a voces, aunque la expresión de delimitaciones entre esas tendencias pueda llegar a ser algo confusa y hasta contradictoria. Los riesgos mayores de una escisión (tras la reunificación de varios sectores socialistas que posibilitó el FRAP en 1956) parecen haber sido, empero, mayormente sorteados; la expulsión de dos senadores —Raúl Ampuero y Tomás Chadwick— y otras sanciones contra seis diputados, acordadas en un Pleno del partido, en junio de 1967, derivó en la formación de la Unión Socialista Popular, pero la mayoría de los observadores se muestra acorde en considerar que el nuevo grupo carece de estimable peso político, por encima de la determinación exacta de las divergencias-ideológicas según la USP, personalistas (rivalidad entre Ampuero y Allende) según el PS— que lo separaron de la colectividad.<sup>5</sup>

En rigor, los conflictos más agudos sufridos en el seno del PS, tras las frustradas experiencias electorales

de 1958 y 1964, pueden situarse en la segunda mitad de 1967, cuando el Partido realizó su XXII congreso en Chillán (noviembre) tras haber participado, junto al PC, en la primera conferencia de OLAS, realizada en La Habana (agosto). Al término de esta conferencia (cuya resolución central afirmaba que «*la lucha revolucionaria armada constituye la línea fundamental de la revolución en América Latina*» y que «*todas las demás formas de lucha deben servir y no retrasar al desarrollo de la línea fundamental que es la lucha armada*»), el dirigente socialista Clodomiro Almeyda declaraba:

«En el próximo congreso del partido tenemos que estudiar este problema. Desde luego, me parece que nos obligará a adecuar una táctica que se compagine con la estrategia que hemos aprobado en la conferencia de OLAS. En mi opinión, hay una consecuencia indudable: el Partido Socialista deberá marginarse de los procesos electorales

<sup>4</sup> El trabajo de Wolpin, *Izquierda chilena: Factores estructurales que impiden su victoria en 1970*, fue publicado originalmente en *Pensamiento Crítico*, N° 28 (La Habana, mayo de 1969), y reproducido en Chile por *Punto Final*, N° 88 (Santiago, setiembre de 1969). Actualmente, Wolpin, que residió dos años en Chile, es profesor en el Marlboro College, Vermont, EE.UU.

<sup>5</sup> La conformación de la Unidad Popular, entre tanto, ha dado oportunidad de echar pie atrás a algunos de aquellos separatistas. Es el caso, por ejemplo, del senador Tomás Chadwick, plegado ahora a la candidatura Allende y recibido con todos los honores en el seno de la UP.

concebidos como una vía de acceso al poder».<sup>6</sup>

El congreso de Chillán recogió este punto de vista en sus resoluciones (que no han sido dadas a conocer oficialmente); al menos es lo que surge de un documento interpretativo sobre las mismas que el PS entregó a la prensa de enero de 1968. El texto plantea entre otros puntos:

«...La democracia cristiana y las fuerzas sociales y políticas de centro de raíz burguesa se colocan, invariablemente, en comparsa con los reaccionarios, al lado del imperialismo y del orden social que éste cautela y con la etiqueta de 'progresistas', 'reformistas' o 'desarrollistas', pero sirviendo siempre en último término el imperialismo. La verdadera querrela no es, pues, entre reformistas y reaccionarios sino entre reformistas y revolucionarios. (...)

«Nuestro Partido en su Congreso de Chillán recogió esta nueva perspectiva de la acción política en América Latina que se caracteriza fundamentalmente por plantearse la lucha por el poder en términos armados y continentales. (...) La historia de nuestros días está llena de experiencias que nos demuestran que el plantearse los problemas políticos en términos de violencia, no es para los revolucionarios una utopía, ni una salida escapista, ni puro subjetivismo, sino la verdad, nada más que la verdad. (...)

«...Hemos resuelto en Chillán proclamar la verdad tal como es y hacer claridad ante el pueblo de Chile y las fuerzas de izquierda mostrándoles crudamente la natu-

raleza real de la lucha a que estamos enfrentados, sin silenciar el hecho macizo de que esta lucha se da finalmente en términos de violencia. (...) No se nos oculta la dificultad de hacer claridad en vastas capas populares sobre estos asuntos. Ello es consecuencia de la táctica equivocada seguida hasta ahora por el movimiento popular, la que ha permitido en su seno un electoralismo exagerado que ha llevado a muchos a creer que política y elecciones son una misma cosa y que sólo conquistando votos es posible realizar la acción política. La falsedad de tal pensamiento y la gravedad que encierra su difusión en el pueblo, es un motivo más para que nos entreguemos con todas nuestras fuerzas a combatir semejantes ilusiones».

Los hechos vendrían a contradecir estas encendidas afirmaciones. En julio de 1969, un informe presentado ante el nuevo pleno del Comité Central del Partido Socialista indicaba todavía que:

«lo fundamental no es el acto eleccionario en sí, sino la ofensiva de masas caracterizada como res-

<sup>6</sup> El comité nacional chileno de la OLAS estuvo integrado por el FRAP, con representación paritaria del PC y del PS. Así, en algunos de los puntos más conflictivos abordados por la conferencia, la contrapuesta votación interna determinaba la abstención de la delegación chilena. Pero, al menos en cuanto a la declaración general de la organización, cabe entender que sus postulados obligaban, en este caso, tanto a socialistas como a comunistas. Del lado del PC, empero, no se conoce ninguna expresión autocrítica en el sentido planteado por Almeyda.

puesta a la violencia legalizada del régimen, fundamentada en un programa claramente revolucionario y socialista, y encabezada por las fuerzas políticas que estén efectivamente dispuestas a romper el status», agregando que «el PS se propone conquistar el poder, destruir el aparato burocrático-militar de la burguesía, instaurando un Estado revolucionario que libere a Chile y lo lleve al socialismo. Esta formulación estratégica excluye como mecánica política fundamental una elección llevada en los términos normales de la institucionalidad vigente. El problema no consiste en negar las elecciones, sino en determinar en qué forma participar en ellas de manera que haya consecuencia con los principios».

Sin embargo, el primer paso adoptado por el pleno para lograr estos objetivos fue... designar su candidato a la presidencia.

Y en setiembre de 1969, exactamente a un año de las «repudiadas» elecciones, un miembro del Comité Central del PS, Homero Julio, explicaba:

«De los años de la fundación subsisten tendencias en el Partido que vendrían a ser sectores más moderados junto a otros más radicalizados, incluso algunos con el empeño de imponer en la izquierda chilena una línea política que podría calificar de 'debravista', que en todo caso considero desarraigada de la realidad local. Y lo que es peor, ineficaz, pues es poco lo conseguido con esa tendencia que sólo refleja la distancia que separa la palabra de los hechos».

Refiriéndose al conflictivo proceso interno que finalmente concluyó con

la designación de Allende como candidato presidencial socialista, Julio agregaba un párrafo quizá esclarecedor:

«Se debe a una comprensión mecanicista de la línea de Chillán, que indica que la toma del poder debe ser hecha por un frente de trabajadores a través de la lucha armada, considerando que las fuerzas reaccionarias se proponen lo mismo y a las cuales habría que detener con iguales métodos de violencia. Pero esta política fue sólo un enunciado en rasgos muy generales, sin ninguna pormenorización táctica»...

Obviamente, la reiterada postulación de un candidato presidencial surgido de sus filas, ha contribuido en buena medida a que las corrientes divergentes en el seno del PS hayan mantenido hasta ahora sus posiciones en marcos de opinión que no impliquen riesgos de fractura interna. Ocasionalmente, sin embargo, la sola existencia de tales tendencias y su consecuente expresión pública o relativamente privada (v. gr. respecto al juicio y la actitud política frente al «tacnazo») ha provocado problemas mayores entre el Partido Socialista y un viejo aliado del FRAP, el Comunista. Muchos observadores coinciden en estimar que el *test* definitorio de setiembre implica mayores riesgos para el PS, desde el momento en que tales divergencias internas difícilmente sobrevivirían sin estallidos a una eventual derrota electoral

de la izquierda. Momentáneamente, empero, los socialistas parecen haber logrado una suerte de *fair-play* interno que los ha conducido a olvidar no sólo las conclusiones de Chillán sino incluso las acaloradas afirmaciones del informe al pleno de julio acerca de una campaña electoral planteada en términos de «*ofensiva de masas caracterizada como respuesta a la violencia legalizada del régimen*». En su informe al décimocuarto congreso, Luis Corvalán creyó conveniente incluir esta apelación:

«Nos dirigimos en especial a nuestros camaradas socialistas. Casi 14 años han probado la solidez del entendimiento entre nuestros partidos. Ni los reveses inherentes a tan larga lucha, ni las maniobras e intrigas del enemigo han podido romper este entendimiento. El se basa en la lucha por los intereses de los trabajadores, por la revolución antimperialista y antioligárquica y por el socialismo. En estas grandes causas nuestras coincidencias son fundamentales. Esperamos que las diferencias que nos distancian no pongan jamás en peligro la unidad socialista-comunista y que los aspectos conflictivos no vuelvan a primar en ningún momento».

Todo indica que ha recibido una respuesta más que positiva. Para entender hasta dónde esta respuesta conlleva un compromiso definido en favor de la «*vía pacífica*» y otras claves políticas de la Unidad Popular, es conveniente completar el cuadro partidario de la nueva coalición. Por de pronto, resulta incontestable que

para el PSD (Partido Social Demócrata) y la API (Acción Popular Independiente), grupos minoritarios surgidos de la pequeña burguesía que llevaron como candidato presidencial a la mesa de negociaciones al senador Rafael Tarud —quien ahora encabeza el comando electoral de la candidatura Allende—, la «*vía pacífica*» y el trabajo político «*tradicional*» configuran condición *sine qua non* de su alianza con los partidos de izquierda. Similar conclusión puede aplicarse al MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria), sector escindido de la democracia cristiana en discrepancia con la línea política del gobierno de Frei y con la postulación de Radomiro Tomic como candidato a la sucesión. Existen, por cierto, síntomas que parecerían indicar la existencia en el seno del MAPU de sectores, mayormente juveniles y campesinos, tal vez decididos a poner en práctica métodos de acción política ajenos a la «*institucionalidad*» vigente; pero, en rigor, los dirigentes del nuevo partido —que, previamente a su alejamiento del PDC, propugnaron una alianza de éste con los partidos de izquierda— se muestran, dentro de la Unidad Popular, más cercanos que nadie a las concepciones tácticas del PC. El caudal electoral de los tres grupos citados es de hecho un misterio.

El vértice neurálgico de la Unidad Popular parece residir sobre todo en la integración del Partido Radical,

184 cuyo eventual aporte de votos configura inocultablemente la esperanza mayor de los gestores de la coalición. Nacido del demoliberalismo finisecular, vinculado al laicismo masón, abanderado de un vagaroso populismo (que encontraría su expresión mayor en Pedro Aguirre Cerda y su «Frente Popular», y su contrafigura de traición en Gabriel González Videla, que llegó al poder con los votos de la izquierda y desde él ilegalizó y persiguió con saña al Partido Comunista), cíclico postulante a miembro de la Internacional socialdemócrata —que ha hecho del anti-comunismo condición imprescindible de ingreso—, el radicalismo ha hecho historia en Chile, a nivel anecdótico, a través de una constante tensión entre sus principios y su avidez presupuestal, resuelta casi siempre con dosis convergentes de oportunismo y demagogia. Las oscilaciones políticas del PR son un lugar común en la vida política chilena; para limitar el cuadro a los años recientes, cabe señalar que los radicales colaboraron en el gobierno de Alessandri, mantuvieron en 1964 la candidatura diversionista de Julio Durán, prestaron más tarde sus votos en el Congreso para aprobar los entreguistas convenios del cobre de Eduardo Frei. Desde octubre de 1969, integran ahora la Unidad Popular. Ciertamente, hay que aclarar que el PR sumado a la coalición de izquierda se ha liberado de sus más visibles cavernícolas, a varios de los cuales expulsó en agosto último (encabezados por el ex

presidenciable de Julio Durán, éstos formaron la llamada Democracia Radical, que ha dado su apoyo a la candidatura Alessandri), y ha aceptado finalmente la candidatura de Salvador Allende, tras una prolongada *impasse* en que el tradicional antagonismo entre radicales y socialistas hizo temer el aborto de las conversaciones en «mesa redonda».

Teóricamente, más difícil parecía en principio que los socialistas aceptaran la alianza con los radicales. La incorporación de éstos al FRAP, deseada por el PC, fue vetada por un sector socialista en 1956, al crearse el frente de izquierdas. Un nuevo intento se frustró en 1964, al mantenerse la candidatura Durán, visiblemente digitada por la derecha, pese a la desintegración del llamado Frente Democrático. En el congreso de Chillán, el PS planteó con singular énfasis su negativa a tratar con los radicales, dice el documento interpretativo ya citado:

«Así como no podríamos aceptar una alianza con el gobierno y la democracia cristiana en base a las contradicciones superficiales existentes entre ella y la vieja oligarquía, porque bien sabemos que la democracia cristiana es la nueva cara de la reacción y el actual instrumento de que se vale el imperialismo para conseguir sus propósitos en Chile; así tampoco podemos aceptar alianza con el Partido Radical reeditando de esta manera otra versión de la ya cadu-

compromisos que hizo ya definitivamente crisis en Chile. Sabemos que por su composición social, por su extracción ideológica, por sus hábitos políticos, por los intereses y aspiraciones de sus dirigentes y por los lazos que mantienen con el imperialismo, no podrá como Partido integrar una alianza de fuerzas sociales y políticas revolucionarias».

Todavía en julio de 1969, hablando sobre el reciente pleno del Comité Central de su partido, el secretario general de la Federación de Juventudes Socialistas (FJS) sostenía: «El Partido Radical con la expulsión de sus filas de algunos representantes de la Derecha no cambió en lo fundamental, cual es un partido con ideología y métodos burgueses». Pero en setiembre, el ya citado Homero Julio corregía:

«Conceptualmente, en el terreno ideológico, claro que nos diferenciamos de las fuerzas del Partido Radical, Socialdemocracia o MAPU. Pero, ello no va a impedir que en las miles de tareas comunes que convienen a todos, por encima de las ideologías invocadas como tabúes, no podamos desarrollar una acción común, sincera, sin dobleces».

Y no pareció ciertamente un azar que Salvador Allende recibiera su investidura como candidato unitario, el 22 de enero, en la sede del PR, recordando que era descendiente de familia radical y que había sido ministro de Aguirre Cerda. El hecho es que el 42% del electorado con que teóricamente contaría la candida-

tura de la UP ha sido calculado sobre la base de la votación obtenida por el Partido Radical en las elecciones parlamentarias de 1969, sumada a la del PC y el PS en la misma oportunidad. Para los más suspicaces, la resistencia socialista hacia el PR estaba dictada, descontadas las razones ideológicas, por el temor de que una conciliación con los radicales implicara necesariamente aceptar un candidato presidencial designado por ellos. Cuando el radicalismo se avino finalmente a resignar su candidato presidencial, Alberto Baltra, en favor de Allende, esa resistencia se habría diluido rápidamente. De hecho, empero, el PS era quien había terminado aceptando la tesis que el mismo Baltra había resumido en 1967, en forma casi simultánea a las encendidas apelaciones a la lucha armada proferidas en Chillán:

«1) en nuestro país se ha demostrado que el pueblo puede llegar al poder por la vía electoral y desconocer este hecho es, en cierto modo, desconocer la propia realidad nacional: 2) estoy convencido que el Partido Comunista comparte la idea de que los cambios pueden lograrse por el camino democrático, y así puede comprobarse mediante reiteradas declaraciones de los dirigentes responsables del comunismo chileno».

Los más lúcidos dirigentes de izquierda no pueden sin embargo desconocer que la incorporación del radicalismo a la UP conlleva de algu-

186 na manera dos riesgos simultáneos. El primero y mayor es de signo ideológico. Un Partido Radical que se dice «socialista» pero que elude cuidadosamente en sus planteos toda alusión al pensamiento marxista (ni qué decir al leninista) sólo puede basar su sobrevivencia política en una mediatización del contenido de clase que debe caracterizar a todo gobierno verdaderamente revolucionario, máxime si se toma en cuenta que la presunta fuerza actual del radicalismo —periclitada ya la experiencia populista— responde exclusivamente a la eventual representatividad que ofrezca a los estratos medios, cuyas características como clase suelen ser por lo menos contradictorias. Llegar a la construcción de una sociedad socialista (objetivo declarado de la Unidad Popular, claro que a largo plazo) a través de un gobierno pluripartidista (punto en que el radicalismo hace persistente hincapié), sólo resultaría posible en la medida en que la ideología del proletariado, encarnada en formas de poder, contara con los instrumentos necesarios para volverse fuerza hegemónica a una altura oportuna del proceso. Un partido que propugna el «socialismo humanista» (como forma eufemística de oposición al socialismo marxista) se juega la vida política en interferir dicho proceso. Algunas claves de este riesgo pueden rastrearse en las entrelíneas de una declaración de Orlando Cantuarias, presidente de la Comisión Política del PR, quien niega la posibilidad de que el radicalis-

mo se convierta en un factor «morigerador» del programa de la Unidad Popular:

«El PR —dice Cantuarias— no sólo no será una fuerza de contención, sino que, por el contrario, usará su influencia relativa en el gobierno pluripartidista de la Unidad Popular para provocar la aceleración de los cambios e impetrará todas las medidas que sean necesarias para lograr el establecimiento de una sociedad socialista, democrática y humanista. Ocurre sin embargo que nuestra adhesión al régimen de derecho o al sistema de convivencia democrática nos puede valer el «remoquete» de moderadores. En este sentido no puedo menos que reafirmar nuestra fe en el Estado de derecho como elemento insustituible del futuro Estado Socialista. (...) Finalmente, queremos recordar que al Partido Radical no se le «regaló» el programa sino que la participación nuestra en la elaboración de los documentos de la campaña fue activa, creadora y comprometida. Siendo así, mal podemos ser «morigeradores» de lo que estamos ayudando a construir».<sup>7</sup>

Desde los mismos sectores de izquierda, empero, no son pocos quienes estiman que en ese programa que el PR «ayudó a construir» se ve precisamente reflejada la mediatización ideológica y política que es consecuencia natural de la amplitud y la heterogeneidad de la Unidad Popular, y donde el peso de los radicales,

<sup>7</sup> El PR no será factor «moderador», en Punto Final N° 101, marzo de 1970.

expresión histórica de las pequeñas burguesías urbanas, cautelosas y ciertamente «*morigeradas*», resulta considerable. Porque (y sin entrar a considerar los aspectos programáticos de un hipotético gobierno de la Unidad Popular, tema que excedería, en extensión y oportunidad, los límites de este trabajo) lo que importa destacar es que la participación radical en el frente electoral de la izquierda ha sido y continúa siendo considerada decisiva para alcanzar la mayoría de votos el 4 de setiembre, incluso para un crítico tan agudo como el «*seudomarxista*» —según Luis Corvalán— Miles Wolpin.<sup>8</sup> Pero es en este punto, precisamente, donde asoma el segundo riesgo que la participación del radicalismo implica para la UP: el peligro de la quinta columna. Esta observación no compromete por cierto a los principales dirigentes del PR, cuya honestidad personal y política sería gratuito poner en tela de juicio; resulta inocultable, sin embargo, que las expulsiones de agosto de 1969 no alcanzaron a depurar el radicalismo de todos los comerciantes de la política que largamente ha cobijado. Apenas producida la nominación de Salvador Allende como candidato de la nueva coalición, se produjeron las primeras deserciones, que sintomáticamente pasaron a engrosar las filas de la Democracia Radical alessandrista. De entonces a acá, periódicamente, nuevos entredichos continúan suscitando puntos de fricción entre los radicales y los restantes participantes en la

Unidad Popular; las especulaciones sobre eventuales defecciones futuras son pasto cotidiano de los comentaristas políticos. Y no parece excesiva suspicacia suponer que todos y cada uno de estos entredichos se integran en una maniobra hábilmente orquestada por la derecha, destinada a corroer las relaciones internas de la UP, al «desbande radical» profetizado por algunos en virtud de la nominación de Allende, se produciría así paulatinamente, con un efecto quizá más devastador, desde el momento en que los inidentificados desertores tendrían oportunidad de socavar las bases mismas del potencial electorado izquierdista. Cuanto más tarde se produzca la defección, mayor podrá ser el daño.

<sup>8</sup> El ya citado trabajo de Wolpin contiene una penúltima llamada al pie que reza textualmente: *No hay intención aquí de sugerir que el acceso a la autoridad gubernamental por la vía de las elecciones sea una imposibilidad para el FRAP, especialmente si los Radicales se asociaran con la coalición. De igual modo, los partidos del FRAP tienen algunos recursos útiles: posiblemente unos veinte mil activistas dedicados a su labor; la desilusión urbana con la democracia cristiana, y una reputación de defensores consecuentes de los intereses de la clase trabajadora. Pero la izquierda también sufre de: la ausencia de un líder carismático, antagonismo y rivalidad socialista-comunista; fraccionalismo intrasocialista, tanto ideológico como personal; sectarismo comunista hacia los grupos ultraizquierdistas; sectarismo socialista hacia los radicales; escasez de organizadores y propagandistas entre los socialistas; técnicas de campañas no «modernas» en ambos partidos, etc.*

188 Buena parte de los factores reseñados en las páginas precedentes jugó su papel directamente sobre el proceso que llevó finalmente a la concreción de la Unidad Popular y a la designación de su candidato presidencial. Si por un lado es evidente que los documentos políticos aprobados por la «mesa redonda» («Pacto de la UP», «Programa», «Conducción y estilo de la campaña») pagaron tributo a la amplitud y heterogeneidad de la coalición en forma de proposiciones parcialmente desdibujadas, por otro no menos evidente parece el hecho de que (tomando en cuenta los orígenes y postulados básicos respectivos) las fuerzas «reformistas» superan a las «marxistas-leninistas» en peso al menos numérico dentro de los organismos dirigentes de la alianza, aún a contrapelo de sus correspondientes caudales electorales. Esto vino a resultar claramente visible en el trabajoso proceso que condujo a la designación del candidato unitario. El 4 de enero, uno de los delegados del PC ante la mesa redonda, el diputado Orlando Millas, resumió la situación en estos términos:

«El Partido Radical apoya la candidatura de Alberto Baltra y acepta, además de ella, sólo la de Rafael Tarud. Por lo tanto aparece rechazando las de Pablo Neruda, Salvador Allende y Jacques Chonchol... De la misma manera, el PSD y la Acción Popular Independiente apoyan la candidatura de Rafael Tarud y aceptan fuera de ella, exclusivamente, la de Alberto Baltra; el Partido Socialista apoya la candidatura de Salvador

Allende y acepta, también, nada más que la de Pablo Neruda, y el MAPU, que retiró su candidatura de Jacques Chonchol, ha declarado que acepta la de Pablo Neruda... El Partido Comunista es el único que acepta todas las demás candidaturas... con la única condición que conciten el entendimiento general.»

Costaría aún dieciocho días más superar ese atolladero, y aunque ahora parezca exclusivamente un detalle anecdótico que más valdría no recordar, corresponde juzgarlo no sólo desde el punto de vista anteriormente anotado, sino también y especialmente en el marco referencial de su contingencia específica: la elección presidencial. En este sentido, salvo para algunos minoritarios sectores politizados (que, por lo general, nuclean a los militantes ya convencidos), toda confrontación programática sería parece fuera de cuestión: el nombre y la figura del candidato, su «imagen», es lo que cuenta sobre todo, y la misma izquierda —en tanto aparece lanzada ahora a la conquista de electores no comprometidos previamente en disciplinados aparatos partidarios— se ve obligada a entrar en el juego. De tal manera, el proceso prácticamente exento de fricciones en el que resultaron aprobados por los partidos de la «mesa redonda» los ya citados documentos políticos, convenció menos al chileno común sobre la consistencia interna de la Unidad Popular que lo que el

largo y accidentado trámite en la designación del candidato pareció inclinarlo a creer en la fragilidad de la coalición. Ocho meses antes de los comicios, el hombre que la UP propone ahora a los chilenos como candidato presidencial de seis agrupaciones políticas, apenas contaba con el apoyo de su propio partido y de otro que declaraba aceptar a cualquiera de los precandidatos.

En política no conviene hablar de culpas, pero debe hablarse de responsabilidades. De 1953 a 1970, la izquierda tradicional chilena parece haber recorrido un largo camino; resulta al menos materia opinable, sin embargo, el hecho de que ese camino haya sido o no transitado en la dirección correcta. Doce años después de su debut presidenciable, esa izquierda ha ganado ciertamente en caudal electoral, y ha ampliado sus aliados hasta los límites máximos que pone a su disposición el espectro político nacional sin llegar a un «punto de no retorno» en materia de transacciones. Pero en estos doce años las concesiones tampoco han sido muy escasas, y el fantasma de un definitivo desbarranque por la pendiente reformista planea aun más ominosamente sobre el destino de la Unidad Popular en los meses por venir. Toda una estrategia, toda una concepción de la lucha política y social, toda una interpretación sobre el camino a recorrer por las clases populares chilenas para acceder al poder y construir el socialismo, habrán de ponerse en juego a partir del 4 de

setiembre; porque, de hecho, esa fecha no marcará una culminación sino apenas un hito, definitorio pero no necesariamente irreversible, en la testificación histórica de aquella estrategia, aquella concepción, aquella interpretación. El propio Salvador Allende se ha preocupado de aclarar que una cosa es llegar al gobierno y otra tomar el poder: «*Podemos llegar al gobierno: el poder lo conquistaremos con las medidas de gobierno*»;<sup>9</sup> la expresión, por cierto criteriosa, conlleva empero ingratas asociaciones: fue Luis Carlos Prestes, dirigente máximo del Partido Comunista Brasileño, quien a fines de 1963, en plena experiencia «*democrático-burguesa*» bajo el gobierno de Joao Goulart, informó exultante a sus camaradas: «*Los comunistas ya estamos en el gobierno; ahora nos falta llegar al poder*». Pocos meses después, un gorilazo echaba por tierra tan rosadas perspectivas.

Si, como pretendía Disraeli, «*la política es el arte de pasado mañana*» resulta imposible eludir una visión al menos prospectiva de los obstáculos que aguardan a la Unidad Popular antes y después del 4 de setiembre. Esa visión será intentada en las páginas siguientes, desde otro punto de vista, ya que en esencia se trata de ensamblar la imagen delineada hasta aquí con el célebre axioma que recuerda «*Los contrarios también*

<sup>9</sup> Cf. reportaje a Allende, incluido en esta edición.

190 *juegan*». Como una primera conclusión, tal vez obvia, resta anotar ahora que el análisis realizado en las páginas precedentes sobre los peligros más inmediatos y prácticos que acechan a la Unidad Popular desde su mismo seno sólo se justifica por la posibilidad, innegable, de que ella alcance eventualmente una mayoría relativa en la contienda presidencial. Se puede, por supuesto, ser escéptico al respecto; pero no se puede descartar esa posibilidad. Y quienes menos la descartan son, lógicamente, los enemigos.

### LAS OPCIONES DEL SISTEMA

Misógino, irritable, impredecible, con 74 años sobre sus espaldas, el mal mayor que podría traer a Chile un gobierno de Jorge Alessandri no sería la *gerontocracia*, sino, más precisamente, la *gerentocracia*; este *jeu de mots*, ciertamente definitorio, surge directamente del humor popular, que ya en su momento bautizó la presidencia anterior del mismo Alessandri (1958-64) como «gobierno de los gerentes». En 1965, nadie habría dado un céntimo por la sobrevivencia política de la derecha chilena —liberales y conservadores— que en setiembre del año anterior se había jugado el todo por el todo apoyando a Eduardo Frei para atajar «la amenaza comunista». El mismo Departamento de Estado norteamericano (bajo un Lyndon Johnson que, dos meses después, debía jugarse la presidencia, con su más convincente máscara «liberal», contra el energu-

menismo de Barry Goldwater) parecía haber abandonado a sus viejos compinches nativos; ya el 14 de setiembre, *PEC* reflexionaba:

«La mitad o más de los votos que obtuvo el señor Frei vinieron de sectores que lo apoyaron hasta con disgusto —disgusto no por su persona sino por su partido— con el solo objetivo de atajar a Salvador Allende. Se dijo que ese apoyo duraría solamente hasta el 4 de setiembre. Este punto de vista hay que revisarlo. El gobierno de Eduardo Frei no puede ni debe fracasar. Las pasiones revanchistas y algunas diferencias hay que dejarlas de lado. Lo importante es que el país marche hacia adelante y que por ningún motivo se vea abocado nuevamente al peligro de que los comunistas tomen el poder por mayoría de votos. Hay que aislarlos a ellos, y no al nuevo gobernante. Mucho depende del propio señor Frei».

¿*Fair-play*, coqueteo personal para colarse en el nuevo presupuesto, invitación (léase chantaje) a abandonar los más «excesivos» propósitos reformistas del PDC? Todo puede ser, en particular si se atiende al último párrafo. Pero mucho más congruente resulta suponer que los asesores y voceros nativos del imperio olfateaban el terreno a largo plazo. Que el consejo «revisar este punto de vista...») rindió efecto, puede tal vez probarlo la mayoría de votos que una vez más acompañó a Eduardo Frei en marzo de 1965, a la hora de renovar el Parlamento y ga-

dar en él la mayoría necesaria para aprobar sus proyectos de ley. Al conocerse el triunfo en 1964, Radomiro Tomić había profetizado, tajante (seis años después le faltarían las palabras para arrepentirse): «*Tenemos para treinta años de Democracia Cristiana en el gobierno*». Y, bien pensado, Washington y la oligarquía nativa pudieron suponer que la perspectiva no era despreciable: significaba treinta años a salvo del «*peligro de que los comunistas tomen el poder por mayoría de votos*».

La pregunta que asalta al más desprevenido de los observadores es, en consecuencia: ¿Por qué la derecha abre ahora un tercer frente electoral que amenaza con devolver vigencia a aquel «*peligro*»? Hay muchas respuestas posibles; algunas de ellas:

En 1964, la derecha apoyó a Frei como un «*mal menor*» frente a Allende; se vió forzada a hacerlo, para peor, sin exigir prácticamente ningún compromiso previo a su beneficiario (el poder enseñaría luego a éste a comprometerse sólo con las estructuras dominantes del sistema). Durante los meses siguientes, liberales y conservadores no tuvieron otra opción que rumiar en silencio su despecho: las elecciones parlamentarias, el apoyo popular, los créditos extranjeros, todo parecía sonreír a estos «*mozalbetes*» encaramados en un poder que, finalmente, se los iba a tragar. Al abrigo de la desgracia común, liberales y conservadores, que habían alimentado durante años, para mutuo beneficio, un antagonismo político

basado en tradiciones ya desteñidas, descubrieron entonces su identidad esencial y decidieron volver por sus fueros, creando el Partido Nacional. Se trataba en todo caso de salvar los restos del naufragio: un par de senadores y media docena de diputados es mejor que nada; nunca falta la oportunidad de negociar un voto decisivo en el Congreso. Entre tanto, el reformismo de Frei juega sus cartas durante dos años; en vano: las cataplasmas no curan el cáncer. El sistema, que la «*revolución en libertad*» no altera por cierto en sustancia, hace crisis; los índices de inflación son apenas el signo más visible de esa crisis, pero al mismo tiempo el que más fácil y rápidamente revierte la popularidad que inicialmente acompañó a la DC. La derecha recuerda que esa moneda —el escudo— que ahora vale unos pocos centavos de dólar, estuvo alguna vez a la par de la divisa, gracias a el pase de prestidigitación financiera de su inventor: Jorge Alessandri. El nombre, lentamente, comienza a recobrar un lugar en la mente de los chilenos, como el recuerdo de «*tiempos mejores*»; todo parece indicar que los pueblos tienen efectivamente mala memoria. En 1967, haciendo jugar ya, aunque indirectamente, la imagen de Alessandri, el PN recobra algunos puntos en sus magros porcentajes de votos para las elecciones municipales de ese año. El PDC, por su parte, comienza a ser sacudido

192 por disputas intestinas: Frei pierde poco a poco el apoyo de su propio partido, donde los reveses del gobierno y la progresiva mediatización de su programa refractan con creciente acritud. Con el problema de la sucesión a la vista, el fantasma de un cisma se cierne sobre los democristianos, que por lo demás se han visto paulatinamente abandonados por los votos de quienes les dieron el triunfo en 1964 y 1965. En estos términos, mal parecen constituir un efectivo resguardo contra «el peligro comunista». En 1969, el PN aumenta nuevamente sus votos para las elecciones parlamentarias; la consigna ya es abiertamente revanchista: «*Hoy N. N. senador; mañana Alessandri presidente*». El dulce sabor de la venganza, ese placer de los dioses y de los políticos, invade lentamente el paladar de la derecha: el fracaso de Frei parece darle la oportunidad de vencer sola la «amenaza» de la izquierda.

Quizá con la sola (y parcial) excepción de los terratenientes, ninguno de los rubros fundamentales en los cuales la derecha asienta su poder económico ha sido efectivamente herido por el gobierno de Frei. Pero, naturalmente, para los prohombres de la oligarquía no resulta lo mismo administrar ellos mismos el Estado que confiarlo a hombres de paja; para peor, a su inexperiencia y su voracidad éstos agregan el carácter de advenedizos en la escala de clases. La presión de los latifundistas no es, por lo demás, desdeñable para la

derecha, acostumbrada a asociar la perdurabilidad del poder económico y del *status* social con la posesión de la tierra. De hecho, empero, lo que lleva a la derecha a tentar nuevamente su suerte política, no es tanto su disconformidad con el presente sino su aprensión ante el futuro: sabe que la tentación de un giro a la izquierda puede resultar grande ante el fracaso del reformismo mediatizado de Frei, y que por lo tanto la única alternativa del candidato democristiano a la sucesión será pulsar él también la cuerda de los cambios en profundidad. Una demagogia desatada (como efectivamente ha venido a ser la apelación de Tomic) puede conducir a un nuevo gobierno de la DC o por lo menos rasguñar algunos intereses del oligopolio nativo. En la relación tradicional poder económico-poder político, se ven obligados de nuevo a conquistar el segundo para preservar el primero.

El contexto internacional juega asimismo su papel. El *new-new deal* de Nixon, sobre la base del informe Rockefeller, amenaza dejar de lado —por una elemental necesidad de consolidación del dominio imperial— a las fuerzas económicas no representadas en el Estado. La «asociación», nuevo modelo para América Latina, del cual la «chilenización» del cobre y su posterior «nacionalización pactada» han sido en alguna medida adelantados planes piloto, y el integracionismo regionalista des-

tinado a proveer un mercado más amplio para las industrias manufactureras dominadas por la metrópoli, desviarán el crédito público hacia inversiones que caen fuera de la órbita de manejo directo de la oligarquía nativa. En este sentido, la impavidez de Washington ante la «brutal» reforma agraria promovida en Perú ha clavado una molesta espina en el corazoncito de la gran burguesía chilena. Hoy por hoy, para «estar en el dulce», parece imprescindible apoderarse del gobierno.

En última instancia, se trata de negociar, y para negociar es imprescindible contar con alguna fuerza política propia. La humillación de 1964 fue en este sentido una dura lección, y la burguesía chilena tiene fama de saber aprender sus lecciones. La soberbia de Frei es irrepetible en Tomic, más preocupado ahora por un eventual triunfo de la derecha que por el de la izquierda. Si la candidatura Alessandri no alcanza a asegurar el retorno al poder, permitirá al menos negociar desde posiciones de fuerza. Esta negociación puede producirse antes del 4 de setiembre o entre esta fecha y el 3 de noviembre. Tomic lo sabe, por cierto.

En rigor, esta «última instancia» ha venido a hacerse visible a los ojos de la derecha en los últimos meses, quizá particularmente en las últimas semanas. A lo largo de 1969, la derecha vivió su hora de gloria anticipada: mientras el PDC y la izquier-

da se debatían entre sus propios problemas internos (el primero tentando una *apertura a sinistra* que, entre desdenes y encubiertos coqueteos del PC, prolongaba una definición que Tomic necesitaba para decidir la orientación concreta de su campaña; la segunda procurando componer el difícil *puzzle* que daría como resultado la Unidad Popular), ella se dedicaba, sin prisa pero sin pausa, a pulsar variados resortes destinados a jaquear a sus adversarios. Un breve recuento: fomentar la división en filas del Partido Radical, tratando de restarle fuerza y, consecuentemente, disminuir el interés de la izquierda en sumarlo a su frente; obstruir —por el sencillo sistema de anunciarlo como inminente— todo eventual acuerdo entre Tomic y el PC; alentar el descontento de las fuerzas armadas contra Frei; presionar —todavía suavemente— a los medios de información con el contundente argumento contenido en las carteras publicitarias de las grandes compañías manejadas por la oligarquía. Entre tanto, sus asesores publicitarios hilvanaban con preciosismo de *crochet* la «*expectativa Alessandri*». La estrategia estaba milimetrada: los órganos propagandísticos de la derecha cantaban loas a Alessandri, «solicitando» con reclamos «patrióticos» su regreso a las lides políticas, pero el requerido candidato guardaba silencio o formulaba evasivas inconvincentes. Se procuraba crear la

194 imagen del «independiente», y sobre todo la del «hombre providencial», una suerte de Charles de Gaulle al gusto nativo. La proclamación del candidato sólo debería cumplirse a mediados de 1970, tras un largo y creciente trámite de «expectativas» en torno a un «movimiento nacional» que justificara el «sacrificio» del ex-presidente, el «hombre solo», el «luchador incomprendido» hacia quien el pueblo volvía los ojos en horas de incertidumbre. Ventajas adicionales de esta estrategia: se evitaba el desgaste de la «imagen» alessandrista por una larga campaña que revelara sus insuficiencias y sus lastres, los personales y los derivados de intereses de clase; se aprovechaba la oportunidad de denostar a los restantes candidatos sin dar a éstos la posibilidad de responder en términos personales contra Alessandri, que no aparecía como responsable directo de los ataques de la derecha; se lanzaba a los otros candidatos a una lucha entre sí que contribuía a «quemarlos» mutuamente, agotándolos antes de la entrada del «salvador»; se concentraba todo el poderío financiero de la gran burguesía en una campaña corta pero de apabullante intensidad. La fecha de proclamación, en todo caso, podía adelantarse algunas semanas, pero Alessandri no debía entrar oficialmente en la carrera presidencial antes de que estuvieran activamente en funciones los restantes candidatos: aparecería así como un mesías, para salvar a Chile

de «la demagogia continuista» y el «totalitarismo marxista».

Todo este esquema «perfecto» se vino al suelo de la noche a la mañana. El 21 de octubre, varios oficiales de ejército encabezados por el general Roberto Viaux Marambio se tomaron el regimiento «Tacna» y se acuartelaron en él exigiendo al Ejecutivo la adopción de una serie de medidas relacionadas con la estructura logística, jerárquica y remunerativa de las fuerzas armadas. La derecha, probablemente imaginando que se trataba de un *putsch* pergeñado por sus enlaces a nivel castrense, apoyó inicialmente a los responsables del «tacnazo», mientras el gobierno y la izquierda tradicional (con la relativa excepción del Partido Socialista) movilizaban todo su aparato publicitario y sindical proclamando la defensa de la «institucionalidad» y sindicando a las fuerzas alessandristas, en particular al Partido Nacional, como instigadores directos de presunto «golpe». Despertada violentamente de sus sueños, la derecha debió dar rápidamente marcha atrás: el *putsch*, si alguna vez había existido sobre el papel, aparecía ahora convertido en un «movimiento puro y exclusivamente profesional», en una «huelga militar», y en todo caso no respondía a los esquemas castrenses manejados por los testaferros del PN. Este no tuvo otro camino que desdecirse, aunque aprovechando la coyuntura para recordar

que los reclamos planteados por los oficiales del «Tacna» habían sido prédica constante de sus órganos periodísticos. Pero la imagen de la derecha podía salir seriamente dañada de este episodio; era necesario dar una prueba fehaciente y espectacular de su apego a la «institucionalidad», y no desperdiciar la ocasión de machacar políticamente sobre la conmocionada opinión pública. El «mesías» adelantó así su entrada en escena «aceptando» la candidatura ofrecida por diversos «sectores de la ciudadanía», proclamándose «independiente» y ajeno a todo partido político, guiado sólo por el «interés nacional». Los partidos de la Unidad Popular no habían iniciado aún sus conversaciones decisivas.

De allí en más, los problemas de Alessandri se multiplicarían hasta extremos insospechables aún para sus más enconados adversarios. Las encuestas de opinión pública (aunque de dudoso rigor científico todas las conocidas hasta ahora en Chile) ratificaron inicialmente su presunto primer lugar en las preferencias de los electores, pero su entrada en el ring volvió más ácidos los ataques de Tomic y de los órganos propagandísticos democristianos contra los «momios» —insustituible chilenuismo para definir a los embalsamados prohombres de la derecha—, en tanto las gestiones unitarias de la izquierda encontraban en él un agente catalítico de primera mano. La figura planeada por sus asesores mostraba una contracara poco prometidora: se

trataba ahora de «atajar a la derecha», y sobre ese objetivo apuntaban su artillería más pesada tanto la democracia cristiana como la izquierda. Los actos políticos de Alessandri reunían sin embargo numerosa asistencia, hasta que en Lota y Coronel, distritos mineros próximos a la sureña ciudad de Concepción, los obreros realizaron paros y contramanifestaciones en ocasión de su gira por la región (fue entonces que el tema de la violencia, relacionado ahora con la campaña electoral, irrumpió en los comentarios periodísticos para no abandonarlos hasta hoy; este punto será más detenidamente analizado en páginas siguientes). De esa manera se hizo evidente que el candidato derechista generaba repudio activo en algunos sectores de la población, extremo que no parecía afectar a sus dos oponentes. Entre tanto, los voceros de izquierda y un periódico de gran tirada y entonación populista (*Clarín*, el que aludiendo a la sospechosa misoginia de Alessandri acuñó el mote de «*La señora*» para designarlo) procuraban refrescar la memoria pública acerca de la anterior administración del candidato derechista, surcada por escandalosas muestras de corrupción en favor de la gran burguesía. En el marco de esas campañas se reveló lo que vendría a ser un nuevo baldón sobre la imagen de probidad que pretendía ostentar Alessandri: el expresidente, que es a la vez un acaudalado indus-

196 trial, cobraba desde hacía años una jubilación enmarcada en leyes de privilegio que benefician a los parlamentarios (órganos alessandristas pretendieron contrarrestar esta revelación publicando la lista completa de los acogidos a esas leyes jubilatorias: en ella figuran algunos dirigentes de izquierda y varios prominentes democristianos, entre ellos el mismo Tomic; no aparece en cambio el nombre de Salvador Allende).

Esta relación anecdótica, que puede resultar nimia y excesivamente detallada al lector extranjero, parece útil empero para ilustrar el proceso de lento, paulatino pero inocultable deterioro que ha venido experimentando la candidatura de Jorge Alessandri. (Incidentalmente, ilustra también sobre los mecanismos febles y habitualmente mezquinos que determinan la convicción o el rechazo del ciudadano medio hacia uno u otro candidato en esta «democracia ejemplar»; es el resorte publicitario de la «imagen», al que ya hice referencia hablando de la candidatura Allende). Y sin embargo, muchos observadores estiman que Alessandri conserva aún cierta ventaja sobre sus dos contendores. Las expectativas de la derecha se basan, desde el punto de vista partidario, en el PN, en un sector del escindido y paulatinamente minimizado Partido Democrático Nacional (PADENA), en la llamada Democracia Radical y en otros contingentes del radicalismo que logre eventualmente arrancar a la UP. Pero, en rigor, la más elemental com-

pulsa permite comprobar que el «alessandrismo» es ciertamente un fenómeno que supera esos límites a primera vista estrechos. ¿Dónde reside el carisma de Alessandri? Austeridad, rectitud, seriedad —aún falaciosamente— son sin duda algunas de las claves; la fundamental, sin embargo, parece resumirse en un término: «orden». De alguna manera más bien instintiva, vastas capas medias urbanas y algunos sectores de las clases bajas, particularmente sus estratos *lumpen* (aquellos y éstos poseen una característica común: el arribismo), sienten que el vacío bullicio publicitario de la DC sólo ha logrado agudizar las contradicciones internas del sistema y temen a la izquierda por la superposición de imágenes recibidas a través de los monopolios que manejan los medios de comunicación. Muy probablemente, buena parte de los alessandristas de hoy fueron votantes de Frei en el 64 y el 65: buscaron cambios y se vieron frustrados, con sus ingresos carcomidos por una galopante inflación; temerosos, no dudan de que lo que Alessandri ha llegado a afirmar con dosis similares de habilidad e impudicia: que si triunfa la izquierda y se reparte la renta nacional entre todos los chilenos, a cada uno le tocarían setecientos cincuenta escudos (unos cincuenta dólares) al mes. Pero, además, estos sectores ansían recobrar un Chile ya irremediablemente perdido: el «oasis» institucio-

nal en que los periódicos vestían sus titulares rojos para dar cuenta de violencias invariablemente extranjeras. Sin instrumentos conceptuales para visualizar que es el mismo sistema el que ahora, finalmente, genera por sí mismo la violencia social, buscan en Alessandri el Chile de los años cincuenta (y, por más esfuerzos que haga la izquierda, no todos recuerdan debidamente el 2 de abril de 1957 —«*todavía no estaba Alessandri*»— ni conocen suficientemente bien la matanza en la población Caro). El candidato de la derecha, según esta alienada interpretación, sería capaz de poner «orden»<sup>10</sup> en el país por su sola «*autoridad moral*». Es la imagen del general De Gaulle después de mayo del 68.

Resulta ciertamente comprensible que los adversarios de Alessandri se empeñen en destruir esta cadena de falsas analogías y no menos falsas conclusiones. Lo increíble es que sus mismos partidarios hayan venido a darle el más fuerte golpe imaginable. Al parecer, no todos los *momios* hacen honor a la tradicional habilidad política de la burguesía chilena. A cuatro meses de las elecciones, el país entero se ha visto conmocionado —y con razón— por un crimen que sólo es dable interpretar como político: un rico terrateniente, secundado por la complicidad responsable de algunos de sus pares y la enajenada de los campesinos a sus órdenes, asesinó a un joven funcionario de la CORA (Corporación de la Reforma Agraria) que venía a tomar

propiedad de su fundo [hacienda] expropiado en el marco de la ley aprobada en 1967. Obviamente, las más pesadas baterías de la izquierda y la DC fueron enfiladas de inmediato sobre el alessandrismo, ya que, no menos obviamente, el hacendado victimario se alistaba en sus filas. De hecho, los problemas recién empiezan para el candidato derechista, porque, en medio de la encendida campaña política consecuente, un dirigente del Partido Nacional (también hacendado) incurrió en una frase más que provocativa: «*Este es sólo el primero; les daremos más muertos*». El PN, cautelando sus intereses electorales, debió expulsar al responsable de la infeliz *boutade*, Víctor Carmine; otros dirigentes de la alianza liberal-conservadora anunciaron su renuncia en solidaridad con el expulsado, y la crisis se desató como un temporal sobre las perplejas huestes derechistas.

Los resultados de la tormenta son por cierto impredecibles. Pero, en todo caso, una primera conclusión

<sup>10</sup> La propaganda de Alessandri ha tenido bien en cuenta este punto. El texto inicial de una campaña de grandes avisos reza: *SEGURIDAD es saber que los hijos tendrán casa, alimentación y educación. SEGURIDAD es saber que la plata alcanzará. SEGURIDAD es la certeza de que el hombre o mujer de trabajo tendrán empleo. SEGURIDAD es tener una previsión justa en caso de vejez o enfermedad. La seguridad VOLVERÁ.* No hay nombre ninguno en el anuncio, pero la última frase parafrasea transparentemente el slogan *Alessandri volverá.*

198 parece incontrastable: la misma derecha ha venido a dar razón, dramáticamente, a las acusaciones de sus adversarios: la violencia nace de su seno, y se vuelve ahora contra su propio candidato. Si la reiteración no pareciera excesiva para tan adocenados epígonos, podría hablarse una vez más de Charles de Gaulle y, para el caso, de la OAS.

Pero tampoco es posible descartar otra constancia: la de que la derecha no juega nunca a una sola carta y la violencia puede llegar a ser, en este contexto, un sucedáneo del siempre resbaladizo triunfo electoral. A este tema volveré, si el lector se siente en condiciones de seguirme por algunas otras reflexiones previas. Porque Alessandri, sus seguidores y sus métodos, no son la única opción del actual sistema; de hecho, aunque el aserto pueda parecer arriesgado, son, de más en más, la peor de las opciones.

¿Hacia dónde va la democracia cristiana? ¿Qué busca Tomic? ¿Queda alguna esperanza, en esta aparente (sólo aparente) polarización preelectoral, para el declarado reformismo DC? A estas preguntas pueden caberles diversas respuestas, si se empieza por recordar que en política dos más dos no es necesariamente cuatro. Cuando Radomiro Tomic, ex «generalísimo» electoral de Frei en 1964, ex embajador chileno en Washington, designado delfín oficial desde el mismo triunfo de la DC, seis años atrás, volvió al país para hacer valer esta última calidad, hubo de encontrarse

con muchas sorpresas: deterioro generalizado de las esperanzas populares depositadas en la democracia cristiana, un «frente amplio» caminando (todavía despaciosamente) a la izquierda, revanchismo y retornismo levantando vuelo a la derecha, grietas que preanunciaban cisma en su propio partido. Hasta ese momento, Tomic creía poseer una decisiva carta de triunfo: el aval de Washington extendido, en principio, a su nombre. Para hacer valer tal endoso, empero, el candidato democristiano necesitaba otras garantías, específicamente locales.

Tras varios rounds de equívocas e indecisas proposiciones, Tomic procuró persistentemente un entendimiento con el PC, proponiéndose a sí mismo como posible abanderado de una pretensa «unidad popular». Al principio, hizo méritos: lanzó críticas no siempre demasiado ambiguas a la administración Frei, apeló más o menos públicamente al apoyo de la izquierda para dar la batalla contra los *momios*, amagó incluso con declinar su candidatura si el PDC no llegaba a un acuerdo con los partidos del FRAP, o, al menos, con el Comunista. Esta táctica no sólo iba dirigida a aumentar las huestes de su naciente candidatura, ante el deterioro del poderío democristiano evidenciando por los resultados de las elecciones parlamentarias de 1969, sino también y especialmente a abortar la posibilidad de un nuevo fren-

te de izquierdas capaz de hacerle contrapeso en la pugna declarada contra la derecha política. Pero era un camino peligroso, y los proyectiles no tardaron en caer sobre Tomic desde todas las direcciones. Más que una repugnancia principista, lo que pareció primar en la izquierda para rechazar las solicitudes del candidato DC fue un cálculo aritmético electoral: una opción de la izquierda, o de parte de ella, en favor de Tomic, podía alterar la correlación de fuerzas interna en el Partido Radical y en otras agrupaciones de cuño decididamente reformista, volcando a éstas hacia el alessandrismo. La andanada decisiva, empero, llegó desde La Moneda: Frei no estaba dispuesto a admitir críticas de parte de su del-fín. La candidatura Tomic debía ser continuista o no sería.

El ex embajador en Washington se abocó entonces a una difícil tarea: intentar un equilibrio en la cuerda floja que le permitiera unificar las tres líneas que jugaban dentro del PDC: los «oficialistas», que contaban con el apoyo de la maquinaria gubernamental freista, los «rebeldes», que propugnaban una actitud principista y participaban de la intención de buscar una alianza con los partidos de izquierda, y los «terceristas», mediadores oficiosos de una conciliación que los favorecía como hombres de transacción. La escisión no tardó en precipitarse, ante la indecisa actitud de Tomic: los «rebeldes», encabezados por Rafael Agustín Gumucio, Jacques Chonchol (ex vice-

presidente del Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario, INDAP, y uno de los principales responsables intelectuales de la reforma agraria propuesta por la «revolución en libertad»), Alberto Jerez, Vicente Sota, Julio Silva Solar, Rodrigo Ambrosio y otros, abandonaron la DC para formar el MAPU, que finalmente se integraría a la Unidad Popular. Alcanzado ya este «punto de no retorno», Tomic debió ser proclamado como candidato de una democracia cristiana dividida y convulsa. No abandonó sin embargo sus propósitos originales: como único candidato oficialmente designado, insistió durante largas semanas en una apelación, inequívocamente dirigida al PC, para crear «la verdadera unidad popular». Sus órganos de prensa, respaldando tal apelación, definían a la alianza que comenzaba a negociarse en torno al ex FRAP como «mini-unidad popular». Pero, a medida que progresaban las gestiones en busca de la nueva coalición, al rechazo encendido del PS y de los radicales vino a sumarse finalmente al «no» de los comunistas: «Con Tomic ni a misa», vinieron a resumir los dirigentes del PC, quizá olvidando que ir a misa, aun sin Tomic, no debía contarse entre sus hábitos.

Es difícil establecer si el hecho de ser el primer candidato oficialmente lanzado a la arena presidencial ha resultado ventajoso o desventajoso para Tomic. Algunos observadores

200 señalan como probable que las giras iniciales del candidato DC por distritos campesinos hayan logrado parcialmente atajar la deserción de algunos sectores que podían contarse entre el electorado potencial del MAPU; pero, al mismo tiempo, la indefinición en torno a los nombres de sus contendores restaba obviamente a Tomic el calor de un clima pre-electoral todavía no establecido. El «tacnazo» lo sorprendió como único presidenciable en funciones, y las maniobras consecuentes de la Moneda a partir de este episodio lo fueron enredando crecientemente con los avatares de la administración Frei. Simultáneamente, el tono «izquierdista» de su campaña le iba ganando el rechazo declarado de los sectores económicamente poderosos. ¿Qué buscaba Tomic? Su candidatura no podía conformarse con ser, obviamente, un «saludo a la bandera»; el tangible crecimiento del alessandrismo y las cifras invocadas por los integrantes de la UP parecían entre tanto relegarlo hasta un tercer lugar escasamente glorioso. La suerte de la DC, empero, no parece estar echada irreversiblemente.

Una de sus posibilidades se vincula, indesmentiblemente, con los mecanismos de elección indirecta que la actual Constitución prevé para el caso de que ninguno de los candidatos en pugna alcance la mitad más uno del electorado, lo que parece más que probable en el caso de que las tres opciones actuales se mantengan hasta el 4 de setiembre. Pero esta salida

(que habrá de ser analizada más adelante) no parece ser la única para el PDC; algunos episodios recientes dan cuenta de otras.

En pocas palabras, se trataría de reeditar la conjunción de 1964, que dió el triunfo a Frei con los votos de la derecha. Un indicio revelador en este sentido pudo ser encontrado por los observadores en las «conclusiones» extraídas de su visita de tres días a Chile, en enero pasado, por Charles A. Meyer, secretario adjunto para asuntos latinoamericanos del Departamento de Estado. Según informaciones de fuentes relativamente confiables, tras su contacto con La Moneda, con círculos militares y con representantes de las «fuerzas vivas» chilenas, Meyer habría partido convencido de que: a) la candidatura Alessandri se deterioraba irremediablemente día por día; b) consecuentemente, las mejores esperanzas de éxito electoral acompañaban a Tomic; c) un sector de las fuerzas armadas estaría dispuesto a impedir, a todo trance, el retorno de Alessandri; d) un eventual triunfo de Allende «no significaría un desquiciamiento del sistema».

A excepción de la última, con la cual no parece arriesgado coincidir, las restantes «conclusiones» de Meyer constituyen por lo menos materia opinable, si no son apenas una nueva expresión del «pensar con sus deseos» tan habitual en los burócratas nortee-

americanos. Pero, en todo caso, la publicación de esas hipótesis, obviamente fomentada por La Moneda, no mereció el más ligero desmentido de Parte de Washington. Los observadores más suspicaces estructuraron al respecto la siguiente interpretación: convencido o no, Meyer venía a poner sobre el tapete las proposiciones básicas del Departamento de Estado.

La separación en dos candidaturas de las fuerzas políticas empeñadas en la preservación del *status quo* configura un riesgo excesivo para el sistema, aún contemplando que el eventual triunfo de la UP no signifique su «desquiciamiento»; ergo, debe procurarse la reunificación. El triunfo de Alessandri, que en el mejor de los casos sería por lo menos accidentado (mayoría relativa, instancia parlamentaria, tal vez participación de las fuerzas armadas), implicaría además el peligro de una agudización de las tensiones sociales a muy corto plazo. La política de la democracia cristiana bajo el gobierno de Frei, por su parte, parece ensamblar sin fricciones en la nueva línea del «nacionalismo latinoamericano» ahora tolerado por Washington en base a las sugerencias del informe Rockefeller: la política de la «asociación» entre capitales norteamericanos y organismos estatales del continente (cuya vigencia ratificó expresamente Meyer durante su visita a Santiago) ha tenido en Frei uno de sus más empeñosos propulsores. Obviamente, Estados Unidos no puede desdeñar públicamente al alessandrismo, adalid

de ese pivote capitalista conocido como «iniciativa privada»; pero, suavemente, *sugiere* que las cosas andarían mejor con un nuevo gobierno DC. Si la derecha es inteligente, debería resignar nuevamente sus ambiciones políticas y apoyar la continuidad democristiana.

Por lo demás, esta perspectiva no sería excesivamente desagradable para los personeros de la oligarquía industrial-financiera: un simple repaso a los balances de las sociedades anónimas publicados en la prensa chilena durante las últimas semanas permite comprobar que las ganancias de los empresarios durante 1969 han multiplicado varias veces el capital invertido. El peso de la maquinaria estatal, por su parte, resulta considerable, como lo han puesto de manifiesto dos episodios recientes. Algunas semanas atrás, Enrique Krauss, ex ministro de Frei y «generalísimo» de la candidatura Tomic, hizo un llamado telefónico a *El Mercurio*, diario de ultraderecha que encabeza un poderoso *trust* editorial, y que últimamente venía criticando acerbamente al candidato DC por el tono «izquierdista» de su campaña: ¿Sabe *El Mercurio* a qué proporción de su centimetraje publicitario alcanzan los avisos del Estado? A un 48% del total. Pocas horas después, la redactora política del periódico, que alguna vez dejó bastante mal parado a Tomic en un reportaje, fue transferida a otra sección, y los editorialis-

202 tas de *El Mercurio* comenzaron a suavizar el tono de sus ataques al candidato democristiano. Abultadas deudas con instituciones bancarias oficiales y con organismos de previsión, fueron a su vez el precio invocado para que *Clarín*, periódico sensacionalista que venía repartiendo sus preferencias entre Tomic y Allende, reservara al primero un setenta por ciento del espacio destinado a su prédica política.

Claro que la derecha no parecería dispuesta, en esta ocasión, a reeditar el apoyo incondicional que brindó a Frei seis años atrás. Si, como se ha anotado, los empresarios no tendrían mayores quejas contra la administración democristiana, los terratenientes no están en el mismo caso. Y, en conjunto, la derecha aspira a contar con garantías de juego libre, sin que el Estado se incline a favorecer exclusivamente a los sectores industriales-financieros que militan en la DC. En este contexto, no habría de asombrar a los analistas más enterados la versión propalada últimamente sobre posibles negociaciones entre el gobierno y la derecha, en base a las cuales serían retiradas las candidaturas de Alessandri y Tomic, dejando paso a un candidato presidencial democristiano cuya imagen más «moderada» permitiera un entendimiento electoral entre ambas fuerzas. De acuerdo con esta versión, el nuevo candidato podría ser Bernardo Leighton, fundador de la Falange conservadora de la cual surgiría el PDC y Ministro del Interior

durante los primeros años de gobierno de Frei. Algunos observadores, sin embargo, no apartan sus ojos de una figura que parece «carta de reserva» de la derecha, y que ostenta títulos<sup>6</sup> más que sobrados para obtener el apoyo norteamericano: Felipe Herrera, presidente del Banco Interamericano de Desarrollo.

Toda profecía en este terreno sería por cierto temeraria. Es previsible, por ejemplo, que algunos sectores, especialmente juveniles, que militan actualmente en apoyo de Tomic, podrían abandonar sus filas ante un entendimiento de esa naturaleza. Pero, aún con este *handicap*, una alianza derecha-PDC resultaría muy probablemente aplastante para la izquierda. El camino que conduciría a una tal alianza no está, empero, exento de obstáculos. La muerte de Hernán Mery parece haber abierto en él un bache difícil de salvar, y no resulta ciertamente un azar que La Moneda haya coincidido con la derecha en sus intentos de «echar tierra» sobre el asunto. Los intereses personales de Tomic, por su parte, juegan en dirección contraria; su comando político se preocupó de publicar en la prensa una inserción pagada en la que se afirma que «*Tomic condena el asesinato del ingeniero Hernán Mery*», y en la que pueden encontrarse unívocas alusiones a la actitud del gobierno al respecto:

«Ciertamente no vamos a explotar para fines políticos de ninguna es-

pecie el asesinato de Hernán Mery Fuenzaliza. ¡Pero sería el colmo de la cobardía asesinarlo de nuevo pretendiendo que 'para apaciguar los ánimos' hay que sepultarlo ligero, echar tierra cuanto antes sobre su memoria, y olvidarlo! (...) No lo asesinaremos de nuevo haciendo inútil su muerte, para facilitarles la vida a nadie, sea quien fuere, autoridades o dueños de fundos.»

En este camino, pues, los intereses del candidato y de su partido divergen: el gobierno (y presumiblemente a Washington) le interesa sellar cuanto antes un entendimiento con la derecha, al precio de ciertas concesiones; a Tomic, que difícilmente podría ser candidato de una alianza pactada pero que al mismo tiempo es consciente de que los votos de la derecha serían su única posibilidad de lograr un triunfo irrefutable en las urnas, le conviene prolongar hasta último momento la posibilidad de concretar tal entendimiento, en la esperanza de que la derecha termine por volcar el electorado a su favor, sin condiciones, ante el renovado temor de que gane la izquierda.

Este moroso *minuetto*, con su coreografía de atracción y rechazo, será bailado durante por lo menos cien días más. Los observadores coinciden en estimar que merece las candilejas más potentes de los análisis políticos.

#### ALIANZAS PARA EL CONGRESO

Si ninguno de los candidatos presidenciales alcanza la mayoría absoluta (mitad más uno) de sufragios,

los que hayan obtenido las dos primeras mayorías relativas pasan a consideración del Congreso pleno (total de diputados y senadores en ejercicio), quien debe optar entre ambos para consagrar al nuevo presidente en un plazo que expira el 3 de noviembre. Cierta retórica superficial pretende que es una «tradición» en la vida política chilena que el Congreso elija a quien haya obtenido la primera mayoría relativa; como tantas otras «tradiciones» chilenas, sin embargo, ésta parece basarse sobre un equívoco. La polarización ideológico-política no ha parecido alcanzar hasta ahora en Chile los extremos decisivos que podrían llevar a los legisladores a arriesgar un pronunciamiento capaz de quebrantar el *status quo* del cual, en tanto profesionales de la política, dependen. En los últimos años, sólo en dos oportunidades la elección ha debido ser decidida por el Congreso, y en ambos casos existirían sólidas razones políticas para ratificar la primera mayoría. En 1958, Jorge Alessandri obtuvo el 31,56% de los votos contra un 28,85% que correspondió a Salvador Allende, entonces candidato del FRAP. Algunos días antes de la elección, Allende había proclamado: «¡El que saque un voto más será presidente de Chile!», pero hay razones para dudar de que el Congreso hubiera avalado esa expresión si las proporciones resultaran inversas. En todo caso, los parlamentarios del FRAP votaron por

204 Allende en el Congreso pleno, a contrapelo de las declaraciones de su candidato; fue un gesto gratuito porque, naturalmente, estaban en minoría.

En 1970 las condiciones son ciertamente distintas, y el campo para las especulaciones se ha ampliado considerablemente. En el actual Congreso (que sólo será renovado parcialmente en 1973), la primera mayoría corresponde a los partidos que integran la Unidad Popular, seguidos por la democracia cristiana; la diferencia entre ambas fuerzas supera apenas la media docena de votos. La derecha está en minoría. La opción de los legisladores, en última instancia, habrá de depender seguramente de las posiciones alcanzadas por los candidatos en el marcador final, e incluso de los porcentajes relativos por ellos obtenidos. Vale la pena subrayar que, hasta el momento, ninguno de los tres candidatos en pugna se ha pronunciado explícitamente acerca de la actitud que correspondería al Congreso si, como todo hace suponer, la decisión cae en sus manos.

Con la constancia de que resultaría imposible contemplar el espectro completo de situaciones posibles, parece conveniente repasar, aun en forma somera, las que suelen dar mayor pie a las especulaciones de los observadores políticos:

—Si Alessandri obtiene la primera mayoría relativa y Tomic la segunda, puede preverse que los votos democristianos volcados sobre Tomic po-

drían ser acompañados, mediante una alianza explícita o tácita, por algunos de los votos de la Unidad Popular, visando «atajar a la derecha».

—Si Alessandri obtiene la primera mayoría y la segunda corresponde a Allende, éste estaría en condiciones de ser ungido presidente por los parlamentarios de la Unidad Popular, si los democristianos se abstienen (como ocurrió recientemente en la elección de la mesa en la Cámara de Diputados) o si algunos de ellos resuelven acompañar a la UP para impedir el retorno de Alessandri; pero Alessandri, por su parte, podría capitalizar, mediante negociación, los votos de algunos radicales y aun de algunos democristianos, a los que «*el respeto a la decisión popular*» serviría de cobertura.

—Si Tomic obtiene la primera mayoría relativa, seguido por Alessandri, el candidato democristiano no tendría al parecer dificultades para ser consagrado por el Congreso: los votos de la derecha no alcanzarían para promover a Alessandri, y éste no encontraría obviamente eco alguno en filas de la UP.

—Si Tomic obtiene la primera mayoría relativa, seguido por Allende, el candidato democristiano capitalizaría seguramente los votos de la derecha, empeñados en «atajar al marxismo».

—Si Allende obtienen la primera mayoría relativa seguido por Tomic, todo hace suponer que se repetiría el cuadro anterior, aunque en este caso la derecha probablemente negociaría su apoyo a Tomic en forma expresa. —Si Allende obtiene la primer mayoría relativa y la segunda corresponde a Alessandri, aquél podría arrastrar algunos votos DC, contando con que Alessandri no sería fácilmente apoyado al no ofrecer adecuada cobertura; a esta altura, empero, podría aun concretarse un entendimiento entre la derecha y el PDC que, incluso pudiendo provocar la fractura de éste, volvería impredecible el resultado final.

Como se ve, Tomic tendría las mejores posibilidades de ser ungido por el Congreso en cuatro de las seis variantes posibles; las dos restantes, que implicarían la entrada del candidato DC en tercer lugar por cómputo de sufragios, podrían favorecer a Allende o a Alessandri según las diversas posibilidades de negociación entre las no menos diversas fuerzas en juego. Esto no implica necesariamente, desde luego, que a Tomic le alcance con estas posibilidades para desdeñar la eventualidad de un acuerdo con la derecha antes del 4 de setiembre; en rigor, parece utilizar con cierta sutileza las conclusiones que pueden desprenderse del cuadro antes diseñado para convencer a la derecha de que su mejor inversión sería apoyarlo electoralmente, antes el riesgo que implicaría para ella la entrada del candidato DC en tercer lugar.

Quizá sea revelador, en este sentido, el tono de amargura destilado por algunos párrafos de Jorge Rogers Sotomayor, que integrara la Falange conservadora y luego el PDC, y que ahora milita en la derecha; en un artículo publicado por *PEC*, Rogers habla como si todavía fuera democristiano:

«Si antes creíamos preferible 'una derrota honrosa a un triunfo comprometido', ¿a qué soñar ahora con un triunfo que depende sine qua non de comprometerlo en el Congreso Pleno con nuestros adversarios naturales desde hace 40 años [la izquierda] y perjudicando, con ingratitud atroz, a nuestros aliados más frecuentes a lo largo de esa misma trayectoria [la derecha]?.»

En política, empero, lo que cuenta es el resultado, y Tomic sabe que esta constancia pragmática le da la razón; no es a él por cierto a quien las reflexiones de Rogers Sotomayor, y el cuadro que las motiva, deben preocupar. La derecha, en todo caso, sabe a qué atenerse en cuanto a distinguir entre «adversarios» y «enemigos»; no ha descartado aún, visiblemente y mal que le pese, la eventualidad de revalidar el título de «aliado más frecuente» de la DC. En cambio, la Unidad Popular, cuyo planteamientos tácticos eluden sintomáticamente la instancia congresional, podría encontrar aquí un sombrío tema de reflexión: ¿vale la pena dar la batalla

206 por el poder en un terreno elegido por el enemigo?

El votante, bien gracias. A la distorsión que supone la enajenante propaganda preelectoral, las alianzas de ocasión, las marchas y contramarchas en las cuales los principios se van arrojando, como lastre inútil, en favor de tácticas por lo menos dudosas, la opción por «el mal menor», por «atajar al enemigo», se agrega ahora la mofa final en que una decisión de cúpula puede alterar incluso la relatividad de su elección. Cuando Galo González, desde la ilegalidad, proclamaba la adhesión del PC al principio del sufragio universal, parece haber olvidado muchas cosas.

#### ¿POR LA RAZON O LA FUERZA?

Parecería ciertamente excesivo decir que los chilenos son mitómanos; una observación superficial, empero, podría llevar a creerlo así. Toda una retórica, alimentada mayormente por las clases medias, pero explotada fundamentalmente por las clases dominantes, alude al carácter «europeo» de la población del país, a su «vocación pacífica», al respeto hacia las «tradiciones institucionales», al «profesionalismo» y la «prescindencia política» de sus fuerzas armadas. Un sicosociólogo severo podría reflexionar acerca del caso, que por cierto no es único en América Latina, de un país que se niega a asumirse a sí mismo: quienes gustan llamarse «los británicos de América del Sur» (y el propio presidente Frei no dejó pasar la oportunidad de recordar la de-

finición al recibir a Isabel II) mantienen marginados de la sociedad a los últimos contingentes mapuches—cuyos rasgos son todavía adivinables en el mestizaje que ha nutrido las clases bajas— y a los pascuences que les han proporcionado una fuente de ingresos a través del turismo; los que recuerdan a cada instante el «pacifismo», condujeron a los chilenos a librar, a fines del siglo XIX, una guerra de conquista por cuenta de los intereses de la oligarquía nativa aliada al imperio británico; quienes se llenan la boca con las «instituciones» chilenas han hecho de ellas un mecanismo de alienación y dominación difícil de eludir, aun por los que se proclaman enemigos jurados del sistema. Pese a esto (o tal vez precisamente por esto), Chile ha vivido etapas de eclosión popular cuya persistencia reconoce escaso parangón en el continente; y es incontrovertible el hecho de que en ningún otro país latinoamericano la izquierda ha parecido más cerca de alcanzar el gobierno a través de elecciones como ha ocurrido en Chile en 1958 o puede ocurrir en 1970. Y sin embarco, quizá sintomáticamente, todas las experiencias populistas vividas hasta ahora por los chilenos no han hecho otra cosa que consolidar el dominio de la alta burguesía y perfeccionar las fórmulas de entrega al imperio de turno.

Si hay un mito afincado en casi todo el abanico de la literatura política

chilena, ése es sin duda el del «profesionalismo» de sus fuerzas armadas, entendido como no participación en la vida política nacional. Por ponerlo en duda, en un país donde se supone existe libertad de expresión, un senador fue recientemente desahogado y encarcelado, sin que nadie haya recordado el caso cuando los hechos parecieron venir a darle indirectamente la razón. Un breve repaso histórico, sin embargo, alcanzaría para echar abajo este mito, al igual que los restantes.

A partir de la asunción de la presidencia por Eduardo Frei, en 1964, la participación de los militares en la vida nacional vendría a adquirir formas de más en más conflictivas. Claro que, originalmente, este hecho no tuvo necesariamente que ver con la voluntad personal del nuevo presidente; en rigor, esta participación vino a coincidir con un momento en que las tensiones sociales comenzaron a agudizarse sensiblemente. La calificación de zonas militares para lugares conmovidos por conflictos obreros, la aplicación de disposiciones disciplinarias y judiciales castrenses sobre sectores sindicales comprometidos en esos conflictos, la participación de efectivos de las fuerzas armadas en la represión contra movilizaciones populares, fueron pautando este escabroso camino, que tuvo sus expresiones más dramáticas en las masacres de El Salvador (1966), Santiago (1967) y Puerto Montt (1969). Paralelamente se había ido cumpliendo otro pro-

ceso, que atañía a los grados superiores del escalafón castrense —aproximadamente un general cada mil hombres y un coronel cada doscientos, según datos del *Hispanic American Report*, setiembre de 1961—: hacia 1962, según lo ha señalado el ex senador Raúl Ampuero (uno de los políticos que ha seguido con mayor atención el proceso interno de las fuerzas armadas chilenas), prácticamente todos los oficiales ideológicamente no comprometidos o sospechosos de simpatizar con ideas socialistas habían sido pasados a retiro o separados del mando de tropas. Mas allá de este hecho, sin embargo, lo que resultaba inquietante para un observador medianamente enterado era que, al mismo tiempo en que insistía en el «profesionalismo» de las fuerzas armadas, el gobierno democristiano utilizaba a la institución como pieza de juego psicológico en el tablero de la política contingente. En marzo de 1966, hablando ante el Senado, el ya citado Ampuero advertía:

«Los hombres de Gobierno han adoptado una peligrosa vía, en cuanto van paulatinamente comprometiendo en acontecimientos de índole partidista a instituciones que debieran estar muy lejos de la política militante.»

A principios de 1967, los observadores pudieron registrar uno de estos episodios en el curso de la crisis política (que Frei se empeñó en ca-

208 lificar de «institucional») desatada por la negativa del Senado a otorgar permiso al presidente para viajar a Estados Unidos. El mandatario llamó a La Moneda a los comandantes en jefe de las tres armas, haciendo aparecer a éstos como brindándole espontáneamente su «apoyo» ante la decisión del Senado; los altos oficiales no ocultaron entonces su disgusto ante la maniobra.

Simultáneamente, los militares venían enfrentando crecientes dificultades personales ante las escasa remuneración recibida, carcomida adicionalmente por una inflación que ya resultaba irrefrenable. El descontento en algunos sectores de la oficialidad pareció agravarse tras la designación del general Tulio Marambio como ministro de Defensa y del general Sergio Castillo como Comandante en Jefe del Ejército. Los conflictos fronterizos con Argentina (un carabinero resultó muerto en 1965 en Laguna del Desierto, durante un choque con efectivos de ese país, al que las fuerzas armadas chilenas consideran históricamente como «enemigo natural»), la disputa en torno al Canal de Beagle, en la zona austral, la adquisición de aviones *Mirage* por Perú (otro «enemigo natural»), llevaron asimismo a la oficialidad de las fuerzas armadas a reclamar recursos para renovar su equipamiento, recursos que parecieron persistentemente postergados por el Ejecutivo. En 1959, estas y otras frustraciones acumuladas vendrían a expresarse en episo-

dios a primera vista menores, que de hecho preanunciaban un estallido mayor: el retraso de un contingente militar en la revista de tropas que debía realizar el presidente durante las fiestas patrias del 19 de setiembre y el envío de una carta personal a Frei en la que se planteaba la situación interna de las fuerzas armadas, firmada por el general Roberto Viaux Marambio, comandante de la guarnición con asiento en Antofagasta, fueron los anuncios. El 20 de octubre, Viaux llegó a Santiago citado por la comandancia superior para rendir cuenta de su actitud; en las primeras horas del día 21, llamado por un grupo de oficiales, se acuartelaba en el regimiento «Tacna», en pleno corazón de Santiago, reclamando del Ejecutivo la adopción de una serie de medidas destinadas a dar satisfacción a los planteamientos de la oficialidad. El Ejecutivo interpretó (o dijo interpretar) el «tacnazo» como un intento de golpe de estado, y así lo publicitó, estableciendo control sobre los medios informativos; por esa vía logró el apoyo inmediato de la CUT—Central Unica de Trabajadores, cuya dirigencia es de mayoría izquierdista—, que decretó un paro general, y del Partido Comunista, que puso todo su aparato político, sindical y propagandístico en defensa de la «institucionalidad». Pese al inocultable apoyo con que contaba en la oficialidad, empero, Viaux no

dió un solo paso en dirección a La Moneda. Tras algunas negociaciones, el gobierno terminó por aceptar los reclamos de los oficiales del «Tacna», removiéndolo al Ministro Marambio (lo sustituyó un civil, el ingeniero Sergio Ossa Pretot) y a los altos mandos de las fuerzas armadas, decretando un sensible aumento en las remuneraciones de los militares y accediendo a contemplar la solicitud de reequipamiento de la institución. El general Viaux fue sometido a la justicia militar, y posteriormente fueron pasados a retiro varios de los oficiales que lo secundaron en el «tacnazo». A medida que fue aflojando la tensión y se liberaron los medios informativos, no pocos chilenos vinieron a coincidir con la interpretación de varios analistas, que veían en el «tacnazo» una suerte de «huelga militar», entre cuyos objetivos no figuraba la toma del poder. Desde entonces, Santiago continúa bajo el estatuto militar de «zona de emergencia» (con un jefe de plaza, el general Camilo Valenzuela), aunque las disposiciones a que autoriza esta calificación no han afectado mayormente la vida de la población.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Bajo la ley de Seguridad Interior del Estado, la Constitución chilena confiere al jefe de plaza los siguientes poderes:

a) *asumir el mando de las fuerzas militares, navales, aéreas, de Carabineros y otras que se encuentren o lleguen a la zona de emergencia;*

b) *dictar medidas para mantener el secreto sobre existencia o construcción de obras militares;*

c) *prohibir la divulgación de noticias de carácter militar, estableciendo la censura de prensa, telegráfica y radiotelegráfica, que estime necesaria;*

d) *reprimir la propaganda antipatriótica, ya sea que se haga por medio de la prensa, radios, cines, teatros o por cualquier otro medio;*

e) *reglamentar el porte, uso y existencia de armas y explosivos en poder de la población civil;*

f) *controlar la entrada o salida de la zona de emergencia y el tránsito en ella y someter a la vigilancia de la autoridad a las personas que se consideren peligrosas;*

g) *hacer uso de los locales y medios de movilización pertenecientes a instituciones fiscales, semi-fiscales de administración autónoma, de empresas del Estado, municipalidades o de particulares que estime necesario, y por el tiempo que sea indispensable;*

h) *disponer la evacuación total o parcial de los barrios, poblaciones o zonas que se estime necesario para la defensa de la población civil y para el mejor éxito de las operaciones militares, dentro de su jurisdicción;*

i) *dictar medidas para la protección de las obras de arte, y servicios de utilidad pública, tales como agua potable, luz, gas, centros mineros e industriales y otros, con el objeto de evitar o reprimir el sabotaje; establecer especial vigilancia sobre los armamentos, fuertes, elementos bélicos, instalaciones y fábricas, e impedir que se divulguen noticias verdaderas o falsas que puedan producir pánico en la población civil o desmoralización en las fuerzas armadas;*

j) *dictar las órdenes necesarias para la requisición, almacenaje y distribución de todos aquellos artículos necesarios para el auxilio de la población civil o de utilidad militar;*

k) *controlar la entrada o salida de la zona de emergencia de elementos de subsistencia, combustible y material de guerra;*

l) *disponer la declaración de stock de elementos de utilidad militar existentes en la zona;*

ll) *publicar bandos en los cuales se reglamenten los servicios a su cargo y las normas a que deberá ceñirse la población civil; y*

m) *impartir todas las órdenes o instrucciones que estime necesarias para el mantenimiento del orden interno dentro de la zona.*

Una relación abrumadoramente ominosa. Su transcripción literal, además de demoa-

210 Muy probablemente, sólo una mayor perspectiva temporal permitirá fijar con exactitud los alcances del «tacnazo», decidir si fue efectivamente un intento de *putsch* o una «huelga militar». Pero desde ya no hay duda de que, a partir del 21 de octubre, las fuerzas armadas chilenas pasaron a convertirse en un factor activo de la vida política nacional. Varios episodios posteriores han venido dando fe de este aserto:

—La acusación constitucional presentada en el Congreso contra el ministro de Defensa, Sergio Ossa, por desatender una indicación legislativa en el sentido de pagar en una sola vez el reajuste acordado para el personal en retiro de las fuerzas armadas, tal como se había hecho efectivo para los militares en servicio activo. Finalmente, la acusación fue rechazada, en votación secreta, por la defección de un parlamentario opositor que no ha logrado ser identificado.

—El discurso de Frei en un acto durante el cual entregó sus espadas de mando y condecoró a veinticinco altos oficiales de las tres armas. «Las fuerzas armadas no son un gremio más», dijo el mandatario, procurando desechar la imagen de «huelga

---

trar con incontrastable claridad que tales disposiciones sólo son justificables en caso de guerra o muy grave conmoción interna, va destinada a fundamentar una pregunta que nadie hasta ahora ha planteado públicamente: ¿Es posible llevar a cabo una campaña electoral en términos normales bajo la implantación de tan amplias atribuciones militares?

militar» aplicada al «tacnazo»; sus expresiones fueron indirectamente avaladas, en el mismo acto, por el discurso del nuevo Comandante en Jefe del Ejército, general René Schneider.

—La revelación de un abortado intento golpista, encabezado por el general en retiro Horacio Gamboa Núñez, pintoresco personaje vinculado a la ultraderecha, y acompañado en sus reuniones conspirativas por algunos oficiales cercanos a Viaux, a quienes habría reclutado invocando el nombre de éste. Como lo apuntara más de un observador, era un golpe «*de opereta*».

—La baja de dieciséis integrantes de las llamadas «fuerzas especiales» («Boinas negras»), cuerpo entrenado por oficiales norteamericanos para la «guerra antisubversiva», acusados de vinculaciones con el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Algunos periódicos de izquierda indicaron sin embargo que los militares dados de baja (dos oficiales, catorce suboficiales y dos clases) eran «*allendistas*».

Pero previa o simultáneamente a estos episodios, anecdóticos si se quiere, la posibilidad efectiva de un *putsch* pudo materializarse en varias instancias, según deslizan los más enterados analistas. Citan fechas, incluso: 28 de noviembre, 12 de diciembre, 4 de febrero. En las tres oportunidades, Viaux, que sería el

líder, habría retrocedido a último momento. Las mismas fuentes señalan que, al menos en las dos primeras fechas, Viaux habría contado con el apoyo de algunas organizaciones de izquierda. Se trataría, en estos términos, de un golpe «peruanista».<sup>12</sup> Que el jefe del «tacnazo», cuya imagen pública —que llegó a conquistar relativa popularidad— parece haberse deteriorado sensiblemente en los últimos tiempos, estuviera dispuesto a llevar adelante un *putsch*, puede tal vez probarlo el discurso que pronunciara en un acto realizado en su honor, donde propugnó sin mayores tapujos la participación directa de las fuerzas armadas en la conducción de los destinos nacionales. Esta posibilidad pareció cobrar cuerpo nuevamente en días recientes cuando el nombre de Viaux fue rumoreado como eventual candidato presidencial; el general retirado (que, según algunas versiones, sostuvo una extensa entrevista secreta con Frei mientras convalecía de lesiones sufridas en un accidente automovilístico) negó su presunta postulación.

Si se atiende a algunas versiones, el golpe (o los golpes) de Viaux no sería el único en gestación; se ha hablado también de un *putsch* «gorila» y hasta de un autogolpe propiciado por algunas figuras que rodean a Frei (unas semanas después del «tacnazo», varios oficiales, entre los cuales se contaba el suegro de Viaux, coronel Raúl Igualt, fueron procesados por participar en

reuniones conspirativas donde, según la información oficial, se examinaba la necesidad de dar un golpe «adelantándose a otro que estaría en preparación»). Todo es posible, por cierto, y no son pocos quienes aún hoy, a escasos cuatro meses de la fecha en cuestión, se preguntan si habrá elecciones presidenciales el 4 de septiembre. Otros, en tanto, remiten sus expectativas a una hipótesis largamente profetizada: la de un golpe reaccionario destinado a impedir la asunción de Allende, en el caso de que éste resultara triunfante en esas elecciones.

Es tomando en cuenta precisamente las diversas opciones que parecen abrirse frente a las fuerzas armadas, que los observadores fijan su atención desde ya en los sesenta días que habrán de transcurrir entre el 4 de setiembre y el 3 de noviembre. Significativamente (y a la inversa de un pronunciamiento castrense al respecto en 1964), el general Schneider ha declarado recientemente que las fuerzas armadas respetarán —y harán respetar— la decisión del Congreso pleno, aun en el caso de que éste opte por el segundo can-

<sup>12</sup> Aunque la misma definición puede resultar equívoca. Cabe recordar, en este sentido, que, de acuerdo a informaciones de algunos reporteros, ciertos círculos militares peruanos habrían interpretado el «tacnazo» y la posterior movilización golpista en Chile como una operación orientada por Washington y dirigida contra la «revolución» encabezada por el general-presidente Velasco Alvarado.

212 didato en orden de sufragios. Algunos suponen que, al estimar que ciertos sectores militares estarían dispuestos a impedir el retorno de Alessandri, Charles Meyer citaba el propio Schneider; esta explícita aceptación del segundo candidato resulta obviamente contraria al candidato derechista, y singularmente favorable a Tomic. En todo caso, parece ilustrar sobre la presunción de que, al renovar los altos mandos para cumplimentar los reclamos del «tacnazo», el Ejecutivo se cuidó muy bien de seleccionar los nuevos comandantes entre sus leales.

Sin embargo, parece lícito sospechar que Frei no las tiene todas consigo en relación con las fuerzas armadas. Su misma recurrencia en agitar el tema puede ser interpretada como síntoma de inquietud al respecto. Por encima del hermetismo que suele rodear estos temas, los observadores políticos coinciden en señalar como un hecho comprobable la existencia de muy diversas tendencias en el seno de la institución castrense, cuya correlación de fuerzas interna parece por lo demás ser en extremo variable. Quizás, para definir la situación actual de Chile, no haya nada mejor que citar un párrafo que, en mayo de 1953, escribiera para *L'Express* nadie menos que Jean-Paul Sartre:

«En los momentos crepusculares —frecuentes en nuestra historia— que preceden a los golpes de Estado, hay algo que ha chocado siempre a los observadores: la confu-

sión de los sentimientos y de las ideas. De lejos, uno se imagina que hay algunos grupos en lucha, los partidarios del dictador futuro, los defensores del antiguo, y que se pelean hasta que unos han sido liquidados por los otros. De cerca, no hay nada más engañoso: todo el mundo vacila, todo el mundo teme, tanto los facciosos como el gobierno, todo el mundo está por y contra todo el mundo a la vez. Hay enemigos tan mortales, que han preferido la esclavitud o la muerte a su alianza incluso contra un enemigo más mortal aún, pero más nuevo. Los golpes de Estado se facilitan grandemente cuando cada cual se entrega deliberadamente al enemigo, antes que perder una cosa que coloca por encima de todo, antes que producir otra que odia particularmente. Finalmente, cada cual se paraliza y paraliza a cada cual, y el menos paralizado, realiza, temblando, el golpe de Estado».

Hay algo más, empero, que importa señalar: el «tacnazo» fue ciertamente una sorpresa para muchos; entre esos muchos se contaban, curiosamente, los delegados del Pentágono en Chile e incluso la CIA. Ni unos ni otros perdieron luego el tiempo: en poco menos de dos meses habían logrado ya tender nuevamente sus cables por entre el conmocionado escalafón jerárquico de las fuerzas armadas chilenas. Así, adicionalmente, se vieron distorsionados los reclamos de Viaux y sus seguidores en cuanto al reequipamiento del ejército, que ellos visualizaban enteramen-

te en términos de defensa nacional pero que para la «estrategia hemisférica» comandada desde Washington debe concentrarse en las líneas de acción interior «antisubversiva».

Cuando, en enero de 1970, Juan Carlos Onganía visitó a su colega Eduardo Frei (con el obvio propósito de palpar *in situ* el panorama militar chileno y, de paso, servir de apoyo a la línea «moderada» local contra los eventuales «peruanistas»), pudo quizá sentirse tranquilo: la acción convergente del gobierno democristiano y de los estrategas del Pentágono proponía a los oficiales «nacionalistas del ejército chileno la aceptación de que *«es imposible equilibrar el poderío argentino, pues eso implicaría destinar a armamento pesado el total del presupuesto nacional»*. De entonces a acá, es posible que haya en Chile varios golpes en gestación: de entre ellos, por lo menos uno, sin duda, está digitado por la CIA.

«*Por la razón o la fuerza*», reza la divisa del escudo nacional chileno. Y esa parece ser, en 1970 más que nunca antes, la alternativa real. Pero, por cierto tal conclusión no alude solamente a la posibilidad de un golpe militar.

## LAS CLAVES DE LA VIOLENCIA

«*La violencia*» aparece diariamente en Chile en los titulares de prensa, en los comentarios radiales, en las declaraciones de los partidos políticos y de las organizaciones sindicales. Casi

invariablemente, empero, el término va seguido por algún calificativo: para unos es la violencia «*marxista*» o «*comunista*», para otros es la violencia «*derechista*» o «*patronal*», para los más politizados, en fin, se plantea en sus términos reales de violencia reaccionaria y violencia revolucionaria. El hecho, obviamente, es que no hay una sino varias violencias, y cada cual habla por supuesto de la que le interesa o le conviene.

No vale la pena insistir aquí sobre la violencia soterrada, silenciosa y persistente del sistema: con variantes apenas estadísticas, ella no hace sino repetir una realidad común a todo el continente. Y, sin embargo, también al igual que en el resto de América Latina (y todo el llamado Tercer Mundo), la violencia física que parece haber invadido súbitamente la vida chilena se vincula íntima e insoslayablemente con aquélla: de un lado, está destinada a apuntalarla; del otro, a suprimirla.

¿Cómo se expresa esta violencia física? En su forma revolucionaria, de «acción directa» destinada inicialmente a quebrar el *status quo* y preparar las condiciones para la toma del poder y el reemplazo del sistema, hace su aparición tras el revés electoral sufrido por la izquierda tradicional en 1964. Su gestor más publicitado es el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), nacido

214 como organización política legal y mayormente nutrido por los estratos estudiantiles e intelectuales urbanos; grupos disidentes de aquella izquierda tradicional y nuevos contingentes incorporados a la acción política por el despertar generacional se le irían sumando en el curso de los últimos años. En todos ellos resulta notoria la influencia de la experiencia revolucionaria cubana, madrina ideológica y táctica de la «nueva izquierda» latinoamericana. Al MIR y a sus compañeros de ruta, las vías «legales» que propone el sistema, en este país presuntamente «excepcional», le están cegadas por propia voluntad. En coincidencia con la línea fijada en la conferencia de la OLAS (la misma línea que debía obligar al PS, y al mismo PC, a «*adecuar su táctica a la estrategia allí aprobada*»), estos «grupúsculos» —como se les ha designado peyorativamente desde tiendas de la izquierda tradicional<sup>13</sup>— sostienen que la lucha armada es la línea fundamental de acción revolucionaria en el continente, y que a ella deben dedicarse los mayores y mejores esfuerzos de los militantes de izquierda.

El Partido Comunista ha volcado sobre estos grupos, particularmente sobre el MIR (el de más larga data y, al parecer, el más orgánico), su más pesado arsenal de dicterios; según el PC, los «ultraizquierdistas» serían «aventureros», «provocadores» y —persistente imputación— «le hacen el juego a la derecha». Ni siquiera los más caracterizados órganos de la

reacción, *El Mercurio* y *El Diario Ilustrado*, han logrado superar en este terreno al cotidiano comunista *El Siglo*. Desde sus columnas, el diputado Orlando Millas, miembro de la Comisión Política del PC, ha llegado a decir: «*Los provocadores de 'izquierda' tienen carácter policial, su maestro es Hitler y obedecen a Onganía*». Lo menos que podría decirse de expresiones como éstas es que parecen excesivas. Los militantes del MIR y de otras organizaciones revolucionarias armadas —equivocados o no en su línea política y en sus métodos, y lo que ahora pueda decirse al respecto no habrá de ser más que opiniones, sujetas a revisión por la historia— sufren la persecución, las cárceles y las torturas del régimen: lo que sostienen en el papel lo avalan con su lucha, en la que ciertamente les va la vida. Suponerlos dis-

<sup>13</sup> La misma denominación, empero, ha sido reivindicada orgullosamente por los militantes de extrema izquierda. Tal vez sea sintomático al respecto el siguiente párrafo, extraído de una nota que conmemora el centenario de Lenin, publicada en *Punto Final* (Nº 102, abril de 1970); *Lenin no sólo tuvo que luchar contra la burguesía y el imperialismo, que lo combatieron con saña feroz. Para organizar y llevar a la victoria a la vanguardia armada de su pueblo, tuvo que emprender larga y tenaz lucha ideológica contra los reformistas de su época. Fue tildado de «aventurero», «provocador» y «ultraizquierdista» por los socialdemócratas de toda Europa. Inició su lucha encabezando un «grupúsculo» y sin embargo llegó al poder al frente de las masas de obreros y campesinos. Su conducción fue correcta y llevó a la primera revolución socialista en el mundo. Pero su táctica fue puesta en duda hasta el último momento por los vacilantes.*

cípulos de Hitler, asalariados de la policía, sirvientes de Onganía, puede acercarse más a la paranoia que al juicio sereno de un dirigente de un partido marxista-leninista.

¿Puede intentarse ese juicio sereno? Naturalmente, pero examinar hasta dónde la teoría y la *praxis* de los «grupúsculos ultraizquierdistas» se compadecen o no con la realidad chilena exigiría una nota tan larga y detallada como ya va resultando ésta. Vale la pena, por lo tanto, concentrarse en las razones específicas que motivan tales dictámenes, y procurar extraer de ellas algunas conclusiones aplicadas a corto plazo. En este contexto, la primero que salta a la vista es que la «vía pacífica» propugnada por el PC y coonestada por los restantes partidos y movimientos que forman la Unidad Popular (aunque el PS, particularmente sus sectores juveniles, han expresado más de una vez su solidaridad con los militantes de organizaciones armadas), y la «vía violenta» practicada por el MIR y sus epígonos, pueden repeleerse mutuamente en el terreno táctico, pero parece aceptable —al menos como hipótesis de trabajo— que en el plano estratégico los militantes más sinceros de entre quienes los sostienen habrán de confluír en una sola vertiente, cuyos rumbos precisos serán finalmente determinados por la misma dinámica de la realidad social y política. Resulta lógico por cierto que el MIR vea en la estrategia del PC una manifestación de «reformismo» y de «liberalismo» que incluso

otros sectores de izquierda no comprometidos en la acción armada han señalado más de una vez. No menos lógico resulta que el PC, al parecer medularmente embarcado en una lucha electoral dentro de las coordenadas impuestas por el sistema burgués, rechace las tesis del MIR y procure sustraer a su prédica a los sectores populares. Quizás podría descontarse la buena fe de ambos al respecto, pero, infortunadamente, no parece poder aplicarse el mismo rasero para los respectivos métodos. A la vista de un observador imparcial, la vehemencia verbal de los documentos y declaraciones del MIR resulta, en una batalla de orden fundamentalmente ideológico, bastante más legítima que la descalificación moral y el indiscriminado vituperio utilizados por el PC a través de conceptos como los ya citados de Orlando Millas.

¿Y es cierto que los «ultraizquierdistas» le hacen el juego a la derecha? Primero corresponde establecer cuál es el juego de la derecha. Por supuesto, los órganos reaccionarios procuran «inflar» y destacar toda acción de las organizaciones armadas. Sus objetivos inmediatos son claramente dos: demostrar que el actual gobierno carece de «autoridad» y capacidad suficientes como para garantizar el «orden público», y procurar asimilar superficialmente la acción de grupos como el MIR con el «peligro» que la derecha ve

216 encarnado en la izquierda tradicional. Un observador medianamente despierto no tardará empero en concluir que, tras esos objetivos a corto plazo, se esconde otro más sutil y persistente: el de sembrar la división en las filas revolucionarias, lanzando a unas organizaciones contra otras en una pugna estéril y suicida. Esto pueda tal vez advertirse más claramente si se echa una mirada aun sintética sobre los episodios que han puesto sobre el tapete el tema de la violencia durante lo que va de 1970, es decir, lo que va de campaña electoral.

Durante la gira política que realizó Jorge Alessandri por zonas próximas a la ciudad sureña de Concepción, los trabajadores de Lota y Coronel (mayormente mineros del carbón) realizaron paros y contramanifestaciones hostiles al candidato derechista. Los voceros de izquierda, e incluso los órganos de la DC, publicitaron entusiastamente el hecho. En términos generales, puede considerarse que los partidos de la izquierda tradicional poseen marcada influencia en las directivas de los sindicatos responsables de la repulsa, aunque el MIR, que tiene uno de sus baluartes precisamente en Concepción, también participó seguramente en dichas acciones. El resultado, como ya referí antes, fue la clara evidencia de que la candidatura Alessandri, a diferencia de las de sus contendores, era capaz de despertar repudio activo en determinados sectores de la población. Esta violencia, que parecía te-

ner así fácil traducción en términos electorales, no fue ciertamente condenada por el PC; aunque ella viniera a crear un punto de fricción en el seno de la Unidad Popular, cuando el Partido Radical aprobó y dio a la publicidad una declaración en que condenaba los hechos y hacía responsable de los mismos a socialistas y comunistas.

El 26 de enero último, un grupo de «sin casa» se tomó un terreno en los suburbios de Santiago y estableció allí un campamento al que bautizó con la fecha de esa operación; los «sin casa» reclamaban un sitio largamente prometido por el gobierno, pero sus declaraciones resultaban visiblemente más beligerantes que las utilizadas hasta entonces por grupos similares. En rigor, a partir de su reclamo específico, los pobladores del «Campamento 26 de Enero», dirigidos por Víctor Toro, planteaban una verdadera impugnación política y social del régimen. Por una vía hábilmente publicitada, el MIR hizo llegar a los pobladores cinco mil escudos, parte de una «expropiación» de dinero realizada pocos días antes por uno de sus comandos, expresando mediante esa fórmula su apoyo a la actitud combativa de los miembros del campamento. Este episodio, unido a algunas declaraciones de Toro y al anuncio de la formación en el «26 de Enero» de «milicias populares», atrajo prontamente las iras del PC. *«Hay que rechazar a los provocadores —di-*

jo Luis Corvalán—, *combatiendo toda acción que conduzca a crear un clima favorable al golpe, como cierto reciente llamado a formar 'milicias populares'. Toda contemporización con estas actitudes aventureras es una ayuda a la Derecha*». Y Orlando Millas, sosteniendo la existencia de una nueva «campana del terror» contra la izquierda, agregó: «*La nueva Juana Castro se llama Víctor Toro y la técnica se ha perfeccionado, consistiendo en que alguna gente irresponsable formule día a día declaraciones tremebundas o efectúe actos de bandolerismo*»...

Sin embargo, las llamadas «milicias populares» del conflictivo campamento, como pronto pudo saberse por la publicitación de sus objetivos y sus formas de organización, constituían esencialmente un sistema de protección y movilización interna de los pobladores, sujeto a muy precisas normas morales y disciplinarias, que bien poco tenían que ver ciertamente con «*actos de bandolerismo*» o «*actitudes aventureras*». De hecho, como apuntó algún observador, parecían incluso proponer una experiencia aprovechable para los llamados «Comités de Unidad Popular», creados por acuerdo de los partidos de la «*mesa redonda*» y definidos por ellos como *expresiones germinales del poder popular*. Uno de los documentos de la UP califica a estos comités como «*instrumento organizador y movilizador de las masas, capaz de sacarlas a la calle y orientarlas hacia los objetivos del movimiento popu-*

lar»; y agrega: «...*El comité debe constituir una real garantía para la defensa del gobierno popular, contra las pretensiones de la reacción y el imperialismo*». Pero los analistas coinciden en señalar que estos objetivos parecen lejos de estarse cumpliendo y que los «Comités de Unidad Popular» no son hasta el momento otra cosa que comités electorales de estilo tradicional.

Al parecer, identificando sin más al «26 de Enero» con el MIR (cosa que también hicieron los cuerpos represivos, imitando al «escuadrón de la muerte» brasileño secuestraron a Víctor Toro y lo apalearon brutalmente), el Partido Comunista temía nuevas y más publicitadas apelaciones antielectorales; prontamente, *El Mercurio* echó leña a la hoguera alegando que estar contra las elecciones era, para el caso, estar contra la candidatura Allende. Sin embargo, un periódico de la Unidad Popular recogía horas después las siguientes declaraciones del dirigente del campamento:

«El Mercurio trata de hacernos aparecer como enemigos de la Unidad Popular, como enemigos de la candidatura de Salvador Allende, ¿Cómo podríamos nosotros estar en contra de Salvador Allende, si estar en contra de él, es estar en contra de nuestros compañeros de clase, contra los mineros, los campesinos, los pobladores... Esa, la de Allende, es una auténtica candidatura popular. Eso

lo reconocemos. El que no estemos a favor del sistema electoral no autoriza a El Mercurio para mostrarnos como enemigos de nuestros compañeros de clase. Nosotros no le decimos a nadie que no vote. Todo lo contrario. Si es por Allende, debe votar. Porque eso ayuda a la Unidad Popular. El que no votemos nosotros es otro problema. Nosotros hemos sostenido que la vía electoral no sirve. Por eso somos consecuentes con lo que decimos. Pero eso atañe sólo a nosotros, los miristas».

Un documento oficial del MIR vendría más tarde a precisar estos conceptos, haciendo un análisis del deterioro económico en Chile durante los últimos tres años, un balance de las movilizaciones de masas en el mismo período y de la consecuente represión, reiterando su posición contraria a las elecciones como vía de acceso al poder pero destacando su importancia como experiencia para las masas, repudiando las candidaturas de Tomic y Alessandri y planteando sus reservas sobre algunos aspectos de la Unidad Popular. Pero estas reservas, declaradamente, no obstan para adoptar la actitud que el MIR anuncia oficialmente, y que puede resumirse en algunos párrafos:

«Los que allí están [en la UP] buscan la conquista del poder por la vía electoral. Creemos que ese es un camino equivocado, por lo menos no es el nuestro. Pero el hecho de diferir en los métodos no los convierte en nuestros enemigos. Sólo hace evidente que marchamos por caminos distintos. Sólo la

derecha y los que quieren seguir su juego, buscan provocar enfrentamientos entre la Unidad Popular y el MIR.

«Partimos de la base que la derecha tratará de sacarle partido a nuestra posición de no desarrollar actividad electoral, tratando de crear un abismo entre nosotros y los trabajadores que siguen a la Unidad Popular. Debe saberse que todo lo que no haremos en actividad electoral lo haremos en atacar directamente a la derecha, en golpear y destruir los intereses de los que están detrás de Tomic y Alessandri. (...)

«El MIR, lo reafirmamos, no realizará actividad electoral, pero donde sea necesario y le sea posible intentará ayudar en la medida de sus fuerzas a suplir esa necesidad y colocará al servicio de estos objetivos los conocimientos que ha adquirido. (...)

«Si el resultado electoral llevara a un triunfo de la Unidad Popular, lo que creemos enormemente difícil, partimos de la base que un golpe militar reaccionario tratará de impedir el acceso popular al poder. En ese caso no vacilaremos en colocar nuestros nacientes aparatos armados, nuestros cuadros y todo cuanto tenemos, al servicio de la defensa de lo conquistado por los obreros y campesinos. «Cualquiera que sea el desenlace electoral, estamos ciertos de que no se detendrá el avance de la revolución ni se hipotecará la necesidad de una estrategia revolucionaria, sino que al contrario, se abrirá un nuevo período que con

renovado vigor nos llevará hacia la revolución socialista en Chile».

Preservando los principios, «*parece un criterio sensato*», según el comentario de un corresponsal europeo.

La historia, en todo caso, suele premiar a quienes creen en ella: en forma simultánea a este paso al frente del MIR (que, por lo demás, adelanta con lucidez las formas en que efectivamente se llega a «*hacerle el juego a la derecha*», y que podría conducir a una verdadera unidad en el campo revolucionario, sobre bases de mutuo respeto), la violencia reaccionaria se desató tempestuosamente. Las propias organizaciones de la izquierda tradicional comenzaron a sufrir en la carne de sus militantes la represión del régimen, y al mismo tiempo debieron asistir a la tangible evidencia de que la derecha tomaba cartas decididamente en el terreno de las armas. Tras el asesinato de Hernán Mery (parafraseando a Talleyrand: «*peor que un crimen, es un error político*»), los terratenientes optaron por hacerse fuertes en sus posiciones amenazadas por la reforma agraria y anunciaron que resistirían las expropiaciones de la CORA. El mismo gobierno denunció la internación ilegal de armas automáticas desde Argentina, y libró orden de prisión contra varios *momios*. Los campesinos decretaron un paro nacional en apoyo a la reforma agraria y el país se sumió en una tensa expectativa de impredecible desenlace.

Ante la derecha ensoberbecida y atrincherada en sus fundos (literalmente atrincherada: hay haciendas que parecen fortines, lo que revela una larga y deliberada preparación), la actitud de los contendores electorales puede iluminar quizá mejor que nada sobre sus caminos, sus objetivos y sus limitaciones:

—Alessandri debió agregar rubros extra a su campaña publicitaria, desgañitándose para tratar de demostrar que él no ha alentado la violencia; su derrumbe, empero, parece ya irremediable a corto o mediano plazo.

—Tomic apeló a la demagogia, para variar; en un mensaje enviado a los campesinos el día del paro nacional, tronó «*Cuando llegue al gobierno no dejaré un solo latifundista*».

—La Unidad Popular, azorada, vio de pronto ensombrecido el camino tan ansiosa y tozudamente transitado. Al resumir el último pleno del PC, el 1.º de mayo, el senador Volodia Teitelboin, en medio de vibrantes llamados a la victoria, deslizó una frase reveladora:

«Queremos subrayar que este problema de la violencia reaccionaria es muy grave. No hay seguridad de que lleguemos a la elección, pero sí existe la seguridad que este período de ninguna manera va a ser plácido».

Y no parece difícil coincidir, esta vez, con tales apreciaciones. En filas de la izquierda tradicional, parece asistirse, quizá como nunca antes,

a la perplejidad que nace de un par de comprobaciones convergentes: la posibilidad cierta de un triunfo electoral es acompañada, previsiblemente, por la no menos cierta posibilidad de un golpe de mano destinado a anular aquel triunfo. La política suele tener sus ironías: la aparición de esta segunda constancia da visos de realidad a la primera en grados no conocidos ni en 1958 ni en 1964; pero, al mismo tiempo, viene a poner en tela de juicio la línea seguida por la izquierda durante estas mismas etapas. Un miembro del Comité Central del Partido Comunista me confió recientemente, *off the record*, estas reflexiones:

«La candidatura de Allende ha crecido considerablemente, y no tenemos dudas de que puede alcanzar la primera mayoría. Pero ya tampoco tenemos dudas de que puede producirse un golpe de estado. Si el golpe se produjera después de las elecciones, estaríamos en condiciones de lanzar el pueblo a la calle, para defender el triunfo electoral. Pero si, como todo hace suponer, el golpe se produce antes de la elección...»

En la tarde de hoy, como todos los años, el presidente de Chile ha leído su mensaje al Congreso. En su último mensaje, Eduardo Frei no pudo ocultar, con las Grandes Palabras del caso, una comprobación recurrente: entrega un país en crisis, en profunda crisis. Y en este crítico contexto habrán de jugarse las elecciones presidenciales. Quizá precisamente por eso, no pocos observadores parecen coincidir en que estas eleccio-

nes no sólo decidirán —si se realizan— el nombre del futuro presidente, sino muy probablemente la suerte misma de todo el sistema. La derecha alega que, de triunfar la izquierda, nunca más habrá elecciones. La izquierda sabe, por su parte, que no alcanza con obtener más votos para llegar al gobierno. El oficialismo juega sus últimas cartas, y no parece dispuesto a desdeñar ninguna. Los cuerpos armados pueden haber llegado a descubrir que no necesariamente deben apostar su suerte al destino final de los sectores dominantes. Las masas —comprobación resbaladiza pero apoyada en múltiples indicios— se muestran más reticentes que nunca ante la ya clásica «borrachera electoral». Una interrogante planea sobre este panorama: ¿no será ésta, para Chile, la última acción electoral?

Por mi parte, fecho estas líneas con la sensación de que la coyuntura real, cien días antes del mitológico 4 de setiembre, se juega en estos mismos momentos. La semana última, en un breve despacho para el exterior, sólo pude concluir: «*Súbitamente, todo parece posible en Chile*». Ahora puedo llegar a sospechar que, cuando estas líneas se impriman, buena parte de su contenido podrá parecer una discusión bizantina sobre instancias ya periclitadas. Porque, como en este país, la geografía puede ser loca, pero la historia no deja por eso de ser implacable.

Santiago de Chile, 21 de mayo de 1970.

# BRASIL: ¿UNA NUEVA POLITICA EXTERIOR?

Paulo R. Schilling,

---

La estrategia norteamericana para América del Sur se diferencia radicalmente de la política que aplicó Inglaterra en el pasado. La línea maestra de la estrategia inglesa fue «dividir para explotar mejor». Actualmente, en la época de los grandes monopolios globales, la estrategia del imperio de turno se basa en un concepto diametralmente opuesto: *integrar para explotar mejor*. Sin embargo, las dos estrategias coinciden en un aspecto: Brasil es la clave del continente meridional. Un Brasil estable representa un «seguro» de estabilidad para América del Sur. La revolución en Brasil significaría la revolución en toda la parte sur del continente americano.

Los ingleses consiguieron, en lo fundamental, asegurar la estabilidad en Brasil durante más de un siglo. La

monarquía (1822-1889) —con sólo dos emperadores y un corto período de regencia intermedio— representó una estabilidad política casi ideal. Ella permitió que Brasil ejerciera el papel de «gendarme», de guardián de la estabilidad sudamericana al servicio de Londres. Casi siempre la acción conjugada de su diplomacia y de la brasileña fue suficiente para asegurar los intereses ingleses y la «paz» en América del Sur. Cuando la misma se volvió impotente, los diplomáticos cedían su lugar a los militares brasileños. Las guerras contra Rosas y Solano López son ejemplos de la eficacia de la acción de los militares brasileños al servicio del imperio de la época.

Después de la caída de la casa de los Braganzas, la estabilidad en Brasil se mantuvo (con algunos estremecimientos secundarios) gracias a la república militarista de fines y comienzos de siglo y, posteriormente, en razón del «condominio» político ejercido por las oligarquías de Sao Paulo y Minas Gerais (el «eje café con leche» —los dos grandes estados eran los grandes productores de café y de la leche) que fue en cierta manera un anticipo del sistema que ahora llega a su fin en Colombia; políticos de los dos mayores estados brasileños se alternaban en la presidencia de la república.

La estabilidad en Brasil continuó después de algunas «agitaciones» que

## NOTAS

NOTAS • NOTAS • NOTAS • NO

222 marcaron la década del veinte, en razón del «estado paternalista» instituido por Getulio Vargas, que aseguró no sólo la paz política sino la paz social, gracias a leyes obreras que fueron las más avanzadas del mundo capitalista en aquel entonces. El «Estado paternalista» sobrevivió a su fundador, sometido sin embargo, a un incontrolable proceso de deterioro. En los primeros meses de 1964 había agotado totalmente sus posibilidades creadoras y su capacidad estabilizadora. El momento era de revolución o de contrarrevolución; triunfó esta última.

Alarmado con la perspectiva revolucionaria, el departamento de estado optó por el golpe. Al revés de lo que ocurre muchas veces —como recientemente en Camboya— el golpe del primero de abril de 1964 no fue una aventura precipitada, una «metida de pata» de la CIA. Las declaraciones del Secretario de Estado Dean Rusk, del embajador Lincoln Gordon y la precipitación con que Johnson reconoció el nuevo gobierno aún antes de que el presidente legal abandonase el país, constituyen pruebas irrefutables de que el cambio en Brasil fue planeado por «gente seria»: el *State Department* y el Pentágono.

Además de dejar «a salvo» a Brasil y a toda América del Sur, y de haber asegurado algunos años de «estabilidad» en el continente meridional, el golpe representó un gran negocio para los yanquis. Con el más

eficiente tecnócrata latinoamericano al servicio de los monopolios internacionales (Roberto Campos) transformado en Ministro de Planeamiento, Brasil se convirtió en un campo ideal para las operaciones del capital monopolista internacional. Eliminada, por la violenta represión militar, la vigilancia nacionalista, se procedió a la ocupación de la economía brasileña. Y se repitió lo ocurrido en Europa (magistralmente descrito por Servan-Schreiber); la ocupación económica se hizo con un mínimo de inversiones: Ellos nos compraron con nuestro propio dinero. Posiblemente nunca una inversión de algunas decenas de millones de dólares fue tan altamente remunerada —política y económicamente— como la financiación del movimiento del Iro de abril de 1964.

Un «testimonio» de 'Correio de Manha', el tradicional diario carioca, muestra hasta qué punto llegó la desnacionalización de la economía brasileña: con excepción del sector estatal —herencia de la política nacionalista de Vargas— la economía urbana fue casi totalmente copada por los monopolios extranjeros:

«La economía brasileña viene siendo dominada crecientemente por el estado y por extranjeros. La empresa privada nacional desempeña un papel cada vez más importante. De las diez mayores unidades de cada ramo de la economía, el capitalista nacional

NOTAS ● NOTAS ● NOTAS ● NO

controla menos del veinte por ciento. «En el sector de la infra-estructura, el dominio del estado es absoluto. Su participación en la energía, el transporte, y las comunicaciones llega al 73,07 por ciento, mientras que las empresas extranjeras se quedan con el 17,25 por ciento y las nacionales con el 9,68 por ciento.

«Más de la mitad, o sea, el 52,05 por ciento de los bienes intermediarios está ocupada por el estado. La otra parte de la siderurgia, petróleo, minerales, caucho, etc., ha sido casi absorbida totalmente por el capital extranjero, que posee el 34,60. Para los empresarios brasileños sobra sólo el 13,35 por ciento.

«En el campo de la fabricación de equipos industriales el predominio es extranjero. El estado no participa de ese sector. El capital extranjero tiene el 72,61 por ciento y el privado nacional el 27,39 por ciento».

«La participación extranjera es mayoritaria, además, en la fabricación de bienes de consumo durables y no durables. Llega al 78,32 por ciento en los primeros y a 53,38 por ciento, en los segundos. Las empresas privadas nacionales producen sólo el 21,68 por ciento de electrodomésticos, repuestos, etc., y el 40,25 por ciento de los textiles, calzados, medicamentos, etc.

«En el sector financiero, los bancos oficiales controlan el 61,7 por ciento de los depósitos. Es diferente la situación de los bancos de inversión

(financieras, etc.). En ese sector son las empresas extranjeras las que están desalojando a las nacionales. Ya en este momento, más del cuarenta por ciento de los «fondos de inversiones» están controlados por instituciones vinculadas a grupos internacionales».

Solamente en el comercio y en los servicios es que el empresario nacional actúa con destaque. Ello, porque esos sectores de la economía brasileña todavía no han despertado el interés absorbente de los monopolios internacionales. Cuando ello ocurra, la burguesía brasileña cederá complacida su lugar, asociándose a los grupos internacionales.

Esa situación viene a confirmar una tesis que los sectores nacionalistas populares brasileños defienden desde hace más de diez años: En los países en vía de desarrollo es imposible la existencia de una burguesía nacional auténtica. Surge, en su lugar, una «burguesía asociada», simple testaferrero de los monopolios internacionales. Esa tesis siempre fue combatida por el partido de Prestes; en un documento del último Congreso del Partido Comunista Brasileño (realizado después del golpe del primero de abril de 1964 —golpe pro imperialista y en defensa del latifundio, que tuvo el apoyo de la denominada «burguesía nacional») todavía se afirma: «La burguesía nacional disputa al proletariado el liderazgo de

NOTAS • NOTAS • NOTAS • NO

«Salvado» el Brasil, fortalecido el mismo en el papel de «gendarme» (intervención en Santo Domingo y la presencia siempre vigilante del ejército brasileño en todas las fronteras, atento a cualquier perturbación social que pueda quebrar la «paz» del continente), controlada la economía brasileña, interesa a Washington y a *Wall Street* legalizar esa situación (con toda seguridad los hombres del Pentágono prefieren el mantenimiento del régimen militar, lo que no sería sino solidaridad de casta...).

La consolidación de las conquistas obtenidas por los monopolios después del 1ro de abril de 1964 sólo será posible a través de la restauración del régimen constitucional. Además de ello la redemocratización significaría la distensión de la explosiva situación actual en la cual los militares dejaron al pueblo sólo la salida revolucionaria. Es más, a los hombres de negocios norteamericanos, después de obtener el control accionario de esa inmensa «S.A.» que es hoy Brasil, les interesa el desarrollo de la misma. Y ya comprobaron, a expensas de seis años de experiencias y fracasos, que los militares no son buenos «gerentes». La «solución ideal» sería enviar a los militares de nuevo a los cuarteles y colocar en el palacio del Planalto, en Brasilia, a un gerente con la capacidad y el encanto personal de un Juscelino Kubitscheck.

Pero se equivoca quien piense que los militares, después de haber acumulado tantos privilegios y de haberse transformado de una casta en una «clase» privilegiada (una clase de intermediarios que actúa entre el gobierno —el gran cliente y el gran dispensador de favores la burguesía asociada y los monopolios extranjeros), admitan el regreso a los cuarteles.

Fueron varias las tentativas norteamericanas en ese sentido. La más importante fue la campaña del «Frente Amplio», que consiguió el apoyo de las clases dominantes brasileñas y de los grupos monopolísticos que operan en Brasil; ese apoyo fue representado por la adhesión al Frente, de Kubitscheck, Lacerda y Joao Goulart.

Los militares no sólo liquidaron drásticamente al Frente, sino que avanzaron en su escalada represiva con el golpe del 13 de diciembre de 1968, un golpe a contramano de los intereses de la metrópoli. Los estrategas norteamericanos para América Latina comprobaron entonces que la dosis de anticomunismo inyectada a los militares de derecha brasileños fue excesiva. Habían creado un monstruo no siempre obediente a la voz del amo; un nuevo «Frankenstein».

Todo indica que el Departamento de Estado se convenció de esa realidad: ninguna solución político-civil es viable, en este momento en

Brasil. En razón de eso, abandonó a su propia suerte a sus «hombres de confianza»: Kubitscheck, Lacerda y Goulart. El State Department utiliza ahora otra gente. Ya que fracasaron los políticos civiles lanzaron a la arena los militares políticos.

No fue por casualidad que en la conmemoración del sexto aniversario de la «revolución» hablasen, en la Escuela Superior de Guerra (todos saben el papel preponderante de la «Sorbona» en la preparación del golpe y en la elaboración de la doctrina del neomilitarismo brasileño), dos viejos mariscales de formación liberal: Cordeiro de Farias y Juarez (no Juárez) Távora. Desde que comandaron destacamentos de la «Columna Prestes» (1924-27), ellos actuaron mucho más en la política que en los cuarteles. Las conferencias que hicieron en la escuela, principalmente la de Cordeiro de Farias, constituyeron duras críticas a la situación creada por el régimen dictatorial militar. Analizando los orígenes y la evolución del «terrorismo» que «asola» al país, Cordeiro defendió la tesis de la impotencia gubernamental para extinguirlo o por lo menos controlarlo, pues, cuanto más dura es la represión, más crece la actividad de los grupos de acción directa. Y la solución —a su juicio— sería el restablecimiento del régimen liberal, que determinaría la desaparición de la fiebre revolucionaria, el aflojamiento de la tensión social.

No cabe duda de que esta tesis es apoyada por gran número de oficiales (cansados de la represión permanente, del papel de verdugos y con miedo de que en el caso de que se mantenga por más tiempo el régimen represivo, la revancha popular será inevitable y terrible) y se encuadra perfectamente con los deseos de Washington y Wall Street.

Según todo indica, el pronunciamiento de los dos mariscales forma parte de una nueva maniobra política de alto nivel y tiene objetivos ambiciosos. Sí, porque paralelamente, se observan una serie de pronunciamientos bastante significativos, que representarían el «apoyo logístico externo» a la campaña de recolocar Brasil bajo un régimen liberal. La prensa norteamericana pasó a hostilizar al gobierno de Garrastazú Médici (el «Washington Post» llegó a crear malestar diplomático al definir al general-presidente de «retardado mental»).

En una conferencia pronunciada en la Universidad de Montana, el senador Edward Kennedy, luego de admitir la complicidad norteamericana en el golpe del primero de abril de 1964 («fuimos nosotros los que ayudamos a la junta a tomar el poder») acusó duramente al gobierno dictatorial brasileño: «Nos quedamos callados cuando se torturan a los presos políticos en el Brasil, cuando se aplican castigos brutales a estudiantes, sacer-

NOTAS ● NOTAS ● NOTAS ● NO

226 dotes y religiosas cuyo único delito es el de conocer a alguien que se ha vuelto sospechoso (...) Millares de presos han sido golpeados. Centenares torturados. Por lo menos veinticinco han muerto a causa de las torturas. Según una autoridad, desde 1964 hubo más de veinte mil detenciones por motivos políticos.

Actualmente, existen por lo menos diez mil presos políticos y mil ochocientos exilados. Además, cuatro mil personas han sido privadas de sus derechos políticos, incluso tres ex-presidentes, veinte ex-gobernadores, centenares de legisladores y millares de funcionarios públicos».

Un senador brasileño, portavoz de Garrastazú Médici, contestó violentamente diciendo que «el discurso del congresista por Massachusetts podía ser suscrito por un comunista o por un subversivo entrenado en La Habana».

Declaraciones de un alto funcionario del Departamento de Estado, Carl Bartch, agravaron la situación: «En reiteradas ocasiones el Departamento de Estado manifestó a Brasil sus preocupaciones por presuntas torturas aplicadas a presos políticos en ese país. Nos han asegurado altas autoridades brasileñas, que no han hecho tal cosa». Indicó Bartch que Estados Unidos no aceptará la declaración del gobierno brasileño como totalmente representativa de lo que está ocurriendo. «Estamos preocupados y permanecemos en contacto con

ellos (con las autoridades brasileñas)».

Además, las declaraciones del embajador Elbrick a la prensa carioca, denunciando la falta de seguridad en que viven, en Brasil, los diplomáticos extranjeros, fueron consideradas impertinentes y mentirosas por el gobierno brasileño (el ministro de Relaciones Exteriores llamó al embajador a Brasilia a hacer aclaraciones, afirmando al mismo tiempo a la prensa, que «el embajador hablaba de más»).

Ese problema de la seguridad de los diplomáticos norteamericanos en América Latina parece tornarse un nuevo explosivo foco de fricciones entre Washington y los gobiernos militares de derecha del continente. El presidente de la Subcomisión Parlamentaria para Asuntos Interamericanos, diputado Dante Fascell, afirmó dramáticamente: «Si no se toman medidas inmediatamente, la vida de los diplomáticos norteamericanos en el extranjero carecerá de valor». Y lanzó una amenaza que debe haber afectado seriamente a los gobernantes cipayos de América Latina: «Es sencillamente imposible mantener relaciones diplomáticas o proseguir las misiones vinculadas a nuestros programas de ayuda al extranjero, en un ambiente de terror constante».

Llegan, así, a su más bajo nivel, en los últimos años, las relaciones comerciales entre la metrópoli y el Sa-

NOTAS • NOTAS • NOTAS • NO

télite privilegiado; también aparecen sensiblemente perturbadas.

A pesar de (o a causa de) toda la política de entrega económica de los gobiernos militares que se sucedieran después del 1ro de abril de 1964, la posición de Brasil en sus relaciones comerciales con Estados Unidos se deterioran violentamente. En 1964, el 44.4% de las exportaciones brasileñas se destinaba a Estados Unidos; en 1969 las mismas alcanzaron solamente el 33%. Las exportaciones de Brasil aumentaron un 28%; las importaciones brasileñas de EE. UU. un 50%. El superávit en la balanza comercial, que fue de 166 millones de dólares en 1964, desapareció, resultando negativo el saldo en los primeros meses de este año. Eso sin considerar la fabulosa evasión de divisas destinadas al pago de intereses, lucros y *royalties*, etc., siempre en aumento en razón de la inversión masiva de capital yanqui en Brasil.

La visita del secretario de Comercio norteamericano, Maurice H. Stans, se verificó en un momento en que las relaciones comerciales entre los dos países tropiezan con varios obstáculos adicionales. El más importante sin duda está representado por la exportación de café brasileño. Las divergencias en este terreno son de doble índole. En primer lugar, estaría la posición de Washington en relación con la alza del precio de ese producto, verificada en los últimos años (esa alza se debe a la baja de la producción mundial resultante de

fenómenos climáticos y representa una pequeña recuperación del descenso de precios verificado después de 1954). Senadores norteamericanos, representantes de los intereses de grupos monopolísticos que en los Estados Unidos dominan al comercio del café llegaron a amenazar con la no homologación por el Congreso del nuevo Acuerdo Internacional del Café si los países productores no aumentaban las cuotas de exportación, forzando la baja del producto.

Por otra parte, está el problema ya crónico del café soluble. El soluble brasileño, a partir de 1965, comenzó a conquistar el mercado norteamericano en base a precios altamente competitivos. La violenta presión de «American Coffee» sobre el gobierno norteamericano, transferida por éste al gobierno brasileño, lo forzó (en una típica maniobra imperialista) a establecer impuestos sobre la exportación de café soluble con el propósito de reducir sus ventas en el mercado norteamericano. Eso llevó a parte de la industria brasileña de ese sector a la quiebra. La parte de la misma que sobrevivió (confirmando un dicho popular brasileño: «El pobre vive de obstinado») se adaptó a la nueva situación y continuó disputando el mercado norteamericano.

Esto ocasionó nuevas presiones y amenazas. La más drástica y reciente fue en el sentido de que Estados Uni-

NOTAS ● NOTAS ● NOTAS ● NO

228 dos podría cesar las compras de café en grano si Brasil no detenía las exportaciones de soluble. Los recargos aduaneros deberían pasar según las exigencias yanquis de 13 a 30 centavos o incluso a 69 centavos por libra-peso. Eso significaría la quiebra de las industrias remanentes.

Se caracteriza así un problema típico en las relaciones entre un gran país industrializado, deseoso de mantener intocable sus privilegios y los derechos de un país atrasado en lucha por quebrar las barreras del subdesarrollo, dejando de exportar solamente productos primarios no industrializados. En este caso, está en juego toda una filosofía de las relaciones comerciales entre los países ricos y los que viven la etapa del despegue desarrollista, en consecuencia, una disputa que interesa fundamentalmente a muchos países latinoamericanos, africanos y asiáticos.

Otro factor de perturbación de las relaciones Brasil-Estados Unidos está representado por los fletes marítimos. En la balanza de pagos brasileña, los fletes de exportación e importación representan, después de la remesa de lucros, rendimientos y *royalties* el ítem más negativo, sumando cerca de 600 millones de dólares anuales. En un intento de controlar esa enorme sangría de divisas (que anula prácticamente toda ayuda recibida de los Estados Unidos) Brasil tendió hacia una política nacionalista de fletes. Gracias a la industria naval

instalada en los tiempos de Juscelino Kubitschek, la flota mercante brasileña está aumentando rápidamente, lo que le permite una participación creciente en el mercado mundial de fletes. En el gobierno de Costa e Silva, Brasil dio comienzo a negociaciones con sus clientes de allende el mar, buscando asegurar a los barcos brasileños una participación del 50% en los fletes de importación y exportación. Después de una serie de escaramuzas, algunas bastante duras, se celebraron acuerdos con los países más importantes de Europa. No sucedió lo mismo en relación con Estados Unidos. Debido a las presiones y al prestigio de la Moore (que detentaba prácticamente el monopolio de fletes Brasil-Estados Unidos, Estados Unidos-Brasil) la situación se tornó tensa, verificándose inclusive, amenazas veladas de represalias por parte del gobierno norteamericano. La tensión aumentó con las amenazas —no veladas— de los sindicatos de obreros marítimos y portuarios norteamericanos, de sabotear la atención a los barcos brasileños en los puertos de Estados Unidos.

Ese choque de intereses entre un país subdesarrollado y la clase trabajadora de los países ricos, dispuesta a la lucha en defensa de sus privilegios acumulados gracias a su asociación en la explotación monopolista del Tercer Mundo, constituye un factor importante en el enfrentamiento norte-sur, que caracteriza nuestra

época. Los pueblos del Tercer Mundo, en su lucha de liberación, son obligados a enfrentar, además del poderío de los grupos monopolísticos y de los respectivos gobiernos, la presión de los organismos de la clase de los trabajadores de los países metropolitanos.

Otro gran obstáculo en las relaciones Brasil-EE.UU., —un obstáculo de 200 millas— es el relativo a los límites del mar territorial. Los militares brasileños, tras haber criticado duramente a los países latinoamericanos que adoptaron el límite de 200 millas para sus aguas territoriales, han cambiado de opinión. Afirman, ahora, con acierto, que el dominio del mar territorial es una cuestión de supervivencia: «La cuestión del mar territorial no entraña solamente aspectos militares y navales, sino principalmente, aspectos económicos y políticos que posibilitarán la supervivencia de varios cientos de millones de brasileños en el futuro». El propio presidente Garrastazú, en un discurso reciente, justificó la extensión del límite de las aguas territoriales como una medida de soberanía necesaria para que América Latina pueda presentar a las naciones ricas una posición unitaria en un problema tan fundamental.

Esta posición enfrenta radicalmente la actitud norteamericana ante el problema. Noticias recientes de Washington indican que el presidente Nixon se propone presentar en las Naciones Unidas un proyecto desti-

nado a regular definitivamente esta materia. Los límites marítimos quedarían fijados obligatoriamente en veinte o treinta millas, asegurándose así algo que los almirantes del Pentágono consideran fundamental: «La libertad de los mares». El proyecto de Nixon establecería —demagógicamente— que los beneficios de la explotación petrolera (obviamente a cargo de compañías norteamericanas) fuera de esos límites, serían destinados a estimular el desarrollo del Tercer Mundo.

Otra causa fundamental de la «nueva política externa» brasileña estaría en la constatación de que la filosofía que sostenía la política anterior está completamente desprestigiada. Las teorías geopolíticas de la Escuela Superior de Guerra, que orientaron la política externa brasileña después del 1º de abril de 1964 pueden ser así resumidas: en razón de la irreversible división mundial —el bipolarismo Washington-Moscú— y de la inevitabilidad de la tercera guerra mundial, coherente con sus tradiciones «occidentales y cristianas», debería aceptar consciente e incondicionalmente el liderazgo de EE.UU., en cambio, Washington debería reconocer al Brasil el derecho de ser el ejecutor de la política norteamericana en el continente sur. Sería la «barganha —canje— leal», o sea, la oficialización del subimperialismo brasileño. La contrapartida de la «barganha» no se concretó. Los planes de inte-

230 gración económica aprobados en la Conferencia de Presidentes de Punta del Este (Mercado Común Latinoamericano, que colocaría al mercado de consumo del continente sur al alcance de la «burguesía asociada» brasileña, mejor preparada para la competencia que la «burguesía asociada» argentina) fracasaron. Luego, la entrega se hizo en vano, terminó siendo gratuita, no fue compensada. Todo no pasó de un gigantesco «cuento del tío».

La «nueva política externa» de Brasil estaría definida en el discurso de Garrastazú Médici del 21 de abril con motivo de la inauguración del Palacio Itamarati en Brasilia. La fundamentación básica de la misma sería la comprobación de que Brasil y los demás países de América Latina continúan sometidos económicamente: «Para los pueblos latinoamericanos la independencia económica representa en el siglo XX lo que la independencia política representó en el siglo pasado». Otro aspecto fundamental del discurso presidencial fue la condena de la teoría de las zonas de influencia y la reafirmación del principio de la autodeterminación de los pueblos. Eso sería la negación de teoría del «satélite privilegiado» y del concepto de «interdependencia» preconizado por el Itamarati para América Latina desde el gobierno de Castelo Branco.

Corresponde, en el caso, una pregunta: ¿la «nueva política externa» anunciada por Médici en su discurso

del 21 de abril, no representará una respuesta a la «ofensiva liberal» norteamericana? ¿No habrá en toda esa polémica un «juego de chantaje»? ¿O se estaría gestando un «militarismo duro y nacionalista» para contrarrestar la amenaza del «liberalismo pro-yanqui»?

Es difícil admitir esa última hipótesis, pues en la práctica continúa la política «entreguista». También en el mes de abril, como para conmemorar el aniversario de la «revolución», Garrastazú entregó los enormes yacimientos de hierro recientemente descubiertos en la Amazonia a la United States Steel Corp. Es más probable que de ese juego de presiones aparentemente antagónicas surja un nuevo «modus vivendi» entre Washington y Brasilia. El Departamento de Estado, ante el peligro de un nuevo «Perú» (un «Perú» con ocho millones y medio de kilómetros cuadrados y noventa millones de habitantes) deberá cesar su ofensiva redemocratizadora; podrá inclusive pasar a justificar las torturas como necesarias para la defensa de la «civilización occidental y cristiana». No sería la primera ni la última vez que esto ocurre. Es difícil admitir que el pragmatismo de la diplomacia norteamericana sea abandonado en razón de algunos pruritos liberales.

En cambio, Brasil archivaría su «nueva política externa», elaborada dentro del «consenso de Viña del Mar»

NOTAS ● NOTAS ● NOTAS ● NO

y de cuño marcadamente nacionalista. Una eventual veta de «peruanismo» en el Brasil sólo sería posible —a nuestro entender— por intermedio de un nuevo equipo militar. El grupo que ocupa actualmente el poder —fundamentalmente el mismo que

acompañó a Costa e Silva— está demasiado comprometido con la entrega, con las torturas y con la corrupción, como para hacer un cambio revolucionario.

NOTAS ● NOTAS ● NOTAS ● NO

# DOCUMENTOS

*Acorralado entre la revolución y la depresión económica, entregados totalmente a los grupos monopolistas del imperialismo, impotentes para detener el auge revolucionario, el régimen brasileño ha instaurado un fascismo tropical, caricatura y copia del que otrora se enseñoreara en Berlín.*

*La lucha del pueblo brasileño se ha ido radicalizando, diversas organizaciones llevan a cabo la guerra revolucionaria, con múltiples acciones, entre las que el secuestro del embajador de Alemania Federal, Ehrenfried von Holleben por un comando unificado de Vanguardia Popular Revolucionaria (VPR) y Acción Libertadora Nacional (ALN) y su canje por cuarenta revolucionarios presos, constituyó un duro golpe para la dictadura brasileña.*

*De esta jornada reproducimos dos documentos que dan el perfil de esas organizaciones revolucionarias brasileñas.*

*El primero es el manifiesto de 8 puntos que los revolucionarios obligaron a divulgar por los medios de información del país, y el segundo las respuestas del capitán Carlos Lamarca, jefe de la VPR a un cuestionario que los revolucionarios liberados hicieron llegar a Prensa Latina.*

## MANIFIESTO DE V. P. R. Y A. L. N.

1. La dictadura militar se desenmascara cada vez más como enemiga del pueblo, como sirviente de los grandes capitalistas extranjeros, así como de los grandes propietarios de tierras.
2. El descontento popular crece; para impedir su manifestación, la dictadura desencadena la represión brutal, impide el funcionamiento de sindicatos y

organizaciones populares, liquida la libertad de prensa, acaba con las elecciones. El poder es ejercido por altos funcionarios militares apoyados por un inmenso servicio de espionaje que consume el dinero del pueblo: los gobernadores son designados, cámaras y asambleas son clausuradas o abiertas, ciudadanos son perseguidos y encarcelados a voluntad de los generales.

3. Las condiciones de vida del pueblo empeoran cada vez más. El poder adquisitivo de los salarios es hoy cerca de un 30 por ciento inferior al de 1963-64. No hay hospitales, escuelas ni libros para el pueblo. El número de desocupados aumenta. El gobierno establece oficialmente el régimen de esclavitud en el Nordeste, pagando dos cruzeiros por día al trabajador. Millares de nordestinos son vendidos como esclavos a las grandes plantaciones del sur.
4. Para impedir la acción revolucionaria del pueblo, la dictadura recurre a los métodos más bárbaros de represión. Millares de luchadores llenan las cárceles: la tortura y el asesinato de presos políticos devinieron el método normal de la represión gubernamental. Los familiares de los perseguidos son presos y torturados. El gobierno, ante las protestas contra esas barbaridades, miente cínicamente, humillando todavía más nuestra patria, pero no puede ocultar que Manuel Raimundo Soares, Joao Lucas Alves, José Domingues Da Silva, Severino Viana Colón, Chael Charles Schreer, Virgilio Gómez, Mario Alves, Carlos Zanoratoy, más recientemente Olavo Hansen así como tantos otros, fueron flagelados y torturados hasta la muerte en la DOSP (División de Orden Político y Social). Las denuncias de esos hechos por la prensa oficial. Afirman que las denuncias de centenares de torturas presentadas por personalidades como Helder Cámara, Jean Paul Sartre, Edward Kennedy y el papa Paulo VI, no son sino un complot subversivo.
5. En todo el país, un número creciente de patriotas toman las armas, ante la inexistencia de elecciones

y en la imposibilidad de métodos pacíficos para cambiar la actual situación. Sólo la guerra revolucionaria, las acciones guerrilleras y la guerrilla rural conducirá al pueblo brasileño a la liberación.

6. Los acontecimientos de abril-mayo en el valle de la Ribeira confirman las inmensas posibilidades de la lucha guerrillera en el Brasil. Sorprendidos cuando realizaban el entrenamiento militar-revolucionario, y por tanto, sin preparación para la acción guerrillera más duradera, menos de 20 guerrilleros dirigidos por el compañero Lamarca rompieron el cerco de 20 mil hombres, aviones y helicópteros con bombas de alto poder explosivo y napalm. En estas acciones, los revolucionarios hicieron 18 prisioneros y causaron cerca de diez bajas a las tropas regulares, además de decenas de otras pérdidas que han sufrido en accidentes de todo tipo. La guerrilla rural será invencible en Brasil.
7. La lucha del pueblo brasileño deberá insensificarse los grandes centros urbanos y extenderse al campo. Lo necesario es que las organizaciones revolucionarias se unan, que todos los patriotas cumplan con su deber ante la historia. Donde quiera que se encuentren debe tomar la iniciativa con los medios de que dispongan, ora esclareciendo al pueblo a través de boletines, mítines, carteles, pintadas, ora realizando acciones guerrilleras en la ciudad y en el campo. A través de esas acciones se afirmará la guerra revolucionaria del pueblo.
8. La guerra revolucionaria del pueblo persigue los siguientes objetivos:
  - a / El derrocamiento de la dictadura militar y establecimiento de un gobierno popular.
  - b / Abolición de todos los actos y decretos de la dictadura.
  - c / Expropiación de las grandes firmas extranjeras.
  - d / Expropiación de los latifundios y proclamación de la revolución agraria.

e / Más garantías para el trabajador, libertad de derecho de organización y manifestación del pensamiento del pueblo trabajador: asegurar el derecho a la cultura para todos y el derecho a la vida. Respetar rigurosamente los derechos humanos de todos los brasileños.

f / Mantener una política exterior independiente en defensa de los intereses nacionales y solidaridad con la lucha antimperialista de todos los pueblos.

Por estos objetivos lucharemos hasta la victoria; nuestra lucha apenas comienza...

O queda la patria libre o moriremos por el Brasil.

*Vanguardia Popular Revolucionaria (VPR)*  
*Acción Libertadora Nacional (ALN)*

## **DECLARACIONES DEL CAPITAN CARLOS LAMARCA**

P. *¿Cuál es el significado del entrenamiento de guerrilla?*

R. Encaramos el hecho de que compañeros entrenados en el exterior no se disponían a preparar la lucha en el campo; siempre permanecían en las ciudades. Enfrentamos también el problema del gran tiempo necesario para entrenamiento en el exterior, así como los gastos. Y aún, hallamos que un grupo que va a ejecutar la guerrilla debe convivir y colectivizarse antes.

*¿De qué forma una escuela de guerrilla existiendo concretamente puede ser factor influenciador en la actuación de la izquierda revolucionaria en Brasil?*

La concretización de esta experiencia pionera en nuestro país representa principalmente la victoria de una posición política. Es la demostración práctica de la conciencia de la necesidad de llevar adelante la guerra de guerrillas.

A través de nuestra práctica revolucionaria en cuanto a organización permitimos un salto cualitativo en la actua-

ción de las izquierdas. La izquierda tiene como realidad actualmente la existencia de cuadros que fueron a adquirir condiciones y volvieron al campo para combatir. No sólo a través del ejemplo de lucha, pero también por ello, incorporaremos a la masa en el proceso. Y a través del ejemplo de lucha, del empeño en su efectivización, es que influiremos a la izquierda a dar el paso al frente en el encaminamiento del proceso.

*¿La preocupación con el cambio del nivel de actuación y de relación entre los diversos grupos ya existía cuando se crea el campo de entrenamiento?*

Sí. Tanto que de él participan militantes de otras organizaciones.

Esta medida ya representaba un paso para disminuir el sectarismo y las divergencias, que sólo pueden ser superadas en el proceso, a través de un encaminamiento conjunto. Además de que representaba también nuestra concepción política de llevar a la práctica las tareas de la revolución y no apenas crecer en cuanto a organización.

*¿Hay condiciones de ejecución de la guerrilla rural en Brasil?*

Hay, no sólo en Brasil, sino en toda la América Latina. Y en el campo, que la explotación capitalista es más inhumana, es el hilo flaco del sistema, donde la represión ha sido feroz en todas las luchas trabadas. Existe todo un pasado de lucha y de organización del trabajador rural, que la clase dominante emite en nuestra historia.

*¿Cuál es la repercusión, en la población local, de la guerrilla en el Valle de Ribeira?*

No montamos guerrilla, no preparamos el área con red logística, red de inteligencia y basamento social. No era objetivo nuestro ejecutar la guerrilla allí. No obstante, la situación logística nos obligó a aproximarnos a la población. Quedamos satisfechos al comprobar la receptividad y la capacidad de entender nuestra comunicación por parte del trabajador rural.

La represión percibió que comenzábamos a ganar el apoyo de la población, y prendió y asesinó a una joven *pareja* de campesinos, evacuó la población de la región y bombardeó el área. Complementó el terrorismo con ráfagas de ametralladora *al azar* para dentro del monte y vuelos rasantes sobre las casuchas aún habitadas.

*¿Pero fueron ejecutadas acciones de guerrillas?*

Sí fueron ejecutadas acciones de guerrilla, pero tan sólo las necesarias para romper los cercos tácticos y estratégicos. Causando 10 bajas e hicimos 18 prisioneros en tres combates que trabamos, así como evitamos caer en una emboscada. Dejamos de ejecutar otras acciones, que no comprometerían nuestro objetivo, por no poseer morteros, minas y granadas de mano. Analizamos que era aventurerismo continuar la lucha allí en aquellas circunstancias. Tenemos conciencia y capacidad de organizar la guerrilla más ampliamente, y lo haremos; es cuestión de tiempo.

*¿Cuáles son las condiciones para ser un guerrillero?*

La guerrilla debe ser encarada sin romanticismo, no como cosa para superhombres. El entrenamiento comprueba que más produce quien tiene más alto nivel ideológico. La capacidad física es desarrollada paulatinamente y la colectivización resuelve los problemas de limitaciones individuales.

En cuanto a la conducción de la guerrilla, insistimos que la problemática no es la existencia o no de héroes, sino de técnica que puede ser asimilada por cualquier persona. Plagiando a Brecht diríamos: en lugar de «triste del país que precisa de héroes» —triste de la guerrilla que precisa de héroes.

*¿Cuántos hombres fueron empleados por las fuerzas armadas en el Valle de Ribeira?*

Calculamos en cerca de 20 000. Emplearon muchos helicópteros de observación y transporte de tropas, cazas T6, aviones C-47 para transporte de tropa y bombarderos B-25. Y no quedó el empleo de tropa restringido al valle. Se extendió, innecesariamente, a una amplia área.

*¿Cómo ve la posibilidad de intervención directa de los EE.UU. en el combate a la guerrilla en el Brasil?*

No podemos desligar la revolución brasileña del contexto de la revolución en América Latina. Cada país es un frente y al mismo tiempo retaguardia de los demás. Los Estados Unidos no tendrán condiciones de intervenir en toda la América Latina.

Dentro del cuadro de América Latina, Brasil se presenta como la principal cuña del imperialismo, en virtud de su posición estratégica, condiciones de mercado y fuente de materia prima.

Actualmente los Estados Unidos mantienen un cuerpo de asesores permanentes en Brasil, siendo significativo también el aumento de agentes de la CIA y de los Cuerpos de Paz.

Dentro de las Fuerzas Armadas de Brasil existe una intensa propaganda dirigida a los oficiales, fundamentalmente, para aceptar la intervención. En la marina y en la aeronáutica ya consiguieron óptimos resultados y en el ejército los altos escalones, comprometidos con la corrupción, ya están preparados. Una de las principales medidas es limitar la cultura de los oficiales, dándoles solamente una cultura técnico-profesional evitando que *almacenen el aprendizaje* de la cultura crítica. Por la propaganda, la oficialidad queda reducida al raciocinio maniqueísta, por más increíble que esto pueda parecer, a repetidoras de palabras vacías que le son impregnadas.

Pero cabe resaltar que durante la II Guerra Mundial los americanos sufrieron muchas *bajas* en el nordeste brasileño, donde tenían bases, y eran aliados...

La revolución en América Latina será la derrota final del imperialismo y la revolución brasileña es fundamental en ella. La intervención, pues, vendrá.

*¿Entonces es necesaria una coordinación latinoamericana?*

Actualmente no es posible, en virtud de que las organizaciones revolucionarias de los diversos países no *han*

*Uegado a la fase de un frente de actuación.* Debemos, no obstante, marchar por esto.

*¿Y los secuestros?*

Los secuestros continuarán. En cuanto el gobierno use de la tortura los secuestros serán realizados, por ser, por ahora, la única forma de liberar a los compañeros. Si la tortura es una institución de la cual no puede prescindir la represión, el secuestro también lo será. Los señores diplomáticos extranjeros son capaces de convivir con un gobierno que tortura, luego, puede convivir con nosotros unos días apenas.

*¿Tiene algo más a declarar?*

Apuntamos al mundo el renacimiento de un neónazismo en Brasil. Los integralistas Felinto Muller y Raimundo Padilla son líderes del gobierno en el Congreso, nuevos políticos son iniciados dentro de un programa de formación de apoyo político, pero sin base social, en la mayor farsa de nuestra historia. Organizaciones de cuño nazista están siendo instituidas para el comportamiento de la sociedad, y se inicia la militarización de la infancia. Principalmente en las ciudades del interior, los niños marginados de la enseñanza, como vendedores ambulantes, mendigos y *lustrabotas* son organizados como agentes de informaciones, en la ciudad de Cruz Alta, en el Estado de Rio Grande do Sul, son orientados por oficiales del ejército..

La ilusión del nacionalismo aún es la gran esperanza de la joven oficialidad que desconoce su inviabilidad, la imposibilidad de su implantación sin imponer el sistema y romper con el imperialismo. La gran mayoría de la joven oficialidad piensa *que* la existencia de grandes grupos económicos es la causa de los problemas del país, desconociendo la integración económica, política e ideológica del país a los EE.UU.

La preparación de la Gestapo ya fue ultimada, no con un Mengele, sino con varios. Y la preparación psicológica de la población para aceptar la violencia represiva es hecha por organizaciones de ex-policías que se espe-

cializan en la eliminación de marginales, dejando claro que antes hubo torturas.

Empresas se asocian en la manutención de organizaciones no oficiales, para, en nombre del anticomunismo, ejercer más ampliamente la dominación sobre el proletariado. Ellas no se satisfacen sólo en maniobrar con la gran masa marginada de la producción. La Ligth, Ultragaz, Camargo Correa, Supermercados, Pao de Acucar y Ford, para citar apenas algunas. Esas empresas, que mantienen todo el esquema de represión paralelo al oficial, no respetan las leyes del trabajo y mandan a prender a los obreros que reivindican sus derechos. Y poco a poco se van transformando en poder. Así, el proletariado es mantenido bajo rígido control. Nunca se gastó tanto y nunca se dispuso a gastar más en espionaje interno.

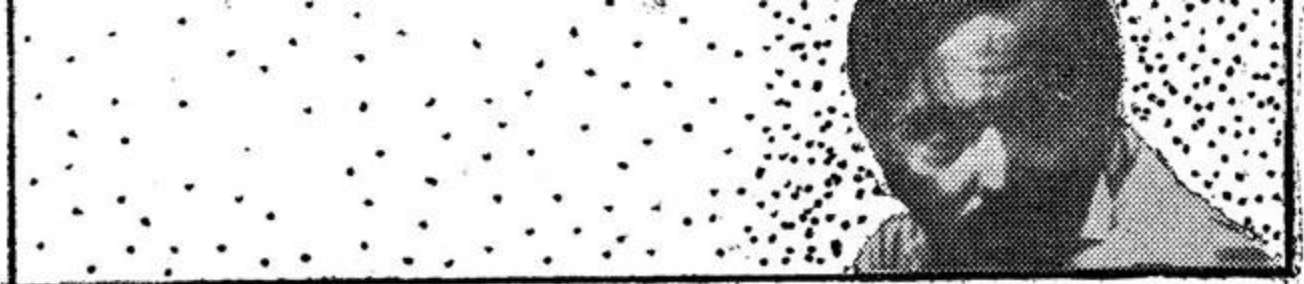
La delegación es incentivada por el gobierno en propaganda abierta o sutil. Personas de la familia y amigos de revolucionarios son detenidos por no practicar la denuncia. Pídense el espionaje de cada uno de sus vecinos, conforme comunicación oficial del documento «Décálogo de la Seguridad». Con el objetivo de aterrorizar a la población y desviar su atención de los problemas que vive, el Brasil fue transformado en un inmenso cuartel. La prensa es dominada por el capital americano, y lo que quedaba de digno en nuestra prensa fue ahogado por la presión económica, pues el gobierno prohíbe la producción de papel de prensa y controla su importación.

El gobierno institucionaliza el régimen de semiesclavitud en el Nordeste brasileño y la prensa aplaude en la más triste demostración de cobardía moral a que llegó. Nada lamentamos. Constatamos toda esta realidad y actuamos en ella para modificarla y la modificaremos haciendo la revolución brasileña.

Osar luchar.

Osar vencer.

*Carlos Lamarca*  
V. P. R.  
Junio 1970



fin

