

Winter 2010

"Mi país era América Latina": Testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista

Claudia Ferman

University of Richmond, cferman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Ferman, Claudia. "Mi país era América Latina': Testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista." *Istmo* 20 (Winter 2010). http://istmo.denison.edu/n20/articulos/1-ferman_claudia_form.pdf.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Claudia Ferman¹

“Mi país era América Latina”: Testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista

University of Richmond

cferman@richmond.edu

CAPITULO I: Del Mayo Francés al Cine de la Base a la Revolución Sandinista

A nadie debe sorprender que un artículo sobre las relaciones entre el cine y la política en Centroamérica comience con la biografía de un argentino quien, en su juventud, fue un militante del cine comprometido y de la izquierda guevarista. El internacionalismo de los años '60 es, en muchos casos, menos una adscripción política que una vocación vital y filosófica. La vida y la obra de Jorge Denti permite pensar ese momento del que son herencia mucho del cine, la cultura y la política latinoamericanos. Es que no es posible entender el Movimiento Sandinista, el apoyo internacional que recibió, y sus vinculaciones con muchas otras luchas revolucionarias sin hablar de la revolución cultural que por esos años se libraba en las ciudades latinoamericanas, europeas y de los EE.UU. En el derrotero de Denti durante esos años, se asocian dos instancias indisolubles para su biografía, la lucha por una sociedad más justa, democrática, y la expresión cinematográfica, asociación que no le es ajena a una importante parte de la historia del desarrollo del cine latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Desde el Nuevo Cine Latinoamericano hasta las recientes expresiones audiovisuales producto de la revolución digital (los Indymedia, el cine de comunicación indígena, el nuevo documental, para nombrar las fórmulas de mayor crecimiento), la expresión cinematográfica ha estado acompañando las agendas de las distintas

¹ Associate Professor of Latin American Studies & Film Studies, University of Richmond, EE.UU.

movilizaciones sociales y políticas en la región, encontrando así su propio desarrollo como lenguaje expresivo, de comunicación original.

La Europa del '68

Denti deja Buenos Aires un poco antes del golpe de estado de Juan Carlos Onganía, en 1966, porque presentía lo que vendría: haber hecho el servicio militar (entonces obligatorio) con uno de los sobrinos del general Onganía, hombre que había sido adiestrado en la Escuela de las Américas, localizada en ese momento en Panamá, lo había alertado del proyecto dictatorial que vendría. Denti había estudiado cine con figuras como el director Rodolfo Kuhn y el crítico y promotor cultural Salvador Sammaritano en los talleres de la Escuela Ciencias y Artes y en los cursos organizados por el Archivo General de la Nación. Tenía una invitación para ir a estudiar cine a Alemania, pero en el viaje en barco decide cambiar su rumbo y llega a España, donde lo golpea “el horror del franquismo”.

Jorge Denti: El '66 en España fue intolerable, especialmente para una generación como la nuestra, que teníamos otras aspiraciones. Nosotros somos la generación de posguerra, entonces no teníamos la culpa de la guerra que tenían nuestros padres, nuestros abuelos. Esa ruptura se evidencia en movimientos juveniles en París, en el Mayo del '68, en Alemania [*68er-Bewegung*], en el Cordobazo de Argentina [1969]; es generacional. La importancia de estos movimientos del '68 fue buscar otro camino, buscar la libertad.

Yo estuve fundamentalmente en Francia y durante el '68 me acerqué al comité de solidaridad con Vietnam. En Europa se vivían de cerca las luchas anticolonialistas de Vietnam y África. Todos nosotros nos relacionábamos con el comité de defensa del pueblo de Vietnam, que era el punto de comunicación cuando se llegaba a una ciudad: o ibas al *foyer* de los estudiantes y al Comité. Ahí me vinculé con gente y participé en movimientos de solidaridad. En el '68, un grupo de argentinos nos encontramos en la *Sorbonne* y decidimos tomar la Casa Argentina [Ciudad Internacional Universitaria de París]. Paco Rabal, el español, actor y dramaturgo, un día antes me

había invitado a participar en la toma del pabellón de España, en la Ciudad Universitaria. Participé en esa toma histórica porque fue la primera en la que expulsamos a los franquistas; fue una experiencia importante. A los dos días los argentinos tomamos la Casa Argentina. La Casa sólo estaba a disposición de una élite favorecida por el gobierno de la dictadura de Juan Carlos Onganía en Argentina. Tomamos la Casa una mañana de mayo y nombramos a Julio Cortázar presidente de la casa, y Julio, participó con ese espíritu maravilloso que tenía. Fue una experiencia en el plano cultural porque la casa era grande y realmente la tomaron los pintores: [Julio] Le Parc, [Antonio] Seguí, [Roberto] Matta, el chileno, y no sé cuántos más, que pintaron murales en toda la planta baja. Eran grandes pintores latinoamericanos y europeos. Esas obras seguramente están hoy cubiertas por nuevas capas de pintura; algún día habrá que rescatar esos murales que testimoniaron en aquellas paredes un poco de lo que era ese momento cultural. También formamos una cinemateca con películas latinoamericanas; los médicos crearon un hospital para curar los heridos de las barricadas; había grupos de danza, de teatro; fue un desborde de creatividad latinoamericana aliada con los franceses. Llegó Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre; Julio [Cortázar] convocaba y donde estaba Julio estaba el movimiento. Fueron dos meses de una experiencia única y muy enriquecedora: por un lado, este movimiento latinoamericano y por el otro la solidaridad con la lucha de los jóvenes obreros y estudiantes franceses, la ida a las fábricas haciendo espectáculos. Yo filmé algunas cosas pero estaba realmente más dedicado a participar en el movimiento, que fue una experiencia fantástica.

Ahí descubro que estaba harto de estudiar el cine teóricamente y decidí que las escuelas de cine no me interesaban más. Entonces decidí trabajar en cine de otra forma; fui extra en muchas ocasiones, porque ésa era una forma en la que podía acercarme al *set*, donde se hacía el cine, con los micrófonos, las cámaras, los actores y todo lo que constituye la tramoya del cine. Entré por ese lado al cine industrial, con películas sobre el Imperio Romano, en Francia, y el western spaghetti, en Italia; además fui protagonista de una película independiente *Molotov Party* [Jorge Giannoni, 1968], y de *Oh dolce bacci e languide carezze* [Mino Guerrini, 1969].

En París descubrí otras culturas, lo que nosotros como judeo-cristianos no conocemos. Esos rostros pude verlos en el Musée de l'Homme, en los trabajos de Jean Rouch,² quien caminó por otros senderos del arte buscando a los hombres y buscando la creatividad en Asia, en África, y quien considero que es la persona que me influyó realmente en esa etapa. Cuando pude tener una cámara y hacer cine, fui detrás de esos hombres oprimidos, silenciados, negados, y así llegué a diferentes latitudes: a Medio-Oriente, África, y el Mundo Árabe.³ Estuve en Medio Oriente seis meses o algo así, trabajando con un colectivo de cine llamado Cine del Tercer Mundo (C3M). Hicimos nuestras producciones en una camioneta donde vivíamos como nómadas, una de ellas fue *Palestina, Another Vietnam* (1971).

Regresamos a a Europa para hacer la post-producción de lo que habíamos filmado. Nos interesaba hacer un cine diferente, un cine de contra-información. Lo más importante era la distribución: distribuíamos a través de todas las casas de distribución alternativa que había a lo largo de Europa: el Third World Cinema y Another One Cinema, en Gran Bretaña; la Médiathèque de Trois Mondes, en Francia; la Cooperativa de Cine de Zurich, y otros canales de exhibición en Italia, Holanda, Alemania, Suecia, Dinamarca, etc. Existía un circuito alternativo que se nutría de los filmes y las experiencias que hacíamos nosotros y de muchos otros grupos. En Roma hicimos con la San Diego Cinematográfica, bajo la dirección de [Renzo] Rossellini un catálogo de filmes del Tercer Mundo que nosotros distribuíamos directamente por correo: todas la mañanas llegaban a nuestra casa invitaciones para ir a proyectar a las fábricas, a los barrios, y a los centros culturales. Ésa interrelación entre el público y los que hacen el cine crea la experiencia directa más rica posible. Esto también lo hicimos después con el Cine de la Base, y no solamente se distribuían nuestras películas, sino las de otros compañeros, las películas que tuvieran elementos para ampliar la visión europea sobre el Tercer Mundo, y que pudieran generar polémica y debate.

² Jean Rouch (1917-2004), cineasta francés de enorme influencia, cuyas propuestas incluyen “shared anthropology”, etno-ficción, y “cinéma-vérité”.

³ Denti co-fundó junto a Jorge Giannoni el Colectivo de Cine del Tercer Mundo (Collettivo Cinema del Terzo Mondo, C3M), en Roma, en 1971.

Latinoamérica de los '70: El Cine de la Base

A finales de 1973 volví a Argentina, porque unos cineastas argentinos que pasaron por Roma, donde en ese entonces yo estaba viviendo, me entusiasmaron con la noticia de que se estaba gestando una revolución socialista en mi país. Se trataba de la victoria electoral de peronista Héctor Cámpora, como presidente de Argentina, en 1973 después de 7 años de dictadura. Mis amigos me incentivaron a integrar este movimiento socialista, y el ser coherente conmigo mismo me decidió a regresar. Entre los cineastas que pasaron por Italia, estaba Raimundo Gleyzer.⁴ A Raimundo lo conocí en el barrio romano del Trastevere, en setiembre de 1973. Vimos una película del Festival de Pésaro en el Film Estudio, y luego tuvimos una larga charla, entre Pésaro y Roma. Gleyzer se interesó mucho en toda la experiencia que el Colectivo C3M habíamos tenido en el mundo árabe y en África. Raimundo era otro trotamundos del cine, otro internacionalista del cine. Nuestras visiones coincidían mucho: el tipo de trabajo colectivo, y la experiencia de la búsqueda de otras voces, en la producción y la difusión del cine. Antes de ir a Argentina, yo estaba interesado en ir a Chile, porque allí estaba el gobierno socialista de Salvador Allende. Nosotros, en la San Diego Cinematográfica, habíamos hecho una versión de una entrevista que Roberto Rossellini le había hecho a Salvador Allende,⁵ por lo que ya habíamos tomado contacto con los chilenos. A los pocos días de haber hablado con Raimundo fue el golpe de estado en Chile y entonces decidí irme directamente a Argentina. En Argentina, primero trabajé con mi compañero Jorge Gianonni para el Instituto del Tercer Mundo “Manuel Ugarte”, adscripto a la Universidad de Buenos Aires.⁶

⁴ Raymundo Gleyzer nació en Buenos Aires, Argentina, en 1941. Sus padres, ambos artistas y activistas fundaron el famoso teatro IFT (*Idisher Folks Teater*, Teatro Popular Judío), donde Raymundo creció. Estudió cine en la Escuela de Cine de La Plata. De formación marxista, integró las filas del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), y en 1972 crea el grupo Cine de la Base junto a Alvaro Melián, Juana Sapire y Nerio Barberis, al que luego se unió Jorge Denti. En 1976, es víctima de la represión de la dictadura militar recientemente instaurada en Argentina. Su restos nunca fueron encontrados.

⁵ Fragmentos de esta entrevista se pueden ver en YouTube:

<http://www.youtube.com/watch?v=HAXdsCh8cVU> (1/4)

<http://www.youtube.com/watch?v=BEx2gXUYtus&feature=Playlist&p=603C3FD554934689&index=46> (2/4)

⁶ En el Instituto del Tercer Mundo, presidido por Saad Chedid, Jorge Giannoni creó una filmoteca. Tras la muerte de Perón, en 1974, intervinieron el rectorado y ese proyecto se desarticuló.

*Denti colabora con el Cine de la Base en varios proyectos (producción, edición y distribución). Completan el documental **Me matan si no trabajo y si trabajo me matan** (1974), que se filmó durante una huelga en una fábrica en Buenos Aires, así como otros proyectos de cine, pero concentra su trabajo en la creación de un canal, un corredor de contra-información y difusión de una propuesta cultural diferente. Este canal abarcó cinco provincias argentinas, y se desarrolló fundamentalmente entre sectores fabriles y campesinos. Este trabajo se desarrolló hasta la desaparición de Raymundo Gleizer, el 27 de mayo de 1976. Cuando Gleyzer es secuestrado por la dictadura de Jorge Rafael Videla, se genera rápidamente en EE.UU. y en América Latina comités de solidaridad con grandes personalidades del cine, que en Buenos Aires fue encabezado por Jorge Denti. Pero la situación es tan grave bajo el gobierno militar, que poco tiempo después muchos de los miembros del Cine de la Base, incluyendo a Denti, deben dejar Argentina, y se refugian por un breve lapso en Perú. Ahí, el grupo produce **Las AAA son las tres armas**, basada en la carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar (1977), escrita horas antes de ser asesinado por la misma junta. La película que recorrió el mundo denunciando la dictadura argentina. Por razones de salud, Denti debe dejar Lima, y se establece en México, ciudad en la que se reagrupa el Cine de la Base. Denti firmará su producciones por muchos años como Cine de la Base, en homenaje a Gleyzer y para darle continuidad al grupo y al espíritu del trabajo iniciado con Raimundo.*

*Ese año, Denti es invitado a Venezuela a un encuentro de Comités de Cineastas de América Latina, donde conoce a Ernesto Cardenal. Ése es su primer contacto con Nicaragua y la lucha sandinista. Al año siguiente, estando en Barcelona para exhibir la película **Las AAA...**, encuentra en un número de la revista *El Viejo Topo*,⁷ un reportaje a los Sandinistas en el cual se explica su propuesta. Con esa lectura, comenzará una relación con Nicaragua y el Sandinismo que poco tiempo después se afianzará y durará muchísimos años.*

⁷ El primer número de *El Viejo Topo* es de octubre de 1976. La publicación forma parte del movimiento democratizador y de izquierda que se afianza en España, después de la muerte de Francisco Franco.

Jorge Denti: Al llegar a la Ciudad de México, con el Grupo Cine de la Base, convocamos a un homenaje para exigir la libertad de Raimundo Gleyzer, en el segundo aniversario de su desaparición, a fines de mayo de 1978, en el Museo de Antropología de México. Fue muy emocionante; estaba toda la cinematografía mexicana, lo que fue muy importante porque se unió el cine mexicano que tradicionalmente estaba muy segmentado. Estaba Gabriel García Márquez, y muchísimos escritores y artistas más. En ese marco conozco a Carlos Fernando Chamorro, el hijo de Pedro Joaquín Chamorro y de Violeta Barrios de Chamorro, quien era parte del Frente Sandinista, y quien me vincula con el Frente. En 1978, empezó entonces la relación del Frente Sandinista con el grupo Cine de la Base, así como el sandinismo gestaba relaciones con otros cientos de organizaciones. En ese momento, el gobierno mexicano de José López Portillo veía con simpatía el Sandinismo y era común que en la Ciudad de México hubiera campañas de solidaridad con la causa nicaragüense, recolectando dinero en las calles, juntando medicina, ropa, etc. Por ejemplo, la meta de los obreros de la Volkswagen era un millón de balas para los sandinistas. Los obreros se politizaban y ésa era una solidaridad activa del pueblo mexicano con el nicaragüense, como también lo había sido su apoyo a la gesta del General Sandino a finales de los años veinte.

1978-79: Historias de la Revolución

El Frente Sandinista nos convoca entonces, y empezamos a participar en reuniones con muchos grupos solidarios con la causa. Me acuerdo de una reunión muy grande en la que estaban grupos universitarios, agrupaciones políticas, y estaban también las mujeres, y los homosexuales, que eran muchos y muy eficaces y que se proponían metas que eran las mejores.

Yo quería ir a la montaña, a la zona norte de Nicaragua; ahí había un personaje que a mí me interesaba mucho, Henry Ruiz, el Comandante Modesto, un tipo mítico que venía siguiendo los pasos de Carlos Fonseca Amador. Me llamaba la atención eso, yo pensaba que ahí estaba lo más puro del corazón del sandinismo. Y era así, era la gente más clara políticamente, menos

contaminada y con una experiencia de años en la montaña. Finalmente, acordamos con Bertha Navarro,⁸ Miguel Ehrenberg y Gonzalo Infante, los tres mexicanos, y Nerio Barberis, compañero fundador de Cine de la Base, que íbamos a juntar esfuerzos para ir a Nicaragua en tres equipos. El equipo del sur estaba formado con nicaragüenses que en 1978 se habían preparado en la Ciudad de México, coordinados por cineasta mexicano Miguel Ehrenberg (éste es uno de los antecedentes del Instituto de Cine de Nicaragua). Yo participé de esos talleres de formación, pero no tenía paciencia académica. Los instructores pertenecían a las dos escuelas de cine: el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Centro Universitario de Estudios cinematográficos (CUEC). A estos jóvenes nicaragüenses les tocó prepararse rapidísimo, porque eran ellos los que tenían que ir a filmar y participar como cineastas; salieron de esos cursos muy buenos talentos como Frank Pineda.⁹

Nuestro grupo entraría por el norte. Nos fuimos a Honduras a principios de mayo y estuvimos allí unas tres semanas. En Honduras la situación era muy difícil, se veía la tensión, y la presencia de varios servicios de inteligencia. El gobierno hondureño en aquella época estaba controlado por los militares. Nosotros teníamos que esperar en Tegucigalpa que nos llamaran; teníamos un contacto y nos decían: “Aguanten y mientras tanto tienen que prepararse físicamente”. Imagínate, yo era un flaco, alto, güero; Bertha era de estatura media, guapa, pero un poquito rellenita y güera también; Nerio, flaco, con anteojos y parecido a Woody Allen. Teníamos que salir a caminar todos los días para entrenar; era imposible pasar desapercibidos, y nos pasó de todo. Una vez, nos vinieron a buscar porque pensaron que éramos chilenos. Vivíamos en casa de un amigo francés que era diplomático; vinieron a buscarnos a la casa de Pierre y no pudieron entrar porque era residencia diplomática pero nos dimos cuenta que ya estaba dada la voz de alerta a los servicios

⁸ Bertha Navarro había dirigido *Nicaragua: Los que harán la libertad* (1978), y *Crónica del olvido* (1979). Más tarde fue productora de *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echeverría, 1991), y colaboradora del programa de cine latinoamericano del Instituto Sundance.

⁹ Director de fotografía y realizador. Miembro fundador del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE) y de la productora Camila Films. Ha sido presidente de ANCI entre 1996 y 2002 (Asociación Nicaragüense de Cinematografía). Fue corresponsal para diversas cadenas de televisión (TVE, BBC, ABC, NBC) y ha participado en más de 100 realizaciones cinematográficas. Es el realizador del famoso cortometraje *El hombre de una sola nota* (1989) y más recientemente del largometraje *La Yuma* (2009).

de información, entonces, tuvimos que separarnos. Bertha y yo fungíamos como un matrimonio, Gonzalo y Nerio se fueron a dormir a otro lugar, y Miguel ya estaba en el Frente Sur en Nicaragua.

Durante nuestra larga espera en Tegucigalpa, una noche Bertha y yo nos reunimos en un bar decadente al que los marines estadounidenses llegaban a levantar a las camareras que además de servir hacían *striptease*. Nos tomamos una copa y decidimos que como ya llevábamos tres semanas esperando, y sólo habíamos filmado los campos de refugiados nicaragüenses, si en dos días no nos llamaban, nos volvíamos a México. Se nos estaba acabando el dinero, estábamos en peligro y teníamos nuestra presión familiar, los hijos, y ya estábamos de pésimo humor porque sentíamos que habíamos fracasado. Nos fuimos a dormir a la casa del francés y unas pocas horas después, unos golpes a la puerta nos despertaron; eran los compañeros del Frente que nos habían venido a buscar.

Después de muchas vicisitudes, entramos caminando a la montaña con una columna de un poco más de un centenar de compañeros del FSLN. Nos adentramos por el Frente Norte, de noche, lloviendo, los primeros días de junio. Para llegar, caminamos parte de un día y toda una noche con los zapatos que traíamos puestos, porque no había botas de nuestro número; el trayecto fue durísimo. Cambiaron el lugar de entrada porque había caído la columna que nos había precedido; por eso habíamos tenido que esperar tanto tiempo. Los compañeros de la columna nos ayudaban a cargar las cámaras, trípodes, equipo de luces y demás bultos, en el medio de la lluvia, el fango, los ríos, con un frío terrible, y además ocultándonos, porque no nos tenían que ver. Fue muy duro físicamente y comprendí que tendríamos que habernos preparado más. A eso de las seis o siete de la mañana llegamos a un lugar a dos mil y pico de metros de altura, donde lo único que había era un mojón que indicaba en qué dirección estaban Nicaragua y Honduras; era la frontera. Ahí empezamos a bajar; nos resbalábamos y nos embarrábamos, pero era muy emocionante y muy tierno: allí comenzaba la tierra liberada, sandinista. Encontramos un ranchito donde nos limpiamos. La columna, que eran como ciento y pico de hombres, seguía pero Bertha se había torcido un tobillo, y lo tenía muy inflamado. Entonces el responsable, al que cambiaban todo el

tiempo según la zona, me dice que iban a dejar a Bertha y que nosotros seguiríamos con la columna. Le dije: “Compañero, en esta historia entramos juntos y vamos juntos. No vamos a dejar a la compañera acá”. Aparte mis pies estaban llenos de llagas porque ¡me había ido con mocasines! El gordo estaba destruido del cansancio. Y Nerio estaba herido, por un cuerpo a tierra que nos tocó hacer sobre una alambrada. Acordamos entonces quedarnos en ese lugar, donde había un campesino y una señora; tratamos de limpiar todo el barro en un lavadero que había. Nos quedamos y al mediodía nos llegaron a buscar con un caballo para cargar a la herida, y un burro para cargar las cosas. Nos teníamos que turnar si estábamos cansados, por las llagas y todo eso. Luego empezó a llover como a las cinco, seis de la tarde, y Bertha que traía una blusa liviana, parecía de repente desnuda, porque la lluvia le había traspasado la ropa. Cuando entramos al primer pueblo, nadie le decía nada pero todo el mundo la miraba pasar con la ropa pegada al cuerpo.

La primera imagen que tengo de ese pueblo y de los sandinistas me evocó las imágenes fotográficas de la Revolución Mexicana. Se nos acercó un grupo de combatientes sandinistas a caballo, que portaban sombreros, carrilleras de balas cruzadas al pecho y sus armas en las manos. Yo quería filmar esa imagen, pero teníamos solo una cámara porque en el camino se había caído una mochila donde iba una cámara Arryflex a la que se le había torcido el eje al motor. No era tan fácil sacar y montar una máquina en medio de la lluvia. Entonces les pregunto si al día siguiente iba a haber un movimiento similar. Y me dicen: ”Sí, mañana pasan; todo el tiempo están por acá”; y pensando que al día siguiente yo todavía iba a estar ahí, me digo, bueno, mañana lo filmo. Mojados llegamos a una casa, con chimenea, así que nos secamos y secamos la ropa y dormimos un poco porque estábamos destruidos. Al rato nos llaman: “Compas, compas, ya nos vamos”. Yo quería filmar esa imagen, había quedado en filmar a las seis o siete de la mañana; pero no hubo caso, vinieron dos camionetas y partimos.

Llegamos a una ciudad más grande (no me acuerdo cuál era) y nos metieron en una escuela donde encontramos a muchos de la columna que había entrado con nosotros; todos estaban durmiendo en el suelo de la escuela. Dormimos y a la mañana siguiente llegó el Comandante

Omar Cabezas. Yo le digo: “Omar yo no tengo la más remota idea de dónde estoy”. Y esto es lo más bonito: Cabezas entonces me explica cómo es Nicaragua, y me enseña dónde estábamos, dónde eran las Segovias, dónde había estado Sandino, dónde era Estelí, etc. Yo hice un mapa en una libreta que tenía de propaganda de *Cafiaspirina* y puse todo porque si pasaba algo yo no sabía para dónde tenía que ir, y los otros tampoco. Había una carretera que ya había abierto el sandinismo y fuimos pueblo por pueblo viendo cómo estaban las cosas, cómo se organizaba la gente. Ahí ya filmábamos y ese material está en varias películas. Nuestro grupo de cuatro no se dividió, como teníamos roto el equipo, nos quedamos juntos y entramos todos con la Columna Norte. El equipo roto y las valijas nuestras se fueron a otro punto y las recuperamos mucho después del triunfo final.

Llegamos luego a Estelí: el cuartel era la segunda unidad militar de Somoza y estaba sitiada por el sandinismo. Había bombardeos todo el tiempo, balas y cañones, y ataque desde los aviones; en fin, era un teatro de guerra. El cuartel estaba rodeado de barricadas hechas por el pueblo; los guerrilleros, mientras disparaban, escuchaban música en la radio y cantaban en medio de una lluvia de morterazos y balas. Esa imagen me sorprendió por la alegría que vi en los nicaragüenses en combate. Lo más delirante es que en la noche nos ponen en el lugar más seguro, una habitación toda tapada, como un búnker. Y nos dicen que no prendamos fósforos ni velas, que no prendamos nada. Y ahí dormimos una media hora hasta que tomamos conciencia de que ¡era el polvorín! A partir de ese momento, no dormimos más. Es que era el lugar más protegido de ellos: era un agradecimiento, en el fondo nos querían, éramos una perla para ellos.

Y ahí empezó la filmación con diferentes personajes. Ahí conocimos a Julio Ramos, que era el comandante “Trece”. Era un tipo espectacular, estuvimos varios días con él, quien era uno de los responsables de esa región. Entramos luego a Matagalpa, donde estaba el Estado Mayor. Estuvimos ahí, trabajamos un poco en prensa; aparte de filmar todo lo que filmamos.

Cuando estábamos en Honduras, en la frontera, antes de entrar en Nicaragua, escuché por televisión que la aviación cubana había atacado Estelí, pero después nos enteramos que no eran los cubanos, que se trataba de la aviación sandinista. Yo tuve el privilegio de ver esa aviación.

Era un avión fumigador que tenía unas bombas atadas con alambre. Lo manejaba un piloto, y el copiloto estaba en el tanque donde se ponen las cosas para fumigar, ahí iba agarrado con la ametralladora. Uno conducía y el otro miraba. La filosofía de la revolución era: “Somos compañeros porque estamos juntos en la Revolución, o triunfamos juntos o morimos juntos”. Y ésa era la idea. Salían de noche, arriba de esos precarios aviones. Podría contar durante horas cosas por el estilo: es algo muy querido para mí la vivencia que tuve en Nicaragua. Por eso yo creo que el proceso revolucionario sandinista fue verdadero, único, con una cuota de imaginación y talento del pueblo y del Frente, algo sorprendente. Se luchó, y no se ganó porque tuvieron suerte sino porque pelearon; costó más de cincuenta mil muertos llegar al poder el 19 de julio de 1979.

Estábamos en el Estado Mayor de Matagalpa, habíamos filmado y estábamos ya bien integrados. Allí estaban los comandantes Bayardo Arce, Henry Ruiz, el Comandante Modesto, y muchos otros comandantes guerrilleros. La cuestión era el ataque final al cuartel de Estelí, porque venciendo ese cuartel, el norte quedaba prácticamente liberado. Habíamos estado varios días en Estelí y esa noche como a las 2 ó 3 de la mañana salimos y ahí es cuando me llevan al campo de aviación. Fuimos a darle una señal al piloto. El “Trece” era el que comandaba toda la operación. Entonces, fuimos a la base de la fuerza aérea sandinista a avisarle al piloto que ya tenían que hacer la operación. Yo no entendía cómo lo iban a hacer porque era de noche y el avión no tenía luces; pero todo estaba calculado. Yo le pedí a Julio Ramos que me contara cómo iba a ser la operación y él me empezó a contar todo en términos del béisbol: “que el pitcher esto y que la jugada lo otro.” Yo no entendía nada de béisbol y después de un largo rato le dije que seguía sin entender nada y que el béisbol me parecía un deporte yankee. El “Trece” se enojó: ¡Andá a decirle eso a un cubano! Pinches argentinos, mentes limitadas al fútbol, no tienen otra visión!”

Llegamos a Estelí y estaba todo iluminado con hogueras como si fuera una fiesta. Pregunté si estaban festejando que había caído el cuartel y me dijeron que festejaban que iba a caer el cuartel. Todas esas hogueras estaban marcando dónde estaba el cuartel; prendían los motores de los tractores y la gente hacía ruido con las cacerolas. Eran las cinco de la mañana, todavía oscuro, y

así marcaban la posición del cuartel. El ruido era para que no se escuchara el ruido del avión sandinista, que así llegó, tiró las bombas y se fue. Eso fue extraordinario y ahí entendí todo.

Otra historia: nos habían prestado por un día un cañón 105 milímetros con retroceso con diez balas. Yo sabía cómo operaban porque de esos cañones había en el cuartel en Argentina donde yo hice el servicio militar. Yo era cineasta, no era militar, pero cuando metieron el cañón en la casa les dije: “Compañeros, esto tiene retroceso”. “No importa, me dijeron; hay lugar”. Por supuesto, cuando tiraron el primer impacto se vino abajo la casa por la onda expansiva del cañón. Salieron todos sangrando pero contentos gritando: “Guija!, le dimos a la torre del cuartel”. Siguieron momentos extraordinarios, y a las horas entramos al cuartel detrás de las inmensas topadoras y los camiones que iban a sacar las armas. Todo eran camiones y camiones que venían y se llevaban las armas del cuartel. Cuando vino la respuesta aérea, ya no quedaba nada.

También había cosas trágicas, los compañeros muertos, los compañeros del frente sandinista que fueron atacados en la iglesia, los cadáveres adentro, el olor... Y uno filmaba en el medio de todas estas cosas, y siempre había una lluvia de balas porque estaba la Guardia Somocista en desbandada. Y llegaron los aviones, y empezaron a bombardear; como ya no tenían bombas, tiraban bidones llenos de gasolina y petróleo, y también bombas más caseras que incendiaban. Aprendí entonces que uno tenía dieciséis segundos para correr, porque calculábamos cuánto tardaban esos bidones en caer a tierra desde esa altura. Empezabas a correr y evitabas que la expansión te llegara; a los doce o catorce segundos te tenías que tirar a tierra y después sentías la explosión, pero así te salvabas.

El documento cinematográfico

Filmamos toda la caída del cuartel de Estelí: los prisioneros, el trato que se les daba; se les decía: “No tengan miedo, no somos como la Guardia somocista, nosotros no asesinamos a la gente”. La columna mayor, con la que después hubo un combate y cayeron, se había ido. Los que habían quedado eran conscriptos y estaban aterrados. Entonces, ahí les decían que se quedaran

tranquilos, que nadie les iba a hacer nada, que los sandinistas no eran torturadores. Está todo filmado; y no eran palabras, era verdad. En la filmación se ve también cómo identifican a los esbirros somocistas, y que Tomás Borge (cuando era Tomás Borge) le perdona la vida al que mató a Carlos Fonseca; está todo filmado. Con parte de ese material filmado se hizo *Victoria de un pueblo en armas* (1980), que es un documental-noticiero colectivo editado en Cuba y que fue la primera película sobre la guerra. No está bien logrado, no hay una historia, son muchas historias acumuladas debido a las muchas presiones políticas que teníamos nosotros y el Frente Sandinista.

En la tarde del 18 de julio de 1979, nos fuimos de Estelí fuimos a Matagalpa y de ahí a Ciudad Darío. Allí se sumaron otros combatientes y otras tropas en camiones, y juntos emprendimos el camino a Managua. La Guardia somocista estaba en desbandada. Se sabía que venía para el norte y entonces la columna se tenía que detener cada tanto para reagrupar el convoy. En pueblos por los que pasábamos la gente empezó a darnos comida. Emociona mucho porque la gente humilde te daba todo lo que tenía, la tortilla, sus frijoles. Fue muy emotivo, íbamos llorando en los camiones. Eran centenares y centenares de personas las que saludaban a los combatientes. Llegamos al mediodía al y se tomó el aeropuerto de Managua. A la hora y media llegó el primer avión, que era de la presidencia de México, con todos los fotógrafos y la prensa que estaban estacionados en Costa Rica. México en esa época se portó como un hermano mayor de los nicaragüenses. Todo eso está filmado.

CAPÍTULO II: Hacer cine (diálogo)

Claudia Ferman: *¿El cine puede cambiar la realidad, puede hacer una revolución?*

Jorge Denti: El cine puede acompañar una revolución, no hacerla. Yo no creo que el cine pueda influir en el destino de un país; los que hacen la revolución son los pueblos. El cine es testigo y puede acompañar eso, recoge esa historia.

Por ejemplo, en el año '80 hicimos la película sobre la Cruzada Nacional de Alfabetización de Nicaragua [*La insurrección cultural*, 1980].¹⁰ La revolución estaba en marcha. Creo que fue lo más emocionante que yo viví –tal vez más que el triunfo–, fue ver ese ejército de cincuenta mil jóvenes que se distribuyó por todo el país con el objetivo de eliminar el 48% de analfabetismo. Todo eso tenía una gran verdad. Los testimonios de los chicos eran de una ingenuidad maravillosa, con la fuerza y el poder de la pluma y el papel. Y me parece que eso es la revolución. Si los cineastas pudiéramos hacer la revolución, tendría que ser cultural, es decir, darle la posibilidad a nuestros pueblos de llevar adelante un proceso revolucionario, con cine, o con Internet, o con las nuevas tecnologías que pueden contribuir a hacer un proceso revolucionario cultural. Eso sí se puede. Pero con eso no se va a trasladar la revolución armada a otro lugar; pensar eso sería ingenuo. El cine puede ser un instrumento importante en el área de la educación, de la salud, e inclusive de la comunicación del ser humano.

CF: *¿Cómo veías tu trabajo en el cine en los '70, antes de participar en el proceso revolucionario sandinista?*

JD: Para mí el cine era, fundamentalmente, un instrumento de contra-información; se trataba de ir al lugar, recoger la información, los testimonios, recoger las vivencias, la experiencia y la

¹⁰ *La insurrección cultural*, Jorge Denti dir., Nicaragua, 1980, obtuvo el Premio Bilbao. Pueden verse fragmentos de esta película en YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=KsdappO8sVc>.

historia de esos pueblos y sus personajes, que era lo que los medios masivos no te permitían expresar, porque en ese momento la televisión era muda. Y eso había pasado en Argentina, en Medio Oriente, en el África, en todas partes. La verdad de los cineastas que fuimos a buscar las imágenes y fuimos a buscar a otros hombres y otros pensamientos es que el sistema no te permitía mostrar esas realidades. Entonces el cine fue un instrumento revelador para registrar esas experiencias.

CF: *La insurrección cultural es una película con objetivos hacia fuera y hacia dentro, en donde se juega el adoctrinamiento.*

JD: Sí, es una película para informar –el cine como instrumento educativo–, y adoctrinar. Soy consciente. Era necesario llevar la historia, la lucha del sandinismo y los planes de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, pueblo por pueblo, a los lugares donde por décadas lo único que hubo fue destrucción y saqueo.

CF: *Entonces algo pasó entre el momento en que vos te proponías “contra-informar” y el momento en que, ya estando en Nicaragua, y de una manera orgánica, estabas haciendo un cine “revolucionario” dentro de un proyecto revolucionario y con una propuesta doctrinaria, ideológica, vertical.*

JD: Correcto. Te voy a dar dos visiones de eso. El padre Fernando Cardenal, el hermano de Ernesto, un extraordinario personaje, jesuita, fue el que dirigió la Cruzada de Alfabetización. Yo fui descubriendo el adoctrinamiento a través de los textos que se habían hecho, en los que tuvo que ver también Paulo Freire y varias decenas de educadores nicaragüenses y de otras partes de Latinoamérica. Yo no voy a negar que me fui sorprendiendo: se estaba mostrando la revolución y sus objetivos y los héroes de la revolución como Sandino, Carlos Fonseca y demás compañeros, en fin, la historia del Frente Sandinista, de una forma explícita al pueblo. Y eso estaba muy marcado; yo sé que puede verse, más allá de la emoción que propone la película

fotográficamente, que muestra un país en construcción. Evidentemente se expresa una ideología, que era la del Sandinismo de aquel momento, y de la cual la película se posesiona. Cuando dicen en la película que la guerra es una lucha contra la ignorancia, era así efectivamente: la ignorancia que existía era total. Los años del somocismo anularon a ese pueblo, que no tenía otra información que la que manejaba el régimen somocista. Había un vacío y el sandinismo cubrió ese vacío con su punto de vista. Yo no hice los textos de la campaña, lo que hice fue acompañar. Un grupo de nicaragüenses y otros especialistas internacionales, cubanos entre ellos, hicieron lo que fue la estructura de la campaña; diseñaron los libros y los métodos. Yo recogí todo eso; no te creas que no me daba placer. Me daba placer porque creía que ese pueblo tenía una educación que no había tenido antes, y porque a través de la lectura y de la escritura hacían una experiencia fundamental que le servía.

CF: *Hiciste también “cine militante”.*

JD: Sí, el Cine de la Base tenía una relación política con lo que se llamó el FAS,¹¹ que era un frente político en el cual estaba el Partido Revolucionario de los Trabajadores, los socialistas, muchos grupos políticos independientes, sindicatos, grupos de teatro, artistas e intelectuales como Haroldo Conti; y el Cine de la Base adhería. El Cine de la Base no daba cuentas al PRT, o al Ejército Revolucionario del Pueblo, solamente recogía una experiencia, adhería y proponía las cosas, era un generador cultural. El FAS intentó construir un pensamiento cultural más amplio, no partidario, sino frentista, siempre con gente progresista, escritores, grupos de teatro, realizadores de cine, grupos de medios de comunicación, etc. El Cine de la Base era un grupo de cine que acompañaba una vanguardia política, según la jerga que usábamos en aquellos años. Fue una etapa y una experiencia extraordinaria: después de tantos años de silencio ahora en Argentina hay un movimiento de cineastas que toman a Raimundo [Gleyzer] como una bandera política en el cine. Desde que llegó la democracia, en 1983, cada vez que voy a Argentina me reúno con

¹¹ Frente Antiimperialista y por el Socialismo (1973-1974)

diferentes grupos de cineastas jóvenes para pláticas sobre el Cine de la Base y los proyectos cinematográficos que se están desarrollando.

CF: *¿Cómo definirías tu trabajo con el Frente Sandinista?*

JD: Yo, como tantos otros cineastas latinoamericanos, acompañé al Frente Sandinista en la guerra por la liberación de Nicaragua y después quedé comprometido con ese pueblo sandinista. Históricamente fue así, yo no me lo propuse, salieron así las cosas. Yo no fui a Nicaragua pensando que iba a ganar el Frente Sandinista. Yo venía de una derrota, la derrota del Sur, de Argentina, de Chile, de Uruguay, Bolivia, Perú, Ecuador, de todo. Se había oscurecido todo nuestro continente, y ése fue el gran fracaso de no poder construir y dar otra alternativa como generación. En el cuartel de Estelí, Nerio y yo nos sacamos la mochila de la derrota y la dejamos ahí, en un sentido simbólico. Fuimos otros, nos comprometimos de otra forma, porque ese proceso nos llevó a seguir acompañando al pueblo pero en otras funciones, como en la educación y la alfabetización. Reconozco que había ideología del sandinismo en esa campaña de educación, pero había que construir un país. Después si se hizo o no, eso es otra cosa.

CF: *¿Qué otras cosas hacés en Nicaragua, en cine?*

JD: Trabajé para varias televisiones europeas e hice muchos programas sobre Nicaragua que no me pertenecen. Hice, por ejemplo, para la televisión suiza un programa sobre el sandinismo al año del triunfo y otro a los dos años. Fueron tres especiales de una hora para Suiza. En el primero, logramos algo extraordinario: un retrato que muy pocas veces se puede hacer de un país, gracias al cual conseguimos que la Iglesia Católica de Suiza, en vez de darle la plata al Vaticano, por un mes se la diera a la Embajada de Nicaragua. Y fueron muchos millones de dólares que contribuyeron los creyentes suizos que dan su diezmo al Vaticano; y lo hicieron porque se conmovieron con el programa que hicimos.

Al segundo año, filmamos las cárceles (que son muy difíciles de filmar). El gobierno Sandinista me dijo: “Entrá a la carcel y hacé lo que quieras—yo con el equipo suizo-, pero si te agarran los presos somocistas y los secuestran y piden rescate, no les vamos a pagar. Es tu problema si vos querés entrar a la cárcel”. En la cárcel, estaban los presos comunes y los políticos juntos. Estaban presos en la misma celda el secretario general del Partido Comunista Nicaragüense y el de la organización de los empresarios, no me acuerdo cómo se llamaba, pero después tuvo un cargo en algún gobierno. Entonces se había construido un diálogo entre ellos en el que uno le ofrecía *El capital* de Marx para que se leyera, y el otro, la Biblia. Dormían uno frente al otro; había una relación extraordinaria. Entonces, hicimos el programa a partir de esa relación. Se veía la lucha de cada uno de estos dos personajes por mostrar su verdad y, en el fondo, se fueron haciendo amigos gracias a la convivencia. Eso era la revolución, los tipos estaban presos por una razón real; todo era tranquilo, no los torturaban, comían bien, se bañaban; hasta en las duchas desnudos los filmamos. Pero yo no tengo esa estética, y tuve que negociar muchas cosas. Por ejemplo, fotografiar a las prostitutas desnudas en los escombros de la vieja Managua, porque para el morbo europeo tenía que estar ese cliché. Y ese cliché lo pide la televisión, como también pedían que en el programa sobre Nicaragua tenían que estar las putas, como imágenes *fellinianas* fuera de contexto. Yo sabía que existían, pero no las había visto nunca porque no me interesaban; me parece un oficio lamentable el tener que vender sexo. Pero lo pidieron y tuve muchas discusiones con eso; sobre todo con el jefe mío que era el que tenía el *magazine* y que era un gran tipo pero tenía esa cosa europea, italiana, sucia, del contraste.

Después fui operador y difundí las películas dentro de Nicaragua, y trabajé con los chicos del INVINE que estaban haciendo cine en Nicaragua: Quincho Ibarra, Ramiro Lacayo, María José Lavarez, Frank Pineda y Rossana Lacayo, que siguen realizando una labor importante en la cinematografía centroamericana.

CF: *¿Cuándo te fuiste de Nicaragua?*

JD: Yo iba y venía, nunca cambié mi residencia en México, mi familia vivía allí. Pero dejé de ir después de la derrota del sandinismo en 1989. Después de lo de Nicaragua hice un noticiero latinoamericano que era una revista cinematográfica de América Latina y que se llamó *Ala*. Éste fue el último noticiero de cine que existió en México. Era un producto que se exhibía en el cine comercial, en color, 35 mm y con una duración de doce minutos. Lo inventamos un grupo de periodistas; yo lo dirigía y era producido Luis Javier Solana, y financiado por diferentes empresas mexicanas. Se proyectaba antes de la película, y hablaba de América Latina. Duró tres años, porque el gobierno de Salinas de Gortari privatizó la cadena de cine nacional que contaba con más de trescientas sesenta salas que eran donde se distribuía. Entonces el proyecto se apagó, porque no tenía salida a las salas de cine. Paralelamente se difundió aisladamente, y el resumen semestral se vendía al Channel 4 de Inglaterra y a la televisión española. Manuel Barbachano,¹² que era un productor de cine muy importante y tenía un noticiero, amaba esa experiencia y lo pasaba en un canal de cable de México. Mi país era América Latina. Por eso filmé desde Haití hasta Chile; hacía la nota central y después tenía corresponsales en toda la red de América Latina (esto fue antes de que Televisa armara Eco)¹³. Y ésta es una experiencia que todavía tiene sentido hacer.

Muchos años más tarde, durante el gobierno de Doña Violeta Barrios a principios de los años 90, volví a Nicaragua con Frank Pineda para trabajar en un proyecto. Queríamos rodar una serie de televisión con los jóvenes. Pensamos que lo que acabó con el gobierno sandinista fue la guerra tan larga que le impusieron los gobiernos de Ronald Reagan y George Bush en los años ochenta a través de los contrarrevolucionarios. Durante esa década los jóvenes nicaragüenses no querían más guerra, el pueblo estaba cansado, ya se habían muerto más de 50 mil personas, pero el servicio militar seguía siendo obligatorio. Todo esto los desgastó mucho. Una guerra conduce a un país a un deterioro muy grande; las utopías que se realizaron en Nicaragua después se fueron

¹² Manuel Barbachano (1924-1994), uno de los productores de cine más importantes de México, fundó la corriente del cine independiente mexicano.

¹³ Noticias Eco (1988-2001): cadena noticiosa de 24 horas en castellano, que creó Televisa (red de televisión Mexicana).

desbarrancando por causa de la contrarevolución. Por eso se llegó por la vía electoral a la derrota del sandinismo.

Yo estuve muy comprometido con la idea de Nicaragua y la Revolución Sandinista. Pero cuando esa vez volví a Nicaragua, fue terrible lo que encontré. Mis amigas sandinistas casadas con los burgueses que habían financiado la contra-revolución. Y así podría contar muchas cosas más. Ese viaje me hizo sufrir mucho a tal punto que no podía dormir, por las imágenes que vi del deterioro social en los niños y los jóvenes. Me desilusioné al ver ciertas cosas en las que se había convertido el sacrificio de miles de personas, de miles y miles de compañeros que lucharon para cambiar el país. Frank y yo no pudimos con todo aquello que vimos, y decidimos no hacer el proyecto y volver a México.

Nota: La entrevista fue grabada en Buenos Aires, en junio de 2009, cuando Denti participaba del Festival de Cine de Derechos Humanos, festival en el que se presentó una retrospectiva de su trabajo.

Bibliografía

Mestman, Mariano. "From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973–74). *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* 1.1 (2002): 40-53.

Peña, Fernando Martín. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.