

Cine, historia y memoria popular

ALFONSO GUMUCIO

Sobre cine, historia y memoria popular habla Alfonso Gumucio en este ensayo.

El cine es un medio capaz de registrar con certeza el cauce evidente de la memoria popular porque es el que mejor se acerca a lo testimonial.

Los problemas de distribución, producción y tecnologías del cine en América Latina son visualizados a través del artículo.

Al abordar el tema de la defensa de los cines nacionales no podemos dejar de referirnos a un espectro más amplio como es el de la identidad cultural. Y no podemos tampoco remitirnos a la identidad cultural sin considerar previamente la inmensa tarea que se tiene por delante en el rescate de la memoria colectiva como única garantía de consolidación de una identidad nacional y latinoamericana.

A lo largo de varias décadas la pseudo-memoria de las clases dominantes de América Latina se impuso sobre la memoria colectiva de las grandes mayorías. Con el paso del tiempo, esa pseudo-memoria -que representa un punto de vista minoritario y enajenado- se hizo historia oficial en la medida en que se constituyó en una versión que no admite otras antagónicas. La escuela (envuelta en su propia inercia hereditaria) se encargó de consolidar esa memoria oficialista y dominante como la única válida. Los medios de comunicación social en manos de la burguesía y del imperialismo hacen otro tanto cotidianamente. A la vez que se construye la pseudo-memoria, se malversa la memoria colectiva y se la esconde.

Esta memoria colectiva existe en estado latente y por ello no trasciende si no es registrada. Es una memoria poco aparente en la medida en que es negada por los grandes medios culturales en manos de las clases dominantes. No solamente no dispone de canales inmediatos de expresión, como son los medios de comunicación social, sino que tampoco tiene acceso al espacio cultural manipulado en forma hegemónica por la burguesía extranjerizante, europeizada y

neocolonizada.

En la situación actual, acceder a esta memoria latente es una tarea que comporta riesgos y requiere de una cierta capacidad creativa. La memoria mayoritaria o de las mayorías, debe buscarse en aquel espacio semi-clandestino representado por las fuerzas sociales activas.

Por su propio carácter antagónico (aunque latente) la memoria popular es víctima de una tal agresión, que al cabo de cierto tiempo consigue extinguirla. Hasta hace poco el único recurso de defensa fue la transmisión oral de una generación a otra, pero la implantación de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías en el seno mismo de la familia latinoamericana ha logrado en muchos casos romper esa correa de transmisión y establecer de cara a las nuevas generaciones una presión que tiende a la desmemoria. Hijos de obreros y de campesinos desconocen su registro histórico más cercano.

En el proceso de revelar y afirmar la identidad cultural en las naciones de América Latina se plantea la necesidad de conquistar previamente un espacio en el que las fuerzas sociales puedan expresarse. Ese espacio cultural, nutrido de la memoria colectiva, constituiría la mejor barrera común en contra de la agresión propiciada por una memoria ajena a la realidad.

De una manera muy clara se plantea un proceso de reescritura del pasado desde el punto de vista antagónico, así como la necesidad de adecuar ciertos mecanismos de registro que permitan en el futuro construir una nueva historia sobre la base de la memoria popular. Para ello es imprescindible contar con los instrumentos capaces de convertir la memoria latente en productos tan con-

cretos como los que las clases dominantes utilizan para imponer su versión: libros, películas, programas de radio y televisión, y las obras de creación artística en general.

El cine puede cumplir un papel preponderante. Por su especificidad constituye quizás el instrumento óptimo en el proceso de habilitación de una nueva hegemonía en la escritura de la historia. El cine, porque entre los demás instrumentos de expresión, es el que se acerca mejor a lo testimonial, a lo documental, a aquello que releva la aprehensión de la realidad. Es un medio capaz de registrar con certeza el cauce evidente de la memoria popular, y de constituir ese registro en una versión alternativa a la de las clases dominantes.

Es precisamente lo que ha sucedido a partir de los años sesenta en el cine latinoamericano y es la causa fundamental de que una buena parte de ese cine haya sido aniquilado. Desde el punto de vista de la historia, lo más representativo del llamado "nuevo cine latinoamericano" se inscribe en el registro testimonial, tanto en el documental como en la ficción. Las películas que han connotado a los pueblos del continente son aquellas que hacen trascendente su propia memoria y su propia identidad cultural.

LAS BARRERAS DE LA PRODUCCIÓN Y DE LA DISTRIBUCIÓN

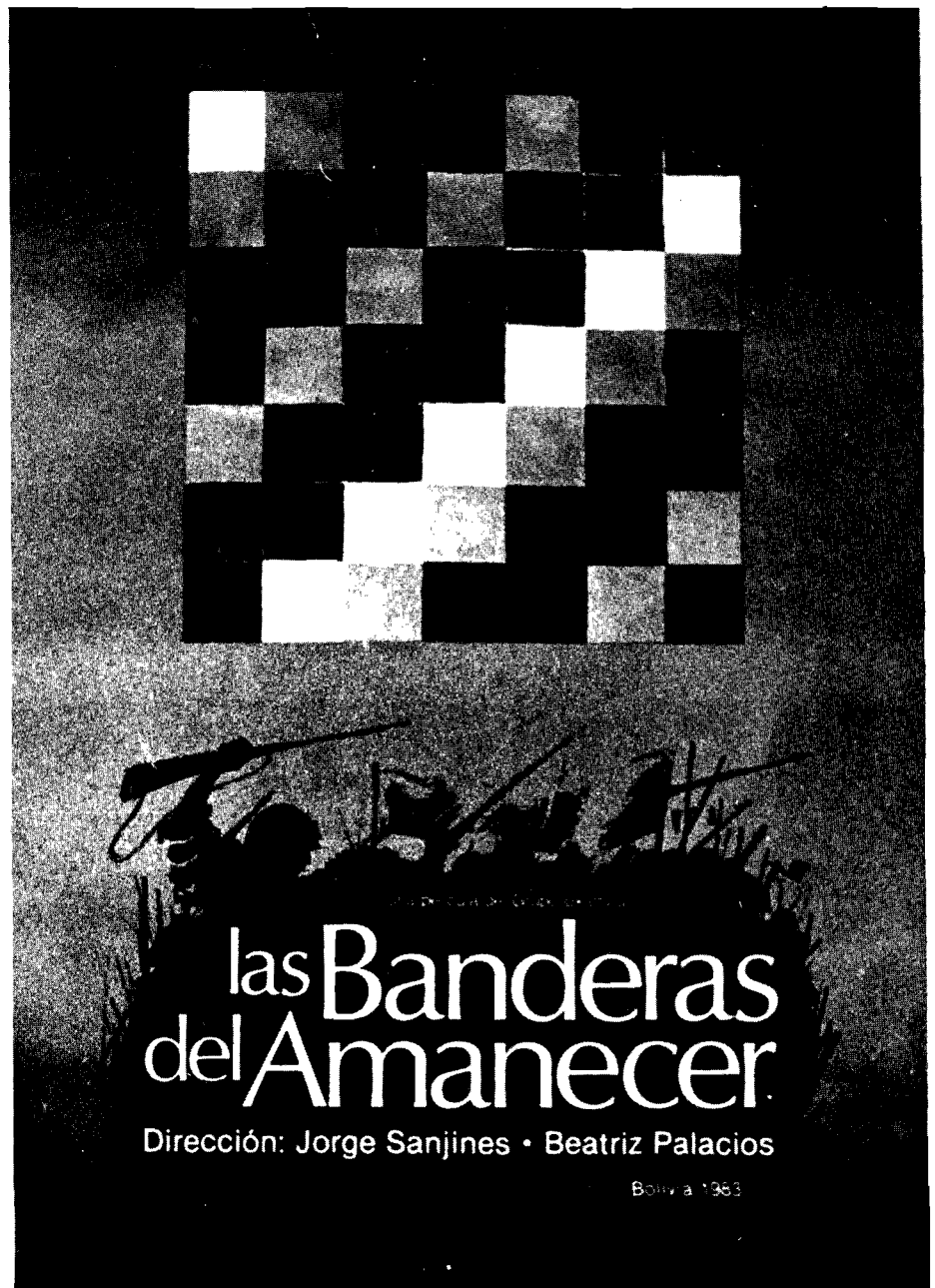
El cine se ha desarrollado con ciertas limitaciones inherentes a sus características de producción. Ha tenido que burlar los filtros establecidos por el sistema de producción comercial dominante, y en su etapa de difusión ha sufrido las consecuencias de otros filtros, aún más selectivos, impuestos por la red de distribución y de exhibición. No es un secreto que la distribución de cine en América Latina está en manos de filiales de las grandes distribuidoras de Estados Unidos o de empresas dependientes de ellas. Por otra parte, el circuito de exhibición es monopolio de la burguesía en cada país.

Las dificultades en la difusión de films representativos de la memoria antagónica a la oficial, demuestran que no basta superar los mecanismos de la producción tradicional sino que toda la cadena de elaboración y difusión cinematográfica debe ser sometida a un severo análisis crítico para, a partir de entonces, iniciar un proceso de transformación.

Aún en los proyectos más avanzados en el área de la producción cinematográfica latinoamericana, se arrastran patrones mal asumidos del cine dominante, construido a imagen y semejanza del cine de Hollywood. Los modelos de ese cine no son exclusivamente de contenido o formales, que se traducen en los

films. Son también modelos de producción impuestos y aceptados, que modifican el comportamiento de los cineastas e influyen en las etapas que median entre la elaboración del mensaje y su contacto con el receptor.

En las etapas de pre-producción el acceso a la memoria colectiva latente se ha visto limitado frecuentemente por la propia calidad social de los cineastas. El cine en tanto que instrumento privilegiado de las clases dominantes, no ha pasado aún a manos socialmente más representativas. Son los propios cineastas de clase media o de la pequeña burguesía de América Latina los que han optado por una perspectiva histórica antagónica. Ello, con las limitaciones de su propio origen de clase, que se traducen en



"Las banderas del Amanecer"
es la última producción del grupo
Ukamau de Bolivia,

el análisis e, inclusive, en el acceso físico a los niveles en los que interactúa la memoria colectiva.

La tecnología utilizada no siempre ha sido la más adecuada. Se ha pretendido trabajar muchas veces con los instrumentos más característicos del cine dominante, sin percatarse de su poder condicionante. Es más, se ha postergado indefinidamente de esa manera la participación de aquellos sectores en nombre de los cuales, supuestamente, se expresan los cineastas más progresistas. No se ha facilitado la transferencia tecnológica a manos de quienes podrían utilizar los instrumentos del cine desde otra perspectiva de clase.

LA TRANSFERENCIA TECNOLÓGICA

La participación popular se ha hecho evidente sobre todo en una línea de trabajo que pretende reconstruir la historia reciente, es decir, revalorizar la memoria popular latente antes de que se extinga. De esa manera se ha creado una nueva categoría de actores en los films de ficción: los actores históricos, aquellos que reconstruyen su propia memoria frente a las cámaras.

El realizador boliviano Jorge Sanjinés ha trabajado en este sentido, sobre todo en una película fundamental para Bolivia: *El coraje del pueblo*, ejemplo de re-escritura antagónica de la historia a través del rescate de la memoria popular.

El cine es un medio capaz de registrar con certeza el cauce evidente de la memoria popular, y de constituir ese registro en una versión alternativa a las de las clases dominantes.

En este largometraje de 1971 la población civil de las minas de Bolivia reconstruye escenas de agresiones del ejército y masacres sufridas en carne propia. En otro nivel tenemos el ejemplo de *Operación masacre*, del realizador argentino Jorge Cedrón, donde Julio Troxler interpreta su propia vivencia de sobreviviente de un fusilamiento. Troxler fue asesinado en el mes de julio de 1974 y el propio Cedrón falleció en circunstancias extrañas en 1980.

Se ha llegado a un punto en el que es

posible que las mayorías se expresen a través de cineastas aliados. ¿Por qué no asumir el paso siguiente, la transferencia de la tecnología?

Esto que hasta hace pocos años podía parecer un enunciado demagógico, se ha convertido en una posibilidad real. Las nuevas tecnologías -sofisticadas y a la vez sencillas de manipular debido a sus automatismos- han dado lugar a experiencias muy dignas y significativas. En Bolivia, en Nicaragua y otros países, trabajadores de la ciudad y del campo, sin preparación especializada, han demostrado su capacidad de asumir el cine como medio de expresión de clase. Las cámaras de super 8 y de video lo han hecho posible.

Este desarrollo tiene precedentes que no fueron justamente valorados en su momento. Citemos el caso de las radios mineras de Bolivia, en manos de los sindicatos de trabajadores. Las primeras entre ellas aparecieron en los años cuarenta y cincuenta. En los sesenta su desarrollo fue vertiginoso: más de veinte emisoras transmitían libremente desde los propios centros mineros, con alcance local, departamental o nacional, de acuerdo a la potencia de su transmisor. En estas emisoras, los propios trabajadores son los encargados de orientar la programación, y los operadores y técnicos suelen ser hijos de familias mineras. Podemos esperar un desarrollo similar en la transferencia de la tecnología del cine.

Si esta transferencia tiene lugar a nivel de los medios de producción cinematográfica, debe consecuentemente operarse también en el nivel de difusión. La apropiación de los medios es un paso que no llevaría muy lejos en caso de mantenerse la estructura actual de distribución y exhibición. Es importante que la memoria rescatada pueda difundirse. Sólo así podría garantizarse un nivel de resistencia a la agresión cultural y un proceso paulatino de consolidación de la identidad nacional y latinoamericana.

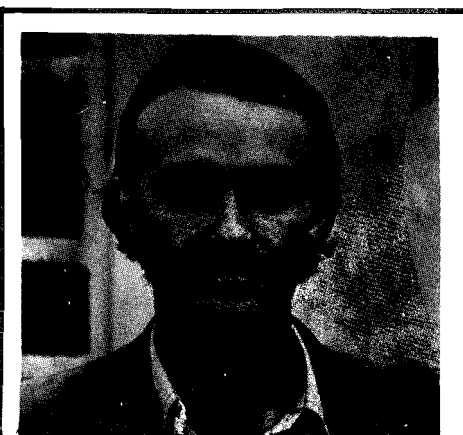
Es importante ser tan creativos en la difusión como en la producción. Tal y como está actualmente establecido el circuito de distribución es limitante y limitado. Limitante, porque impide el acceso de mensajes surgidos de la otra historia, la que retiene en forma latente la memoria colectiva. Y limitado porque cubre en casi todos los países de América Latina un espacio que se reduce a ciertas categorías sociales urbanas. El mundo rural, mayoritario en el continente, es mantenido al margen. No podremos hablar, pues, de un cine popular

si no pretendemos también una subversión de los mecanismos de la distribución y de la exhibición.

Los pasos que se han dado hasta ahora en este sentido son valiosos pero no mellan en absoluto el carácter monolítico de la estructura imperante. Los cine clubs, ya sea los formalmente establecidos o aquellos que organizan los propios sindicatos de trabajadores o las universidades, representan una alternativa, al menos a nivel urbano. El trabajo de la iglesia progresista y de las instituciones de promoción rural es también muy importante. Sin embargo, es necesario tender al establecimiento de nuevos canales.

La historia del cine comercial, tal como lo conocemos hoy (con algunas variantes más dignas que otras), se remonta a principios de siglo. A lo largo de ochenta años sufrió modificaciones determinadas por los intereses de mercado y las prioridades comerciales, que primaron sobre el "septimo arte". El cine se vio vaciado de su potencialidad artística como ningún otro género del arte.

De la misma manera, el desarrollo de un cine nuevo, un cine que permita reconstruir puntos de referencia de la identidad nacional a partir de la memoria popular, tomará quizás otros ochenta años. No es mucho, si se piensa en la perspectiva de una historia rescatada definitivamente.



ALFONSO GUMUCIO-DAGRÓN, cineasta boliviano, es autor de varios libros sobre el cine latinoamericano. En 1979 publicó *Cine, censura y exilio en América Latina*; en 1981 junto a Guy Hennebelle coordinó *Les cinémas d'Amérique Latine*; y en 1982 apareció su libro *Historia del Cine boliviano*. Ha escrito además numerosos artículos para publicaciones de Europa y América Latina.