

## La liberación en el cine latinoamericano

Carmen-José ALEJOS GRAU

A partir de 1959<sup>1</sup>, con el triunfo de Castro en Cuba, el panorama político de toda América Latina sufrió una fuerte sacudida. Desde entonces, de modo paulatino, el movimiento revolucionario utilizó diversas vías para expandirse por los diferentes países del continente americano. Una de ellas fue el cine<sup>2</sup>, a través de los films y de las revistas que surgieron en torno a él y que tanto ayudaron a cambiar el enfoque en relación con el mundo cinematográfico<sup>3</sup>. Dentro del marco revolucionario (desarrollismo económico, movilización social e insurgencia guerrillera, inestabilidad política e instauración de una serie de dictaduras, cuestionamientos ideológicos y efervescencia cultural) se produjo la renovación y el acceso a la mo-

---

1. Para la formación y evolución del cine latinoamericano en fechas anteriores vid. Paulo Antonio PARANAGUA, *América Latina busca su imagen*, en Carlos F. HEREDERO-Casimiro TORREIRO, *Historia General del Cine*, volumen X: *Estados Unidos (1955-1975)*. *América Latina*. Cátedra, Madrid 1996, pp. 207-302. Desde la página 303 hasta la 393 se analiza el cine en América Latina de los últimos cuarenta años del siglo XX e incluye una interesante bibliografía. Puede consultarse también las siguientes obras de conjunto: Guy HENNEBELLE-Alfonso GUMUCIO DAGRON (dirs.), *Les cinémas de l'Amérique latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les oeuvres*, Lherminier, Paris 1981; Peter SCHUMAN, *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires 1987. Sobre cine y cambio social en América Latina, vid. Manuel MICHEL, *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*, UNAM, México 1994, pp. 144-174.

2. De hecho, una de las primeras acciones de Castro fue crear en 1960 el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) para el desarrollo del cine. Estuvo dirigido desde los comienzos por Santiago Álvarez, militante comunista con experiencia en la radio, que desarrolló el género documental convirtiéndolo en escuela, en el doble sentido de aprendizaje técnico y de descubrimiento de situaciones hasta entonces ignoradas en las pantallas. Los documentales realizados en Cuba y en otros países latinoamericanos no sólo tienen una corriente política sino también antropológica. Cfr. Paulo Antonio PARANAGUA, *América Latina busca su imagen*, cit. en nota 1, pp. 304-308.

3. En la obra citada de Paranagua se ofrece una detallada lista de revistas con las fechas de vigencia de las mismas, cfr. p. 346. La primera fue *Cine Cubano* que comenzó en 1960.

derinidad del cine latinoamericano, primero en Brasil, Cuba y Argentina; y después en otros países. El cine se convirtió en una expresión del autor y estrechó lazos con la literatura contemporánea en la búsqueda común de un lenguaje propio, auténticamente nacional e incluso latinoamericano. Los nuevos cineastas eran intelectuales muy jóvenes que se habían formado en estudios académicos, preferiblemente europeos. Aún preservando la personalidad de cada cual, los cineastas brasileños, cubanos y, en menor medida los argentinos, se propusieron formar un movimiento cultural, a semejanza de las vanguardias artísticas del siglo. La renovación del cine latinoamericano fue contemporáneo de la *Nouvelle Vague* francesa, del cine independiente norteamericano, del *Free Cinema* británico, del *Nuevo Cine* español, del nacimiento de las cinematografías del África negra y de los movimientos renovadores de Japón y Checoslovaquia<sup>4</sup>.

Sin embargo, y como sucede con todo fenómeno cultural, los nuevos cines latinoamericanos sólo pueden entenderse en el contexto de su propia «cultura» con las correspondientes coordenadas de tiempo, espacio, política y economía. Pero hay que añadir que no sería exacto hablar por igual del cine en todos los países de América Latina, por la misma razón indicada: cada país, en la década de los 60, tenía una «cultura» —léase situación política, desarrollo económico, avances educativos y técnicos, apoyo del gobierno a la industria cinematográfica, etc.— distinta. Puede afirmarse, no obstante, que todos los nuevos cines estaban cargados de un fuerte matiz político y en este sentido merece la pena destacar, por su desarrollo y su creatividad el *Cinema novo* brasileño<sup>5</sup>, el cine argentino<sup>6</sup>, el cubano<sup>7</sup> y el boliviano de Jorge Sanjinés, que predominarán la década de los 60; en menor medida puede incluirse aquí el cine mexicano el cual, a pesar de sus esfuerzos no logró romper con los cánones narrativos tradicionales, pero sorteando dificultades lograron imponerse Arturo Ripstein, Paul Leduc y Jaime Humberto Hermosillo.

Ya a partir de los últimos años de la década de los 60 y, especialmente, en la de los 70, se puede decir que se extendió la renovación del cine a otros países latinoamericanos, pero asumió formas distintas a las del *Cinema novo* brasileño, el cine revolucionario cubano o el Nuevo Cine argentino de los años 60. Esta expan-

---

4. Cfr. Paulo Antonio PARANAGUA, *América Latina busca su imagen*, cit. en nota 1, pp. 303-304.

5. Los principales representantes son: Glauber Rocha (1939-1981), Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Leon Hirszman (1937-1987), Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Arnaldo Jabbor y Paulo César Saraceni. Además de éstos la década de los 60 supuso un relevo generacional completo.

6. Un somero inventario incluiría a: Simón Feldman, Fernando Birri, Lautaro Murúa, Manuel Antín, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Fernando E. Solanas, Leonardo Favio y al fotógrafo Ricardo Aronovich. Esta generación tenía sus precedentes en Fernando Ayala, Leopoldo Torre Nilsson y René Mugica.

7. Los principales directores fueron Tomás Gutiérrez Aldea (1928-1996) y Humberto Solás.

sión tuvo que vencer obstáculos infranqueables como la resistencia de una industria esclerotizada en México; la casi absoluta falta de tradición en Venezuela, Colombia, Perú, Centroamérica y Caribe; o el exilio involuntario en Chile. En estos años las obras ya no circulaban a nivel masivo en el continente, como ocurrió con los films mexicanos y argentinos durante el auge industrial, sino que quedaban restringidas al pequeño círculo de los directores o aspirantes a la profesión. Para el contacto entre éstos fue de gran importancia el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar (1967)<sup>8</sup>, que estuvo seguido de la formación del Comité de Cineastas de América Latina (1974), con bases muy militantes. «El intercambio, el conocimiento mutuo y la emulación se intensifican de manera decisiva a partir de la creación del Festival de La Habana (1979). Esa cita anual coincide con una fase de creciente indiferencia hacia el cine latinoamericano en Europa, incluso en sus festivales»<sup>9</sup>. Surgen, sin embargo, en Europa algunos Festivales de cine dedicados específicamente a la producción latinoamericana: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (1974); Festival de Cinéma Latinoaméricain de Bondy (Francia) (1976); Festival du Film Ibérique et Latinoaméricaine de Biarritz (Francia) (1979); Festival de Cine de Asia, África y América Latina en Tashkent (URSS) (1978), entre otros.

Eran momentos en que muchos países latinoamericanos estaban dominados por dictaduras militares<sup>10</sup> y, al mismo tiempo, había una fuerte presencia de cineastas comprometidos con tendencias políticas de izquierda que se exiliaron y dirigieron sus films en el extranjero, con gran ayuda por parte de los países anfitriones y en los que era más fácil la defensa de los presupuestos marxistas, tan de moda en esos mismos años en la Europa democrática. Es de destacar el apoyo francés a algunos de estos cineastas. La revista *Cahiers de Cinéma*, que acaba de cumplir cincuenta años de vida (1951-2001), fue una publicación decisiva en el apoyo a los directores de cine latinoamericanos exiliados en Europa, en unos años en que también se caracterizaba la revista por la multiplicidad de artículos sobre cine y su relación con la lucha de clases, la Revolución Cultural china, el marxismo-leninismo-

---

8. Sobre la importancia de este Festival en la formación del Nuevo Cine Latinoamericano vid. Miguel LITÍN, *Viña del Mar 1967. Alfredo Guevara, Aldo Francia: El nuevo cine de América Latina*, en *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana, 1987)*, UNAM, México 1988, pp. 27-40.

9. Paulo Antonio PARANAGUA, *América Latina busca su imagen*, cit. en nota 1, p. 347.

10. Argentina: dictadura militar (1966-1971/1976-1983); Bolivia: dictadura militar (1969-1982); Brasil: dictadura militar (1964-1985); Chile: General Pinochet (1973-1988); Ecuador: militarismo desde 1972 hasta 1978; Guatemala: militares entre 1954 y 1982; Honduras: golpe militar desde 1978 hasta 1980; Nicaragua: la familia Somoza ocupó el poder entre 1936 y 1979; Panamá: General Torrijos (1968-1978); Paraguay: General Stroessner (1954-1988); Perú: militarismo radical (1968-1980); Uruguay: dictadura militar (1973-1985).

mo, los movimientos obreros y populares, el análisis de la obra de Eisenstein, etc. Es decir, sobre cine político y militante<sup>11</sup>.

Todos estos años fueron de una abundante producción de films y documentales de todo tipo, sin embargo, los mejores directores y, por tanto, las mejores obras fueron aquellas que tenían un verdadero compromiso político con la izquierda y el anti-imperialismo. Los más, realizaron sus películas en el exilio. El boliviano Jorge Sanjinés<sup>12</sup>; los chilenos Miguel Littín<sup>13</sup> y Raúl Ruiz<sup>14</sup>; los argentinos Octavio Getino, Fernando Ezequiel Solanas<sup>15</sup>, creadores del grupo «Cine Liberación», y Fernando Birri<sup>16</sup> son un ejemplo de lo anterior. El grupo «Cine Liberación»<sup>17</sup>, las propuestas de un «Tercer Cine», el manifiesto político de los cine-

---

11. La revista dedicó algunos números al *Cinema Novo* brasileño en el año 66 (nº 176), y, en concreto a Glauber Rocha en 1967 (nº 195), 1969 (nº 214) y 1981 (nº 329), con ocasión de su fallecimiento. (Sobre este director vid. Jose M<sup>a</sup> CAPARRÓS, *Cinema Novo brasileño: la estética de la violencia*, en «Nuestro Tiempo», 187 [Pamplona 1970] 59-67). Los años 1972 y 1973 se centraron todos los números de la revista en el cine y lucha de clases en general, Eisenstein y las vanguardias revolucionarias, etc.; y 1975 se dedicó al cine militante y la acción cultural. Se publicaron artículos o números monográficos, incluyendo entrevistas a cineastas latinoamericanos: Ruy Guerra (nº 187 de 1967); Fernando Ezequiel Solanas (nº 210 de 1969 y nº 222 de 1970); Carlos Diegues (nº 225 de 1970); y a los exiliados: Miguel Littín (nº 251-252 de 1974, en que se incluye el manifiesto político de los cineastas chilenos, y el nº 253 del mismo año); Jorge Sanjinés (nº 253 de 1974); el cine militante en Chile entre 1970-1973 bajo el gobierno de Salvador Allende (nº 254-255 de 1974); y Raúl Ruiz (nº 287 de 1978 y nº 345 de 1983).

12. Sobre la obra de Jorge Sanjinés realizada en Bolivia y en el exilio, vid. Alfonso GUMUCIO DAGRON, *Historia del cine boliviano*, UNAM, México 1983, pp. 199-221; 284-294; Paulo Antonio PARANAGUA, *América Latina busca su imagen*, cit. en nota 1, pp. 344-345.

13. Paulo Antonio PARANAGUA, *América Latina busca su imagen*, cit. en nota 1, pp. 354-355. Miguel Littín estando en el exilio entró camuflado en Chile para realizar una película, esta experiencia está relatada en: Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *La aventura de Miguel Littín, cloandestino en Chile*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1995.

14. Vid. Paulo Antonio PARANAGUA, *América Latina busca su imagen*, cit. en nota 1, pp. 351-354.

15. Vid. *ibidem*, pp. 356-360. La obra más emblemática de este director y el arranque del cine político es *La hora de los hornos* de 1968, sobre esta obra puede consultarse *ibidem*, pp. 337-339.

16. Vid. *ibidem*, pp. 336-337.

17. Los cineastas que integraban este grupo (procedentes de Argentina, Brasil, Chile, Bolivia, Uruguay y Venezuela) se proponían realizar un cine latinoamericano que contribuyera al proceso de liberación del continente y a la liberación total del hombre, utilizando su medio, el cine, como instrumento para crear en el público conciencia de clase y procurando una descolonización cultural de las pantallas. El *Tercer Cine* no era un partido, ni la guerrilla; no suplía la actividad política general, sino que se quería incorporar a ese proceso general, procurando la discusión con el público. Para ello, no bastaba realizar films convencionales sino que se hizo cine de contrainformación, de testimonio, documentales, ensayo, etc. Para ello propugnaban la necesidad «de un Tercer Cine que no caiga en la trampa del diálogo con quienes no se puede dialogar, de un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió: de un Cine Acción. Lo cual no significa que el cineasta deba abordar excluyentemente el tema de la revolución o de la lucha política, pero sí que

astas chilenos son muestras del ambiente en que se desenvolvía la producción cinematográfica en América Latina en los años 60 y 70. Los Festivales de Cine fueron, en algunos casos, un medio para establecer relaciones y contactos entre los que se dedicaban a este tipo de cine, no sólo en América, sino en el resto del Mundo. El de Viña del Mar (Chile) comenzó en 1967 y duró hasta la caída de Allende, en 1973.

Desde 1979, año de su comienzo, el Festival de la Habana vino a cubrir el hueco dejado por el Festival de Viña del Mar, y se convirtió en un encuentro anual para multitud de cineastas, productores, distribuidores y promotores, así como de destacadas personalidades de la cultura cinematográfica de todo el mundo. Constituyó, además, un buen impulso para abrir el cine latinoamericano a otros países, gracias a los contactos establecidos a través de «una serie de coproducciones con la participación de la Televisión Española, Channel Four en Gran Bretaña, la ZDF en Alemania, el Ministerio de Relaciones Exteriores en Francia y un puñado de productoras»<sup>18</sup>.

Este festival cubano, durante sus primeros diez años de edición, fue un elemento decisivo para aunar a todos aquellos que formaban parte, de diversos modos, de un movimiento revolucionario que recorría todo el continente. Entre 1979 y 1988 se presentaron films, documentales, películas de animación que se producían en esos años, pero también otras realizadas en años anteriores y que formaban parte de esta «promoción revolucionaria», a la que se sumaban los homenajes a cineastas latinoamericanos, o las muestras de cine independiente de diversos países del mundo. Gran parte de los films o documentales presentados tenían una clara intención ideológica. En la actualidad la orientación del cine, no es tan marcada como en las ediciones anteriores y, por este motivo, nos referiremos a las realizaciones que se presentaron en esos primeros diez años. Para dar un ejemplo de lo que decimos citaremos algunos temas de las proyecciones ya que no es posible, en este breve espacio, hacer un recorrido exhaustivo. Unas aluden a situaciones del momento político de los diversos países: regímenes políticos militares, diferentes situaciones de pobreza, discriminación, la pervivencia de culturas indígenas. Otras

---

ahonde en profundidad en cualquier aspecto de la vida del hombre latinoamericano, porque de hacerlo así tendrá que alcanzar de algún modo aquellas categorías de conocimiento, investigación y movilización de las que hablábamos. Es este cine, por conciencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y, por lo tanto, inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una conciencia y una nueva realidad» (Octavio GETINO, *A diez años de «Hacia un tercer cine»*, UNAM, México 1982, p. 7). Puede consultarse una antología de textos del manifiesto al que se refiere Getino en: Alberto HÍJAR, *Hacia un Tercer Cine*, UNAM, México 1972; en las páginas 33-39 se enumeran algunas de los films más representativos de esta corriente que abarcan los años 1958-1971.

18. Paulo Antonio PARANAGUA, *América Latina busca su imagen*, cit. en nota 1, p. 383.

muestran la lucha real que se estaba llevando a cabo en países de Centroamérica, en especial en Nicaragua y El Salvador. Una buena parte se remontaban a épocas anteriores para mostrar la lucha llevada a cabo contra España en defensa de sus territorios, de las costumbres indígenas, y aprovechaban esa circunstancia para destacar la necesidad de mantener la lucha con el fin de defender lo latinoamericano.

Puesto que es el objetivo de este apartado, nos detendremos en detallar aquellos documentales y films sobre la teología de la liberación que se presentaron a lo largo de los primeros diez años del Festival de la Habana, y que, como es obvio, se inscriben dentro del ámbito revolucionario descrito anteriormente<sup>19</sup>.

En el Primer Festival, de 1979 se presentaron dos documentales sobre el tema. Uno de ellos, de coproducción colombiano-holandesa, titulado *Desencuentros*, realizado en 1978, presentaba la situación de la Iglesia latinoamericana entre 1968 y 1978, y en particular la colombiana, en vísperas de la reunión de obispos celebrada en 1979 en Puebla (México). El director fue el colombiano Carlos Alvarez<sup>20</sup>. El segundo también era de coproducción entre Chile-Canadá y realizado en la misma fecha que el anterior, 1978, por Marilú Mallet; titulado *El Evangelio de Solentiname*, Ernesto Cardenal, sacerdote y entonces Ministro de Cultura de Nicaragua, relataba su trayectoria como cristiano y militante<sup>21</sup>.

El Tercer Festival, de 1981 también ofreció tres documentales de Cuba y Nicaragua realizados en ese mismo año. El primero de ellos, dirigido por el cubano Santiago Alvarez<sup>22</sup>, a la luz de un poema de Ernesto Cardenal, exponía la tesis

---

19. Aldo Francia, director chileno planteó en *Ya no basta con rezar* (1971) el problema candente en esos años en toda América Latina y especialmente en Chile, bajo el gobierno de Salvador Allende. Se trataba del problema de los sacerdotes comprometidos con el cambio social, o la necesidad de colaboración entre católicos y marxistas para alcanzar una sociedad más justa.

20. Nacido en 1943 en Colombia. Se lanzó a la realización en 1968 con el cortometraje *Asalto* con la que inauguró una serie de films militantes a los que consagraría su carrera. Sus films son muy elementales, directos y efectivos, no exentos de marcados componentes didácticos, que buscaban por encima de todo la sintonía con un público potencialmente receptivo por su fuerte componente ideológico. La perspectiva abiertamente militante de sus films le llevó a la cárcel (1972-1974) a raíz del rodaje *¿Qué es la democracia?* (1971). Un nuevo encarcelamiento en 1975 le obligó a exiliarse primero en México y luego en Berlín, donde estuvo becado el curso 1977-78. Otras obras suyas son *Manual para una huelga* (1969); *Colombia 70* (1970); *Los hijos del subdesarrollo* (1975); e *Introducción a Camilo* (1978, sobre Camilo Torres). De regreso a su país ha proseguido su carrera como realizador pero no ha podido entroncar con su obra anterior al exilio. Cfr. Alberto ELENA, *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*, Ed. Turfán, Madrid 1993, p. 47.

21. Unos años antes de este documental, en 1975, se publicó en Salamanca un libro escrito por Ernesto Cardenal, con el mismo título, *El Evangelio de Solentiname*, en que narra el modo de explicar el evangelio a los miembros de su parroquia.

22. Nacido en 1919 en Cuba. Es unánimemente reconocido como el gran maestro de la importante escuela documental cubana. Militante comunista desde 1942 estuvo vinculado al grupo inspirador de la

del presidente cubano Fidel Castro acerca de la significación de la alianza entre cristianos y marxistas, a partir de la realidad política que vivían Nicaragua y otros países de América Latina que luchaban por su liberación nacional. Su título es *Comenzó a retumbar el momotombo*. El segundo, *Gracias a Dios y a la Revolución*, exponía la participación de los cristianos en la revolución nicaragüense, antes y después del triunfo, y la unión de cristianos y marxistas en la lucha de liberación. Sus directores fueron Jackie Reiter y Wolf Tirado.

En el Quinto Festival (1983), El Salvador presentó un documental en que se mostraba la participación de los cristianos en el proceso revolucionario de El Salvador y la represión que se ejercía contra los religiosos que no apoyaban la dictadura militar: *Sembrando esperanza* fue realizada en 1983 por el grupo Sistema Radio Venceremos. Una vez más Ernesto Cardenal protagonizaba un documental sobre el tema, esta vez, realizado por el venezolano Marcial Rodríguez en 1983. *Presencia de Ernesto Cardenal en Venezuela* relata aspectos de la vida del poeta Ernesto Cardenal, Ministro de Cultura de Nicaragua, con motivo de la inauguración del monumento a la memoria de Augusto César Sandino, donado por el escritor venezolano Miguel Otero Silva.

Un film de coproducción peruano-cubana se mostró en el Sexto Festival, en 1984. *Tupac Amaru* dirigida por Federico García<sup>23</sup> en ese mismo año, traía la historia de este personaje que vivió entre 1740(?) y 1781 y que luchó contra la colonización española. La película estaba presentada con una dimensión que trascen-

---

revista *Nuestro tiempo*, que fue uno de los principales frentes de oposición a Batista. Fue director del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* desde su fundación. Autor de un centenar de films documentales, realizó su primera obra importante en 1963, *Ciclón*, que le hizo acreedor de numerosos galardones en el extranjero. La consagración llegaría con *Now* (1965) alegato antirracista. Su carrera prosiguió con temas relacionados con la Revolución y la historia cubana subsiguiente, aunque abordó temas de carácter internacional: *Hanoi, martes 13* se aproximaba a la vida cotidiana en Vietnam bajo los bombardeos norteamericanos; *El tigre saltó y mató... pero morirá... morirá* es un homenaje a Víctor Jara y las víctimas del golpe de Estado de Chile. En su conjunto la obra de Santiago Alvarez ha de leerse como una apasionada defensa de la emancipación de los países del Tercer Mundo que Cuba parecía llamada a encabezar. Además ocupa un lugar destacado en la historia del cine latinoamericano en su doble vertiente de cronista de una agitada época de convulsiones y esperanzas y al mismo tiempo, maestro de jóvenes generaciones de cineastas cubanos. Cfr. Alberto ELENA, *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*, cit. en nota 20, p. 48.

23. Nacido en Cusco (Perú) en 1937, es productor, guionista y director. Ha desempeñado una amplia labor en la difusión de la historia y la cultura nacional a través de las comunidades campesinas e indígenas. Entre 1969 y 1972 dirigió la serie cinematográfica *Wauqe Panakuna (Hermanos hermanas)*. En 1974 fundó, junto a Pilar Roca, la empresa productiva Kausachun Perú y en 1983 la productora Cinematográfica Kuntur S.A. que continúa vigente y con la que realiza toda su obra. Es uno de los realizadores más prolíficos del Perú. La reinterpretación de la historia peruana y la recuperación de la cultura de su país, son constantes de su obra, por lo cual ha recibido numerosas reconocimientos nacionales e internacionales.

día su contexto y tiempo específicos. De una forma natural se establecía una relación con la gesta de América por su emancipación, desde la conquista de España hasta la actualidad, en que nuevos colonizadores se oponen a la liberación definitiva.

En el Séptimo Festival (1985) Brasil presentó dos documentales específicos de la teología de la liberación. *Frei Tito* (Fray Tito) realizado en 1983 por Marlene França. Era una reconstrucción de la vida del joven dominico Fray Tito, quien fue preso y brutalmente torturado en 1969, acusado de subversión y participación en el movimiento de Carlos Marighella. En 1971 fue expulsado de Brasil y en 1974, durante su exilio en Francia, se suicidó. En 1983 sus restos se trasladaron a la ciudad de São Paulo. *Igreja de libertação* (Iglesia de liberación), realizada en 1985 por Silvio Da-Rin exponía la participación política y social de laicos y religiosos católicos en diversas regiones de Brasil: Amazonia, nordeste, sur de São Paulo y periferia de Rio de Janeiro. El documental abarca veinte años de la historia más reciente del país. Muestra la formación y el crecimiento de las comunidades eclesiales de base, la acción de las pastorales, los conflictos con el Estado y la polémica acerca de la teología de la liberación. Perú ofreció también un documental sobre el mismo tema: *Caminos de liberación* exponía de forma directa cómo, dentro de un contexto de miseria, violencia y represión, un sector de la iglesia comprometido con su problemática social era partidario de la teología de la liberación. Destaca el papel de los cristianos en la historia política y social de América Latina, en las dos últimas décadas. Fue realizado en 1985 por Susana Pastor y Alejandro Legaspi.

En el Octavo Festival (1986) participaron varios países con temas liberacionistas. Brasil, de la mano de Jorge Bodanzky<sup>24</sup> y Helena Salém, ofreció un documental realizado en el mismo año del festival bajo el título *A Igreja dos oprimidos* (*La Iglesia de los oprimidos*). Filmada en una de las regiones más tensas de Brasil, se centra en la lucha diaria por el control de la tierra. Ahonda en la actuación de la Iglesia en la defensa de la causa del pueblo y muestra como, durante siglos, Iglesia y poder e Iglesia y clases dominantes significaron una sola cosa en Brasil. Expone que en los últimos treinta años, fundamentalmente después del golpe militar

---

24. Brasileño, nacido en 1942. Realizador de documentales desde 1971, despertó la atención de críticos y especialistas con su excelente *Iracena* (1974), título que no es sino un anagrama de «América». Aparente crónica de la destrucción de la Amazonía, el film es en realidad una corrosiva visión de los efectos y realidades del «milagro económico» brasileño. Fue prohibida por la censura hasta 1980. Otras obras suyas son: *Gitirana* (1975) sobre los problemas de las deprimidas provincias del nordeste del país; *Los mucker* (1978) trata sobre el mundo de los campesinos alemanes emigrados a Brasil en el siglo XIX; *Jari* (1980) expone la omnipresencia de las multinacionales en la Amazonía; y *Los surfistas del raíl* (1991) la marginación de los adolescentes en Río. Su obra tiene una penetrante aproximación a la realidad brasileña, siempre de la mano de un riguroso estilo documental, estéticamente depurado y socialmente comprometido. Cfr. Alberto ELENA, *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*, cit. en nota 20, p. 91.



de 1964, una parte importante de la Iglesia católica brasilera se transformó, rompió su pacto histórico con los opresores y comenzó a tomar en cuenta al pueblo para aliarse a él. El viejo discurso de transferir la felicidad de la tierra al reino de los cielos fue subvertido: la vida puede y debe ser vivida, bien vivida en la tierra, aquí y ahora mismo. El obispo Don Alano Peña daba su testimonio en una de las secuencias de la película.

Brasil también presentó otro documental titulado *Yawar Mayu (Sangre andina)*, dirigido por Araken Vaz Galvao en 1985, que era una síntesis alegórica acerca de las luchas populares en América Latina. Este film se basa en la humanización de los santos que participan en las fiestas del Corpus Christi en el Perú (Santa Bárbara, San Jerónimo, Santiago, San Blas y San Sebastián), estableciendo un paralelo con un grupo de estudiantes militantes de izquierda, homónimos y representados por los mismos actores.

Colombia ofreció dos documentales. Uno realizado en 1974 sobre el sacerdote Camilo Torres, desde su infancia hasta su incorporación a la guerrilla colombiana, titulado *Camilo, el cura guerrillero* que fue dirigido por Francisco Norden<sup>25</sup>. El otro titulado *Testimonios*, en el que se relatan las labores cotidianas y humanitarias realizadas por una comunidad de religiosos en Usaqué (sector de Bogotá) presidida por el hermano Ray Schambach Garcés, para brindar apoyo a todos los que padecían el abandono social y estaban impedidos tanto física como mentalmente. Fue dirigido por Clemencia Liévano en 1986.

Cuba, en el documental *Esa invencible esperanza*, de 1986, mostraba el testimonio personal de Frei Betto<sup>26</sup>, quien reflexionaba acerca de la repercusión, alcance y complejidad de la teología de la liberación en América Latina y su compromiso con la lucha del pueblo brasilero. Su realizadora fue Rebeca Chávez.

El Noveno Festival 1987 ofreció el mayor número de documentales sobre el tema que eran, en su mayoría coproducciones:

Brasil-España: *Deus e um fogo* (Dios es un fuego) relata como, en las dos últimas décadas, importantes sectores de la Iglesia Católica se han incorporado a

---

25. Sobre este documental vid. Hernando MARTÍNEZ PARDO, *Historia del cine colombiano*, Ed. América Latina, Bogotá 1978, pp. 362-368. En 1967, Diego León Giraldo había realizado *Camilo Torres* en la línea del documental de tema político directamente significativo. Ésta y *Pasado el Meridiano* de José M<sup>a</sup> Arzuaga, son las dos obras que hicieron el primer planteamiento de este tipo y que abrió el camino a un cine comprometido con la realidad. El valor del documental de Giraldo estriba en que hacía referencia a un hecho cuyas implicaciones querían ser escondidas por el gobierno y ante las que había que responder urgentemente por lo que suponía para la realidad colombiana.

26. Cfr. Frei Betto, *Batismo de sangre. Os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1982.

las luchas de los oprimidos del continente latinoamericano. Aspiran a una nueva sociedad y a una nueva iglesia. Ese compromiso cristalizó en la opción solidaria de esta última con los pobres y ganó su expresión teórica en la teología de la liberación. El filme muestra la irrupción de los cristianos de nuevo tipo en varios países de América Latina, donde los conflictos y peligros son mayores: Nicaragua, Cuba, el altiplano andino del Perú y del Ecuador, el interior del Brasil y las periferias urbanas. Cuenta con el testimonio de Pedro Casaldáliga, entonces obispo de São Feliz do Araguaia. Fue realizado en 1987 por Geraldo Sarno.

Chile-España: *En nombre de Dios* analiza las ideas y acciones de la Iglesia de Chile en medio del contexto del régimen militar que vivió el país desde 1973. Las acciones y las palabras directas de los personajes principales configuran el relato dramático, donde aparece una sociedad activa, casi siempre acosada, dueña de un mundo poético propio y con una enorme dignidad cotidiana. El hilo conductor es la Iglesia: una institución moderna, mayoritariamente liberal, tolerante, abierta al cambio y que propicia la participación social para defender los derechos humanos. Dirigido en 1987 por Patricio Guzmán<sup>27</sup>.

República Federal Alemana-Nicaragua-El Salvador: *Adiós al odio*, realizada entre 1985 y 1987 por Wernel Penzel, muestra la «Iglesia de los Oprimidos», el movimiento de la insurrección evangélica contra la opresión de la iglesia y la jerarquía.

Otros dos documentales fueron presentados por Brasil y Canadá. El primero ofreció *Fe na caminhada*, en el que se muestra cómo la Orden de los franciscanos ha tomado conciencia de las injusticias sociales en Brasil y se moviliza en favor de los pobres a los que convoca para luchar contra ellas, fundamentándose en los textos religiosos. Fue realizado en 1987 por Conrado Berning. Canadá presentó *Bread and Puppet Theatre a song for Nicaragua (Pan y teatro de marionetas, un canto por Nicaragua)*. Desde mediados de la década de los 60, el periodista y

---

27. Chileno, nacido en 1941, estudió en la Escuela Oficial de Cine de Madrid donde realizó algunos cortometrajes, pero su obra de interés comienza a su regreso a Chile, coincidiendo con el triunfo de Allende. *El primer año* (balance del primer año del gobierno de la Unidad Popular) y *La respuesta de Octubre* (sobre el paro de la patronal en octubre de 1972 y la respuesta de los trabajadores en apoyo de Allende) son esbozos de su gran fresco documental *La batalla de Chile* (1975). Sin embargo, creyendo estar filmando el triunfo del socialismo en Chile, su cámara se convirtió en testigo privilegiado del derrocamiento de Allende. Exiliado en Cuba, se estableció en España en 1980. Algunas de sus obras más interesantes son: *La rosa de los vientos* (1982) en que se sirve del pretexto del viaje de una pareja de antropólogos a la Amazonía para acometer un ensayo de reconstrucción de la mentalidad genuinamente americana trastocada a raíz de la llegada de los colonizadores y *La Cruz del Sur* (1992) lúcida y apasionada reflexión sobre los últimos cinco siglos de historia latinoamericana. Cfr. Alberto ELENA, *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*, cit. en nota 20, p. 198.

cinéasta alemán Peter Schumann, Bread and Puppet Theatre deleitó, conmovió e inspiró a miles de personas, en un intento de desafiar y transformar la conciencia social de los espectadores con su estilo único, de teatro político. En enero de 1985 hicieron una gira por Nicaragua con una obra basada en la vida del arzobispo salvadoreño Oscar Romero que fue asesinado en 1980. Este documental fue realizado en 1985 por Ron Levine y Rene de Carufel.

Además de los documentales, en el Noveno festival, se presentó un film de ficción realizado en coproducción Perú-España. *La boca del lobo* dirigida por Francisco J. Lombardi<sup>28</sup> en 1988 muestra una historia que tiene lugar en Chuspi, un pequeño pueblo de la «zona de emergencia» asolado por el movimiento «Sendero Luminoso». Un grupo del ejército, bajo el mando de un oficial violento y arbitrario, debe aniquilar el terrorismo a cualquier precio. Este film ofrece una visión acerca de la lucha antisubversiva y sus excesos, y realiza un estudio de lo que el hombre es capaz de hacer cuando se siente aislado en un clima de violencia, hostigado por la soledad y la muerte. Retoma los ambientes militares para hacerse eco de las reflexiones de un soldado ante los métodos arbitrarios y brutales de su oficial.

En el Décimo Festival celebrado en 1988, Brasil presentó un documental titulado *O Caldeirão da Santa Cruz do deserto*, realizado por Rosemberg Cariny en 1986. Se muestra la comunidad campesina con características socialistas, organizada por el beato José Lourenço en la década de los 30 en la zona de Caldeirão, Brasil. La Iglesia y los latifundistas exigían la intervención del Estado y en 1936 la policía invadió el sitio y masacró a los campesinos.

Fuera del Festival de La Habana hay que destacar el film argentino *La cruz invertida*, basada en la novela del mismo nombre, del literato Marcos Aguinis (1974), y que fue dirigida por Mario David<sup>29</sup> en 1985. Su argumento trata de un joven

---

28. Nacido en 1949 en Perú. Formado en la Escuela de Cine de Santa Fe (Argentina) ejerció activamente la crítica de cine a su regreso al Perú en el diario *El Correo* y la revista *Hablemos de cine*. Trabajó en la producción tanto de cine como de televisión y, a partir de 1974, comenzó a rodar sus primeros cortos. Su primer largometraje, *Muerte al amanecer*, es una crónica de las últimas horas de un recluso condenado por un asesinato que no cometió, que deviene en durísimo alegato político. Sus siguientes largos tuvieron menos interés hasta que en 1985 rodó una adaptación de *La ciudad y los perros*. *Caidos del cielo*, posterior a *La boca del lobo*, es un penetrante acercamiento a la sociedad peruana actual a través de tres historias entrecruzadas que permiten al cinéasta cambiar frecuentemente de registro sin que ello redunde en detrimento del conjunto.

29. Nació en González Chávez (provincia de Buenos Aires) en 1930. Entre 1944 y 1949 estuvo radicado en Mar del Plata y luego en Buenos Aires, donde fue locutor de distintos programas de radio hasta 1955. Nuevamente en Mar del Plata, ejerció la crítica cinematográfica en el diario *La Mañana*, Radio Atlántica y el Canal 8 de televisión. Después de realizar varios cortometrajes, se incorporó al largo con *El Ayudante*, una interesante ópera prima

*Carmen-José Alejos Grau*

sacerdote de un país de América Latina, que inscribe su prédica en el contexto de la iglesia popular, en medio de una cruenta represión militar y en el ámbito marginal de las villas de emergencia. Su acción lo enfrenta rápidamente a la iglesia tradicional.

Podemos concluir, por tanto, que el ambiente iniciado por la Revolución cubana de 1959 inició un «movimiento liberador» en todo el continente americano que intentó penetrar en todos los ámbitos de la vida social, cultural, política, religiosa y económica. El cine fue un elemento clave para difundir las propuestas revolucionarias. En ese contexto, los cineastas más comprometidos y de la talla de Carlos Álvarez, Santiago Álvarez o Peter Schumann reflejaron en sus obras el último elemento que se había incorporado a los movimientos liberacionistas: la teología de la liberación. Esto resultó una novedad ya que, aunque el cine había reflejado diversos aspectos de la Iglesia, a través, sobre todo, de personajes históricos, nunca se había plasmado en la pantalla el pensamiento teológico en cuanto tal. El acercamiento de la teología de la liberación a la realidad material, la gran difusión de sus ideas y la materialización de las mismas en comunidades de base fueron circunstancias que facilitaron su plasmación en el celuloide.

Carmen-José Alejos Grau  
Instituto de Historia de la Iglesia  
Universidad de Navarra  
E-31080 Pamplona  
calejos@unav.es