



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Regionalismo e integración cinematográfica

## El Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental [1960-1970]

Autor:  
Flores, Silvana

Directora:  
Lusnich, Ana Laura.

2011

Tesis presentada para cumplir con los requisitos finales para la obtención del título de  
**Doctora de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes**

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA



TESIS DE DOCTORADO

**Regionalismo e integración cinematográfica: el  
Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión  
continental (1960-1970)**

Dra. Silvana Flores

Directora y Consejera de tesis: Dra. Ana Laura Lusnich

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

2011

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	4
------------------------------	---

<b>Introducción</b> .....	6
---------------------------	---

1. Objetivos .....	9
2. Hipótesis .....	10
3. Corpus de films y de textos programáticos .....	11
4. Estado de la cuestión .....	13
5. Metodología y marco teórico .....	20
6. Estructura de la Tesis .....	30

### Capítulo 1.

<b>Bases socioculturales de la integración cinematográfica en América Latina</b> .....	33
--	----

1. El multiculturalismo como objeción a una perspectiva eurocentrista .....	35
2. Del subdesarrollo económico al desarrollo cultural .....	42
3. Integración tricontinental .....	50
4. El regionalismo como estrategia contra el dominio cultural .....	54
5. Extranjeros en su propia tierra .....	57
6. Unidos o dominados .....	61
7. Los usos de la violencia .....	64
8. La tradición del regionalismo cinematográfico en otras disciplinas artísticas .....	69
8.1. Identidad nacional y cosmopolitismo: un puente de dos sentidos .....	70
8.2. Cultura popular vs. cultura elitista .....	78
8.3. La intervención del arte en la realidad sociopolítica .....	83
8.4. El proyecto modernizador y sus componentes espaciales .....	89
9. Integración continental del cine latinoamericano .....	93
10. Tópicos centrales del Nuevo Cine Latinoamericano .....	97
11. Ejes estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano .....	100
12. Nacionalismo e intercontinentalismo: influencias extranjeras en el Nuevo Cine Latinoamericano .....	105
13. Conclusión .....	114

### Capítulo 2.

<b>Antecedentes y precursores fílmicos del regionalismo cinematográfico latinoamericano</b> ....	116
--	-----

1. Antecedentes regionalistas en el cine silente e industrial .....	118
---	-----

1.1. Confrontación con las coyunturas sociopolíticas .....	119
1.2. De la periferia a la centralidad: la configuración de nuevos héroes .....	123
1.3. La búsqueda de un anclaje nacional .....	127
1.4. Utilización de locaciones y personajes “reales” .....	130
2. Los años transicionales hacia la renovación .....	134
3. La función del aparato institucional .....	142
4. Tópicos y recursos estilísticos en los films fundacionales del cine regionalista latinoamericano .....	150
4.1. Hambre y miseria .....	151
4.2. Explotación y abuso .....	152
4.3. Civilización y progreso .....	154
4.4. Todos los testimonios, una misma voz .....	156
4.5. El documental y la ficción: dos abordajes en combinación .....	158
5. Conclusión .....	159

### Capítulo 3.

<b>Experiencia y teoría del regionalismo en el Nuevo Cine Latinoamericano .....</b>	<b>161</b>
1. Encuentros, congresos, festivales: centros de integración latinoamericana .....	163
1.1. Principales casos nacionales .....	163
1.2. Encuentros intercontinentales .....	169
1.3. Europa: fuente para el encuentro y la divulgación alternativos .....	176
2. La integración en la práctica fílmica .....	178
3. El Nuevo Cine Latinoamericano y sus divergencias .....	181
4. El Nuevo Cine Latinoamericano como movimiento estético-teórico .....	188
4.1. Ser o no ser revolucionario .....	196
4.2. Hacia un cine imperfecto .....	203
4.3. El modelo del espectador-autor .....	205
4.4. El debate sobre la cultura popular .....	208
4.5. El cine como instrumento de verdad .....	212
5. Conclusión .....	213

### Capítulo 4.

<b>El Nuevo Cine Latinoamericano y su práctica fílmica .....</b>	<b>216</b>
1. Ejes semánticos del cine regionalista latinoamericano .....	217
1.1. De <i>Juan sin Ropa</i> a <i>Juan sin Tierra</i> .....	217

1.2. El abuso y la explotación .....	225
1.3. Luchas revolucionarias .....	233
1.4. Vínculo héroe y pueblo .....	245
1.5. Reflexión sobre la burguesía .....	253
1.6. Un cine tercermundista como respuesta al subdesarrollo .....	257
1.7. Reconstruyendo una identidad nacional: lo mítico como revolución .....	261
1.8. Ironizando el proyecto modernizador .....	267
1.9. Solidaridad continental .....	272
2. Ejes estilísticos del cine regionalista latinoamericano .....	275
2.1. “Es falsa la historia que nos enseñaron”: un cine de contrainformación .....	275
2.2. Evidencia de la enunciación y fragmentación narrativa .....	282
2.3. El punto de vista narrativo y su implementación política .....	287
2.4. Ficción en el documental, y documental en la ficción .....	293
2.5. La alegoría y la metáfora como estrategias para un cine de resistencia .....	301
3. Conclusión .....	306
<b>Conclusiones generales de la investigación .....</b>	<b>308</b>
1. Antecedentes del regionalismo cinematográfico .....	310
2. Teoría y práctica del Nuevo Cine Latinoamericano .....	314
3. La práctica del continentalismo cinematográfico .....	320
<b>Apéndice 1.</b>	
<b>Selección de documentos .....</b>	<b>322</b>
1. Conciencia de la integración cinematográfica de América Latina .....	322
2. La obra cinematográfica como instrumento de comunicación o revolución .....	325
3. El cine como obra de arte inconclusa o imperfecta .....	334
4. Concepción del espectador-autor .....	336
5. Pensamiento sobre la cultura popular .....	339
6. Una estética para la ética .....	344
<b>Apéndice 2.</b>	
<b>Fichas técnicas .....</b>	<b>348</b>
1. Argentina .....	348
2. Bolivia .....	352
3. Brasil .....	353

4. Chile .....	358
5. Cuba .....	360

<b>Referencias bibliográficas</b> .....	363
1. Aspectos teóricos y metodológicos .....	363
2. Procesos históricos de Latinoamérica .....	364
3. Estudios culturales .....	366
4. Estudios teóricos e históricos sobre cine universal .....	368
5. Estudios teóricos e históricos sobre cine latinoamericano .....	369
6. Obras literarias .....	376
7. Sitios web consultados .....	376

Flores, Silvana

Regionalismo e integración cinematográfica: el nuevo cine latinoamericano en su dimensión continental 1960-1970. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.

E-Book.

ISBN 978-987-3617-34-8

1. Arte. 2. Historia del Cine. 3. América Latina. I. Título

CDD 778.509 80

## AGRADECIMIENTOS

La presente Tesis de Doctorado ha surgido de mi interés creciente por la cinematografía de América Latina, que considero sigue siendo un campo rico y abierto a múltiples exploraciones para los historiadores, críticos e investigadores de esta disciplina, en particular los que provenimos de los países que conforman ese continente. El trabajo colectivo realizado a través del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), grupo de estudio perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” de la Facultad de Filosofía y Letras, me abrió la puertas para obtener en el año 2006 una beca de Doctorado de la Universidad de Buenos Aires, con la cual pudo financiarse esta investigación. A partir de mi formación a lo largo de los últimos años en estos ámbitos, se fue demarcando la elección del objeto aquí explorado y analizado, que partió, en principio, de una inclinación personal por indagar de manera comparada<sup>1</sup> los cines de Argentina y Brasil durante los años sesenta y setenta en el contexto de la unificación regional de las cinematografías latinoamericanas.

El transcurso de la investigación en particular, las conversaciones con mi Directora y Consejera de Tesis, la Dra. Ana Laura Lusnich, y la progresión en el desarrollo del Programa de Doctorado, desembocó en una reestructuración de mi proyecto inicial, que tuvo como fin establecer al regionalismo cinematográfico como un fenómeno de índole continental, a comprobar por el análisis concreto de los contenidos y elementos estructurales de los films, y de la comparación teórica de los manifiestos de los realizadores que integraron lo que se conoció a fines de los años sesenta como Nuevo Cine Latinoamericano. De esta manera, extendí el estudio de los casos paradigmáticos de Argentina y Brasil a las producciones textuales y fílmicas de naciones como Bolivia, Chile y Cuba. Este cambio me aportó mayores fundamentos para comprobar la existencia de una unificación regional en los cines de América Latina.

En el avance de este trabajo fue de gran utilidad la orientación otorgada por Ana Laura Lusnich, a quien valoro por estar siempre disponible y accesible, y por su amplia generosidad en compartir su experiencia en la investigación, sus conocimientos sobre esta disciplina y sus logros académicos con estudiantes y graduados, entre los cuales me encuentro yo. También han sido en gran manera valiosas sus correcciones constructivas y sus apreciaciones sobre la redacción de los textos que componen esta Tesis. Junto a ella, agradezco los aportes de mis compañeros del grupo CIyNE (especialmente a Alicia Aisemberg, Javier Campo, Andrea Cuarterolo, Marcos Adrian Pérez Llahí, Pablo Piedras, Jorge Sala y Paula Wolkowicz, a quienes nombro por haber tenido la oportunidad de conocer por más tiempo). En nuestras reuniones como equipo soy enriquecida con sus criterios y

---

<sup>1</sup> Este abordaje de las cinematografías latinoamericanas en cuestión se basa en la propuesta metodológica del investigador brasileño Paulo Antonio Paranaguá (2000) en torno a los estudios comparados en las historias del cine, que se constituirían en fuentes para un análisis intertextual, intercultural e interdisciplinario.

conocimientos, y con los materiales que cada uno de ellos aporta continuamente desde sus investigaciones personales. Valoro también la disposición para compartir sus escritos y sus experiencias en el Doctorado por parte de Lorena Verzero y Yanina Leonardi. He tenido también el privilegio de tener como Consejero de Estudios durante los primeros meses del Programa de Doctorado al ya fallecido Prof. Claudio España, quien ha llegado a impartirme importantes contribuciones para emprender una investigación sobre cine.

Quiero reivindicar finalmente a mi familia y amigos, que comprendieron mis ausencias (e impaciencias) y constantemente me dieron su apoyo y ánimo para, con la ayuda de Dios, seguir trabajando, y llegar hasta la meta. Quien lea este párrafo y se encuentre en esos exclusivos rubros sabe muy bien, por ligazón sanguínea y/o de alma, que se encuentran bien aludidos. Sin embargo, entre ellos quiero mencionar, esta vez sí con nombre y apellido, a Cristina Silva, que me ayudó a seleccionar, de una manera muy generosa y entusiasta, el segundo Apéndice de esta Tesis.

## INTRODUCCIÓN

Durante las décadas del sesenta y setenta del siglo XX, se desplegó en diversos países de Latinoamérica un movimiento en pos de la integración regional que afectó de manera visible al ámbito de la cinematografía. Este fenómeno estuvo estrechamente vinculado a una serie de cambios históricos de relevancia y a la aparición de nuevas concepciones ideológicas propuestas por intelectuales y activistas de la época. El horizonte cinematográfico que asomó en este período fue una expresión de esta creciente politización que alcanzó a todos los ámbitos de la cultura.

A partir de los años sesenta y durante el decenio siguiente, el cine de América Latina experimentó un renacimiento asociado a una independencia ideológica y un desprejuicio por el lenguaje

cinematográfico tradicional, que derivó en la producción de obras abocadas a las preocupaciones sociales y políticas nacionales. Como consecuencia de esto emergió lo que luego se conoció bajo el rótulo de Nuevo Cine Latinoamericano, término que comenzó a difundirse a partir del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (Chile) en 1967.<sup>2</sup> Se trató, en suma, de un conjunto de películas producidas con el objetivo de constituirse en herramientas de conocimiento crítico sobre la realidad nacional, poseedoras de diferentes grados de radicalidad ideológica entre sí, pero que a su vez coincidieron en la generación de un frente común contra la hegemonía del cine extranjero.<sup>3</sup> La aparición de una conciencia regional se vincula, evidentemente, a la noción de América Latina como bloque integrador de las particularidades nacionales, y a la consideración de que no bastaban los esfuerzos individuales para contrarrestar la hegemonía del cine extranjero, sino que ese ideal podría empezar a alcanzarse en la medida en que el cine latinoamericano se transformara en un proyecto colectivo. El realizador brasileño Glauber Rocha englobó a esta cinematografía emergente haciendo referencia a un punto de partida compartido por los directores latinoamericanos del período: “Existe un problema común: la miseria. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino. Un cine empeñado, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes” (2004: 83).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Si bien las características que modelaron a los nuevos cines de América Latina empezaron a emerger en la segunda mitad de la década del cincuenta y se instalaron radicalmente desde principios de los años sesenta, fue en este encuentro de realizadores donde finalmente se acuñó el término Nuevo Cine Latinoamericano. El alcance del movimiento abarcó también la década del setenta, aunque algunos autores como Zuzana M. Pick (1993) lo extienden hasta principios de los noventa, aludiendo al mismo como un proyecto inconcluso. Aún en el día de hoy sigue aplicándose esta nomenclatura para referirse a los movimientos cinematográficos surgidos en la región, por medio de la existencia de organismos como la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con base en la ciudad de La Habana (Cuba). Sin embargo, creemos que la utilización de este término en el período que se inicia desde la década del ochenta en adelante es un hecho asincrónico debido a la existencia de un panorama político y estético disímil al que caracterizara al movimiento de integración desplegado durante los años sesenta y setenta. Mayores detalles sobre este encuentro de 1967 en el cual se formalizó la conciencia de una cinematografía regional serán tratados en el Capítulo 3 de esta Tesis.

<sup>3</sup> El Nuevo Cine Latinoamericano abarca un amplio corpus de films impulsado por el trabajo de realizadores como Fernando Birri, Fernando Solanas, Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón (Argentina), Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés (Bolivia), Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Arnaldo Jabôr, Walter Lima, Jr., Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni (Brasil), Helvio Soto, Miguel Littin, Pedro Chaskel, Patricio Guzmán (Chile), Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Santiago Alvarez y Sara Gómez (Cuba), entre muchos otros, y de agrupaciones cinematográficas como las argentinas Cine Liberación, Cine de la Base, Realizadores de Mayo, y la boliviana *Ukamau*. Esta lista no es exhaustiva sino que pretende hacer mención de algunos cineastas cuyas películas serán estudiadas en la presente Tesis.

<sup>4</sup> Las citas de Glauber Rocha de sus libros editados en 2003 y 2004 son transcritas del original en portugués y traducidas por la autora.

Este movimiento regionalista que caracterizó al cine del continente durante los años en cuestión no sólo se manifestó a través de la realización de films que presentaron puntos de convergencia respecto al planteo de preocupaciones nacionales tanto como tópicos narrativos, sino que también se unificó por medio de la emergencia de una producción teórica por parte de sus integrantes, la cual trajo como resultado el delineamiento de un nuevo horizonte estético, tendiente a la autonomía ante el modelo euro-norteamericano.

La integración del cine latinoamericano no se circunscribió, por tanto, a la búsqueda de una centralización nacional, sino que adquirió una dimensión continental, y surgió en un contexto de oposición a la hegemonía propulsada por la dominación política, económica y cultural de Estados Unidos y Europa. Fue así como el conjunto de naciones unidas bajo el concepto de Tercer Mundo<sup>5</sup> empezaría a cobrar fuerza en Latinoamérica, a partir de la inspiración que produjeran el triunfo de la Revolución Cubana en 1959,<sup>6</sup> el Mayo francés de 1968<sup>7</sup> y la guerra de Vietnam,<sup>8</sup> sumados a los movimientos por la independencia en Africa y Asia.<sup>9</sup> El arte se había constituido en una expresión de estas modificaciones sociohistóricas, y al mismo tiempo, un impulsor de las mismas, en un intercambio dialéctico que influiría en cada área de la sociedad.

De acuerdo con lo manifestado, el propósito de esta investigación de Doctorado es estudiar el fenómeno de la integración regional del Nuevo Cine Latinoamericano en las décadas del sesenta y setenta como una instancia de confrontación ante la dominación cultural extranjera, marcando los puntos coincidentes que generaron la renovación estética e ideológica de las producciones fílmicas del continente en el período indicado. Con el fin de precisar este objeto de estudio, seleccionaremos ejemplos paradigmáticos de películas provenientes de las principales cinematografías de la región, a saber, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Cuba. La elección de estas naciones se debe no sólo al hecho de haber proporcionado obras que se interrelacionaron en este contexto de unificación

---

<sup>5</sup> El concepto de Tercer Mundo y sus implicancias en la cinematografía latinoamericana del período será tratado en el Capítulo 1 de la presente Tesis.

<sup>6</sup> Nos referimos al proceso de lucha revolucionaria contra el gobierno dictatorial de Fulgencio Batista (1952-1959), consolidado con el derrocamiento del mismo el 1 de enero de 1959, acontecimiento que llevó a Cuba a convertirse en una nación socialista. Previamente, Batista había sido presidente de Cuba entre 1940 y 1944.

<sup>7</sup> Este es el nombre con el que comúnmente se conoce a una serie de protestas y revueltas realizadas en París por obreros y estudiantes en mayo de 1968, asociadas a sus reivindicaciones en medio de un clima signado por el antiimperialismo.

<sup>8</sup> La Guerra de Vietnam fue un conflicto bélico que se extendió entre 1958 y 1975, y que enfrentó no solamente a las naciones de Vietnam del Sur y del Norte sino principalmente a los bloques representados por ambas, a saber, el ala norteamericana y comunista, respectivamente.

<sup>9</sup> En estos movimientos se encuentran englobadas principalmente la Guerra de Liberación de Argelia (1954-1962), en la que tuvo un papel primordial el Frente Nacional de Liberación (FLN), y la mencionada Guerra de Vietnam.

continental, sino también por haber sido gestoras de nuevas propuestas estéticas y teóricas por parte de sus realizadores más reconocidos, influyendo en otras cinematografías más periféricas.<sup>10</sup>

El regionalismo cinematográfico al que haremos referencia en esta Tesis no remite al aislamiento de estos países en el desarrollo de sus producciones artísticas, sino más bien a una integración entre los mismos como bloque continental con el fin de combatir la asimilación cultural extranjera. A través del afianzamiento de las identidades nacionales y la puesta en común de sus problemáticas particulares, cada representante del Nuevo Cine Latinoamericano trabajó en pos de la autonomía cultural y de la revalorización de sus propios orígenes para luego constituir alianzas interregionales.

A lo largo de este trabajo, por medio del estudio de los films que forman parte de nuestro corpus junto a las reflexiones teóricas escritas por los mismos cineastas y las referencias bibliográficas, nos proponemos indagar los siguientes problemas de investigación:

- Teniendo en cuenta los proyectos teóricos y estéticos planteados y concretados por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, vinculados a la producción de películas que tuvieran una intervención en la realidad social o que generasen una conciencia ideológica, uno de los interrogantes a tratar y resolver se refiere a cuál fue el verdadero alcance obtenido en la práctica fílmica concreta. Este cuestionamiento se basa en la conciencia de que el marco sociopolítico en el que se gestaron la mayoría de estas películas, caracterizado por diversas formas de autoritarismo, ha influido y modificado los programas elaborados inicialmente por los cineastas. Aunque las obras cinematográficas presentaron de manera evidente una renovación estética y una nueva mentalidad de recepción, también han experimentado una larga serie de contratiempos en su desarrollo histórico en el intento por plasmar sus planteos originales. Esto nos permitirá cuestionar la verdadera continuidad de sus propuestas teóricas en medio de las circunstancias promovidas por el contexto político. Al mismo tiempo, pretendemos indagar sobre las contradicciones internas suscitadas entre los mismos cineastas a medida que se fueron sucediendo los cambios históricos.
- Por otro lado, y en respuesta a la concepción tradicional acerca de la emergencia súbita del Nuevo Cine Latinoamericano como un proceso de renovación/revolución cultural sin precedentes en la historia de las cinematografías de la región, otro problema de investigación da

---

<sup>10</sup> Es importante destacar, empero, que cineastas provenientes de otros países latinoamericanos, como el uruguayo Mario Handler y los colombianos Carlos Alvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, también participaron de este movimiento de integración continental. Por su parte, si bien México fue una nación de gran importancia e influencia en América Latina durante los años treinta y cuarenta, no encontramos en las décadas que nos ocupan ejemplos paradigmáticos de un cine integrado regionalmente. Algunos casos aislados los situamos en el realizador español exiliado en México Carlos Velo, vinculado a las actividades realizadas por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), y en Paul Leduc, director de *Reed, México insurgente* (1970) y *Etnocidio. Notas sobre el mezquital* (1976).

cuenta de la existencia de ciertos antecedentes en las décadas precedentes tanto en el ámbito de otras artes como de nuestra disciplina en particular. De esta forma, se podrá concebir al cine de integración regional de América Latina como un movimiento que fue gestándose paulatinamente a lo largo del siglo XX en la conciencia ideológica de los intelectuales y artistas latinoamericanos, confluyendo en la segunda mitad de la década del cincuenta como asiento de la expansión cultural y política que afectaría al área del cine en los años inmediatamente posteriores.

- Por último, en la búsqueda emprendida por el Nuevo Cine Latinoamericano de un lenguaje cinematográfico autónomo y acorde con las preocupaciones propias de la región, nos cuestionaremos también acerca de la ascendencia ejercida por las corrientes estéticas europeas y norteamericanas contemporáneas e incluso anteriores<sup>11</sup> en la elaboración de films latinoamericanos. Aún caracterizado por una orientación nacionalista en primer término, y regionalista en consecuencia, el movimiento no dejó a pesar de ello de recibir los estímulos y préstamos de los proyectos de modernización cinematográfica extranjeros. Nos disponemos indagar, por lo tanto, sobre la existencia de una paradoja entre la pretendida independencia cultural en la cual fue abordada la producción de estas películas, y el empleo de recursos estilísticos foráneos provenientes de corrientes afines ideológicamente con las propuestas fílmicas del continente.

## 1. Objetivos

En base a los problemas de investigación aquí mencionados el objetivo general de esta investigación de Doctorado es realizar un estudio comparado que trace las similitudes y las diferencias de las cinematografías seleccionadas que forman parte del Nuevo Cine Latinoamericano, destacando los cambios que el período que nos ocupa trajo consigo en el desarrollo de la historia del cine de esas naciones. En esta dirección, pretendemos elaborar un sumario que englobe las diversas propuestas teóricas de los cineastas latinoamericanos (que se manifestaron a modo de ensayos, nutridos a su vez de los debates generados en encuentros regulares entre los realizadores), distinguiendo puntos de coincidencia y divergencia de esas teorías, junto a la evaluación sobre la forma en que fueron plasmadas en las producciones cinematográficas.

Este objetivo se desplegará a su vez en el análisis del proyecto regionalista presente en las nuevas estéticas originadas en estas cinematografías durante los años sesenta y setenta, en lo referente a su vinculación con los acontecimientos sociopolíticos que condicionaron el proceso creativo (censura, autocensura, persecución, exilio, desapariciones, creación de circuitos de distribución clandestinos

---

<sup>11</sup> A saber, los exponentes del cine silente soviético y el Neorrealismo Italiano, y movimientos contemporáneos como la *Nouvelle Vague*, el *Cinéma-Vérité*, el Cine Directo estadounidense y el *Free-Cinema*, entre otros.

y/o alternativos). De esta forma, creemos que será posible verificar la existencia de una relativa discordancia entre las aspiraciones estético-ideológicas iniciales de los realizadores y los resultados concretos generados por la práctica fílmica, a consecuencia de las transformaciones producidas por las progresiones diacrónicas que se suscitaron a lo largo del desarrollo histórico-político.

En segunda instancia, localizaremos en otras disciplinas artísticas de la región y en la cinematografía del continente precedentes al Nuevo Cine Latinoamericano, la existencia de ciertos rasgos estéticos que funcionaron como antecedentes de una integración que se solidificaría en las décadas del sesenta y setenta en las películas que son objeto de nuestro estudio.

Por otro lado, estableceremos un nexo entre el Nuevo Cine Latinoamericano y ciertos modelos extranjeros como el cine soviético silente, el Neorrealismo Italiano, la *Nouvelle Vague*, el *Cinéma-Vérité* y el *Free-Cinema*, que formaron a los numerosos realizadores de la región, constituyéndose en referentes inmediatos para la elaboración de nuevas teorías y obras fílmicas. Tendremos en cuenta principalmente la actualización de los mismos frente a las nuevas propuestas estéticas surgidas en la región.

## 2. Hipótesis

En esta instancia, sostenemos en primer lugar que el Nuevo Cine Latinoamericano se ha consolidado como un movimiento de integración continental en el cual los realizadores han participado de forma activa, forjando un amplio corpus de films y una conciencia plena sobre las características distintivas de este proceso. Sin embargo, consideramos que las aspiraciones iniciales de los cineastas latinoamericanos unificados en torno a un movimiento regionalista en el cine de los años sesenta y setenta, y manifestadas en sus encuentros recurrentes y sus programas estéticos a modo de ensayos, derivaron en un choque con su propia práctica fílmica a medida que experimentaron la influencia de la censura y los cambios históricos, modificando así sus niveles de radicalidad y/o de militancia con el paso del tiempo. El contexto sociohistórico en el que se realizaron los films de nuestro corpus desembocó en dos posiciones oscilantes en esta clase de cinematografía, presentes desde un principio y que se acentuaron con el tiempo: la realización de películas testimoniales o de denuncia social, y la presencia de un cine de militancia, con énfasis en la utilización de este arte como herramienta de transformación social.

En segundo lugar, creemos que el Nuevo Cine Latinoamericano no fue un fenómeno surgido de manera fortuita y aislada sino que fue el producto de un largo y paulatino proceso de regionalización del arte y la cinematografía del continente, desplegado en la aparición progresiva de rasgos semánticos y estéticos comunes a lo largo de las décadas, intensificados en el transcurso de los años cincuenta hasta su solidificación en los dos decenios subsiguientes.

Por último, si bien los intertextos fílmicos del cine soviético silente, el Neorrealismo Italiano, el documentalismo inglés, la *Nouvelle Vague* francesa y el *Cinéma-Vérité* fueron movimientos de ruptura que han sido coherentes con las ideologías y el manejo del lenguaje cinematográfico sostenidos por los cineastas latinoamericanos, afirmamos que la utilización de recursos narrativos y audiovisuales heredados de esas corrientes no deja de constituir una paradoja ante la tendencia hacia una independencia de las cinematografías nacionales y la búsqueda de un lenguaje renovado afín a los ideales sobre el surgimiento de un nuevo hombre revolucionario.

### 3. Corpus de films y de textos programáticos

A los fines de una organización sistematizada del corpus de films a trabajar en esta Tesis, enumeraremos a continuación las obras cinematográficas de los países seleccionados que serán analizadas en el Capítulo 4<sup>12</sup> en base a la existencia de núcleos semánticos y estilísticos convergentes. Los grupos de trabajo, movimientos cinematográficos o realizadores individuales aludidos por medio de estas películas formaron parte de un frente generador de nuevas estéticas nacidas de la confluencia entre el nuevo conglomerado de ideas políticas<sup>13</sup> y la aparición de artistas anclados a la participación activa en lo social, y propensos a plantear la existencia de un nuevo tipo de espectador: no solamente un contemplador estético sino también un actor social. Estos textos fílmicos fueron seleccionados como ejemplos paradigmáticos de una voluntad de integrar narrativa y espectacularmente al Nuevo Cine Latinoamericano.

En el caso de Argentina, se estudiarán los siguientes films: *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), *Faena* (Humberto Ríos, 1960), *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), *El hambre oculta* (Dolly Pussy, 1965), *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965), *Ocurrido en Hualfín* (Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, 1965), *Quilino* (Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, 1966), *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68)<sup>14</sup>, *Hermógenes Cayo* (Jorge Prelorán, 1967), *Ollas populares* (Gerardo Vallejo, 1968), *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), *Eloy* (Humberto Ríos, 1969), *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), *Medardo Pantoja* (Jorge Prelorán, 1969), *Perón, la Revolución justicialista* (Cine Liberación, 1971), *México, la Revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971), *Swift* (Cine de la

---

<sup>12</sup> Los films aquí enumerados realizados en años previos a la década del sesenta serán analizados en el Capítulo 2, dedicado, en uno de sus apartados, a estudiar los ejemplos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano, representados en estos títulos.

<sup>13</sup> La influencia del contexto histórico y político en el que surgieron estos films será estudiada en el Capítulo 1 de esta Tesis.

<sup>14</sup> Esta película tiene además el siguiente subtítulo: *Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación.*

Base, 1972),<sup>15</sup> *Ni olvido ni perdón* (Cine de la Base, 1972), *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972), *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974), *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975), *Cochengo Miranda* (Jorge Prelorán, 1975), *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (Nicolás Sarquis, 1977), *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1979) y *Esta voz ... entre muchas* (Humberto Ríos, 1979).

Bolivia ha tenido como principales aportes al cine regional latinoamericano a films como *¡Vuelve Sebastiana!* (*Los chipayas*) (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1953), *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963), *Sangre de cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969), y *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), entre otras.

Por otra parte, el corpus de películas brasileñas a analizar se compone de los siguientes títulos: *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955/56), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Cinco vezes favela* (Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues y Marcos Farias, 1962), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), *Maioria absoluta* (León Hirszman, 1964), *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967), *A opinião pública* (Arnaldo Jabôr, 1967), *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968),<sup>16</sup> *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *Antonio das Mortes* (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabôr, 1970), *O profeta da fome* (Maurice Capovilla, 1970), *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970), *Der Leone Have Sept Cabeças* (Glauber Rocha, 1971), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Arquitetura. Transformação do espaço* (Walter Lima, Jr., 1972), *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky y Orlando Senna, 1974), *Claro* (Glauber Rocha, 1975), *Di* (Glauber Rocha, 1977), *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Héctor Babenco, 1977) y *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979).

Chile se integró a la solidaridad continental del Nuevo Cine Latinoamericano a través de los siguientes films representativos de la producción local: *A Valparaíso* (Joris Ivens, 1962), *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969), *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970), *Reportaje a Lota* (José Román y Diego Bonacina, 1970), *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1971), *Nutuayin Mapu. Recuperemos nuestra tierra* (Antonio Campi, Luis Araneda, Samuel Carvajal, Guillermo

---

<sup>15</sup> También se le conoce como *Comunicado Cinematográfico del ERP N° 5 y 7: Swift*.

<sup>16</sup> La película tiene como subtítulo la frase *Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?*, que forma parte de uno de los parlamentos.

Cahn y Carlos Flores del Pino, 1971), *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1971), *Entre ponerle y no ponerle* (Héctor Ríos, 1972), *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79),<sup>17</sup> y *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1975).

Por último, Cuba se erigió como modelo e ideal de obtención de un cine libre de las influencias políticas de Estados Unidos sobre los productos culturales. Para el análisis de esta investigación, se seleccionaron los siguientes films: *El mégano* (Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, 1955), *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960), *Muerte al invasor* (Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Alvarez, 1961), *Aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa, 1967), *Hanoi, martes 13* (Santiago Alvarez, 1967), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *LBJ* (Santiago Alvarez, 1968),<sup>18</sup> *79 primaveras* (Santiago Alvarez, 1969), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), *Desde La Habana ¡1969!* (Nicolás Guillén Landrian, Juan C. Tabio, Harry Tanner, Pedro J. Ortega, Luis Felipe Bernaza y Santiago Villafuerte, 1972), *Hasta la victoria siempre* (Santiago Alvarez, 1973), *El tigre saltó y mató...pero...morirá...morirá!!* (Santiago Alvarez, 1973), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976) y *El brigadista* (Octavio Cortázar, 1977).

Con el fin de examinar los textos teóricos escritos por los mismos realizadores que delinearon el programa estético del Nuevo Cine Latinoamericano, recopilamos los siguientes ensayos y manifiestos que consideramos representativos del pensamiento que gestó este nuevo abordaje cinematográfico: “Por un cine regional, realista y crítico” (Fernando Birri, 1958), “Por un cine nacional, realista, crítico y popular” (Fernando Birri, 1962), “Por una arte popular revolucionaria” (Carlos Estevam, 1962), “Estética del hambre” (“Eztetyka da Fome”, Glauber Rocha, 1965), “Cine: arte del presente” (Carlos Diegues, 1967), “Tricontinental” (Glauber Rocha, 1967), “A revolução é uma eztetyka” (Glauber Rocha, 1967), “Cine y reflexión” (Eduardo Coutinho, 1967), “Arte y compromiso” (Santiago Alvarez, 1968), “Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969), “No al populismo” (Glauber Rocha, 1969), “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Cine Liberación, 1969), “La política indirecta” (Joaquim Pedro de Andrade, 1970), “Por un cine militante” (Cine Popular Colombiano, 1970), “Manifiesto del Cinema Novo” (Glauber Rocha, 1970), “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular” (Comité de Cineastas de la Unidad Popular, 1970), “El cine: herramienta fundamental” (Miguel Littin, 1971), “Estética del sueño” (“Eztetyka do sonho”, Glauber Rocha, 1971), “Dialéctica del espectador” (Tomás Gutiérrez Alea, 1972), “Intelectuales y artistas del mundo entero ¡desuníos!” (Julio García Espinosa, 1973), “El tercer cine colombiano” (Carlos

---

<sup>17</sup> Al igual que *La hora de los hornos*, esta película tiene un subtítulo: *La lucha de un pueblo sin armas*.

<sup>18</sup> En los títulos de crédito figura como un film colectivo.

Alvarez, 1976) y los diversos textos que componen el libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Jorge Sanjinés, 1980).

#### **4. Estado de la cuestión**

Al examinar las cinematografías nacionales de los países de América Latina, notamos que ha sido una constante en todas ellas el haberse desarrollado en base a una formación que poco ha tenido que ver con su propia identidad. Hablando en términos generales, hasta las cercanías de la década del sesenta no pueden localizarse manifestaciones verdaderamente radicales de un cine independiente en cuanto a la instalación de temáticas, propuestas ideológicas, planteos estéticos y aparición de industrias basadas en presupuestos y limitaciones nacionales. Nos encontramos, por tanto, ante producciones cinematográficas impulsadas por el cosmopolitismo y el universalismo, lo cual trajo como consecuencia la realización de un cine de imitación. Esto se observa especialmente en la estructura narrativa de los films latinoamericanos, que siguieron el modelo propuesto por Hollywood con su característico *happy ending*, la transparencia del relato cinematográfico y el objetivo final del entretenimiento. También fue imitado el sistema de producción, proyectando a través de los estudios cinematográficos una infraestructura acorde a las aspiraciones por la generación de una gran industria, pero poco afín a las condiciones socioeconómicas características de la región. Esto, claro está, se suma a la aparición de estereotipos en los personajes, paisajes e historias plasmados en las pantallas, que no coincidieron con la presentación de problemáticas peculiares de esas naciones.

Por lo tanto, al observar en detalle la historia de las cinematografías de América Latina, hemos de notar la presencia de una constante que consistió en considerar a los modelos de representación provenientes del extranjero como ejes constitutivos de un paradigma digno de ser apropiado con el fin de alcanzar un arte de calidad o a la altura de las naciones desarrolladas. Las producciones filmadas desde los inicios del cine hasta la década del cincuenta inclusive, presentaron en la mayoría de los casos, realizaciones orientadas por Hollywood en las que el elemento foráneo se levantó como eje rector. Teniendo en cuenta esta cuestión, podemos enumerar una serie de antecedentes bibliográficos que consideramos pertinentes para analizar la formación de este movimiento de integración regional del Nuevo Cine Latinoamericano.

En lo que respecta a los estudios sobre el cine de América Latina, una base de análisis sobre las interrelaciones entre las cinematografías en cuestión es la indagación sobre el cine político de la región realizada por Octavio Getino y Susana Velleggia (2002), que se complementa con una compilación de ensayos y manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano publicada por Velleggia en 2009.

En el primero de ellos, los autores reviven el fervor teórico y de unificación de los realizadores latinoamericanos de los años sesenta y setenta estableciendo como punto de partida que toda cinematografía es esencialmente política, aun cuando no se presente a si misma como tal, por el solo hecho de establecer una concepción peculiar sobre el mundo. Partiendo de esa afirmación, Getino y Velleggia establecen una categoría para estudiar al cine latinoamericano del período mencionado, a la que denominan “cine de intervención política” (2002: 13). Esta remite a las películas cuyo impulso consistió en producir un impacto en la realidad sociohistórica de la cual surgieron. Este trabajo también ofrece un compendio de los programas estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano, cuyos ejemplos principales se ubican en las propuestas de cineastas de Argentina, Bolivia, Cuba, y Brasil<sup>19</sup>, estudiando los presupuestos teóricos surgidos en estas naciones, que se constituyeron como paradigma para las demás. Consideramos el aporte de este trabajo de gran relevancia para indagar acerca de la regionalización del cine latinoamericano y nos proponemos, a partir de allí, analizar estas propuestas ya no desde un estudio aislado de cada país en particular, sino más bien en el entrecruzamiento de teorías y prácticas, sin circunscribirnos exclusivamente a la vinculación entre cinematografía y política.

En el segundo libro mencionado, Susana Velleggia examina las influencias de ciertos movimientos foráneos que sirvieron de inspiración ideológica y estética a los cineastas latinoamericanos, junto con un análisis del pensamiento que signó a la época. Por medio de la contextualización del cine de la región con el ideario imperante en el campo político, y la mención de las influencias del cine europeo principalmente, la autora centra su estudio en la unidad evidenciada entre la producción de films y la preocupación por llevar adelante un proyecto de cambio social. A través de la ya referida publicación de manifiestos escritos por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano,<sup>20</sup> el trabajo de Velleggia nos sirve de herramienta de consulta para la selección de aspectos estéticos y sociales relevantes a desglosar en la presente investigación, pretendiendo adicionar el entramado de las teorías propuestas con los textos fílmicos en particular.

Un autor que ha tenido una frondosa producción escrita sobre cine latinoamericano ha sido el brasileño Paulo Antonio Paranaguá. Entre los diversos trabajos referentes a la historia del cine de su país, y de América Latina en general, contamos con su obra de 1985 en la que estudia de manera

---

<sup>19</sup> Si bien Getino y Velleggia desarrollan los aspectos concernientes a la intervención política del cine de muchas otras naciones latinoamericanas, son estos cuatro países los que reciben mayor atención en su análisis de las producciones teóricas de los cineastas.

<sup>20</sup> Entre ellos se encuentran los siguientes textos: “Cine y reflexión” (Eduardo Coutinho, 1967), “No al populismo” (Glauber Rocha, 1969), “Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969), “Arte y compromiso” (Santiago Alvarez, 1969), “El cine: herramienta fundamental” (Miguel Littin, 1971), “Manifiesto político: Los cineastas chilenos y el Gobierno Popular” (1971), “Declaración del Grupo Cine de la Base” (1973) y “El tercer cine colombiano” (Carlos Alvarez, 1975).

comparada las cinematografías de la región, clasificando las etapas de desarrollo de las mismas en tres grandes períodos a los que se le asigna igual importancia: el cine silente, la revolución técnica del sonoro y los nuevos cines. Cabe destacar que esta propuesta de periodización no adscribe a la idea popularizada sobre la etapa que estudiamos en esta Tesis acerca de que la cinematografía latinoamericana comienza verdaderamente con la renovación de los años sesenta. De esta forma, el autor nos ofrece una posición menos tradicional respecto al fervor revolucionario adjudicado a los nuevos cines en América Latina, no sin ello reconocer los cambios e importancia de los mismos en el desarrollo de la cinematografía.

A la lista de trabajos de Paranaguá debemos sumar también un libro publicado en el año 2000 que nos ofrece una historiografía comentada sobre el cine de la región, dando cuenta de las publicaciones surgidas al respecto a lo largo de los años. Allí, el autor reflexiona sobre la realización de estudios comparados como metodología para el abordaje de las cinematografías del continente, y considera que una historia comparada del cine hecho en Latinoamérica permitiría efectuar un descubrimiento de las cuestiones comunes y las particularidades de cada país, al mismo tiempo que abriría la posibilidad de hacer dialogar al cine con diversos aspectos sociales y culturales. Por último, el comparativismo generaría la posibilidad de un trabajo combinado con otras disciplinas artísticas.

Paranaguá fue también el editor de una obra sobre el documental en América Latina (2003) que consideramos vital como referente para nuestro trabajo sobre el regionalismo del Nuevo Cine Latinoamericano. En ella, se exhiben estudios aislados sobre cineastas y películas representativos del documental sin circunscribirse únicamente a los aspectos sociales y políticos derivados de esas producciones, ni tampoco al momento histórico tratado en la presente investigación. De esta manera, el autor parte de la noción acerca de la existencia de diversos abordajes del documental de la región a lo largo de la historia, que no se limitan únicamente a una producción asociada con la militancia política sino que estaría abierta a innumerables enfoques. Este libro también nos ofrece una rica compilación de ensayos escritos por cineastas, que estableceremos como fuentes para dilucidar el pensamiento cinematográfico del período que nos compete.<sup>21</sup>

En lo que respecta a un estudio comparado entre cinematografías de la región, contamos con otro antecedente en un trabajo del crítico argentino-israelí Tzvi Tal (2005), en el que se establece una confrontación entre la agrupación argentina Cine Liberación y el movimiento brasileño conocido

---

<sup>21</sup> Entre los trabajos más reconocidos de Paranaguá podemos mencionar también el libro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, publicado en Madrid en el año 2009 por el Fondo de Cultura Económica. Allí, el autor analiza múltiples aspectos vinculantes de las cinematografías del continente, entre ellos, las nociones de cosmopolitismo, populismo, nacionalismo, neorrealismo y mito, dando a conocer una cinematografía atravesada por el cruce entre la conservación de las tradiciones locales y las influencias de la modernidad europea.

como *Cinema Novo*.<sup>22</sup> El autor toma en cuenta los aspectos institucionales e históricos que circundaron a los films de estos dos representantes centrales del Nuevo Cine Latinoamericano, para establecer la existencia de dos abordajes diferentes en el cine argentino y brasileño respecto a la realidad y la intervención de la cinematografía en la misma. En el análisis presentado en este libro, Tal advierte una mayor y más profusa tendencia a la producción militante en el cine argentino del período frente a las realizaciones del *Cinema Novo*, enfocadas principalmente al planteo de una crítica social, sin participación concreta de los cineastas y espectadores en la realidad nacional. Partiendo de estas reflexiones, nos proponemos redefinir algunas concepciones sobre los grados de militancia observados en las diversas manifestaciones de cine político en estas naciones, así como en otros ejemplos provenientes del Nuevo Cine Latinoamericano.

Los estudios sobre la cinematografía hecha en América Latina no fueron abordados solamente por historiadores y críticos de la región, sino que también surgieron de otras latitudes. En este sentido se destaca la investigación dirigida por el estadounidense Michael T. Martin (1997), que reunió, a través de dos volúmenes, artículos de especialistas en el tema como Robert Stam, Julienne Burton, Zuzana Pick, Paulo Antonio Paranaguá, Randal Jonhson, David William Foster y John King, entre muchos otros. Esta obra también ha recopilado documentos fundamentales de críticos y cineastas, en un trabajo que abarca el estudio del cine latinoamericano en sus diferentes períodos históricos y tratando cada país de manera independiente. Los objetivos propuestos por esta antología consisten en presentar a los interesados en la materia una herramienta de estudio para futuras investigaciones sobre el cine del continente, así como también analizar estas cinematografías considerándolas un

---

<sup>22</sup> Si bien el *Cinema Novo* (Nuevo Cine) ha sido definido como un movimiento cinematográfico desarrollado en Brasil durante los años sesenta y principios de la década del setenta, hay que destacar sin embargo, que se ha caracterizado por una heterogeneidad estética por parte de cada uno de sus integrantes (entre los cuales sobresalieron Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Arnaldo Jabôr, Walter Lima Jr., Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues y Paulo Cesar Saraceni). Aquello que nos habilita a unificar a las producciones surgidas en este período es el interés por despojarse del modelo industrial de Hollywood y la inclinación de los realizadores por lo social. Aunque sujeto a las divergencias de los diferentes historiadores, podríamos periodizar al *Cinema Novo* en cuatro etapas: la primera de ellas la constituye la fase neorrealista (1955-1961), caracterizada por la filmación en las calles, la precariedad de recursos para la producción, el uso de actores no profesionales y la utilización del cine como testimonio de denuncia social. La segunda etapa, la constituye el ciclo del Nordeste (1961-1964), en donde se configura el espacio del *sertão*, y la figura del campesino como emblemas del hambre y la miseria, sumando al testimonio una propuesta de compromiso político. En tercer lugar, entre 1964 y 1968 el *Cinema Novo* dio inicio a su ciclo urbano, en donde se instala una reflexión sobre la participación del individuo en la sociedad, en especial, la posición de la izquierda y la burguesía ante la dictadura. Por último, entre 1968 y 1972 se llevó a cabo una fase tropicalista o canibalista, caracterizada por la confluencia del modernismo brasileño promovido en la pintura y literatura en los años veinte con el movimiento tropicalista musical contemporáneo, generando un cine de resistencia por medio de las estrategias discursivas de esas corrientes. Para un análisis exhaustivo sobre este fenómeno cinematográfico en Brasil remitirse a Amar Rodríguez (1994) y Xavier (2001).

movimiento dinámico y aún en formación que permitiría entender el desarrollo sociocultural en el que los films estuvieron insertos.

Como referente para la presente Tesis es valorable también la historia del cine latinoamericano escrita por el alemán Peter Schumann (1987). Estudiando país por país, el autor resalta en la trayectoria cinematográfica de cada nación las variantes que llevaron a la realización de películas vinculadas a lo social. Schumann inicia su texto encomendando la escritura de un trabajo de semejantes características a sus colegas de América Latina, resaltando la poca producción ensayística local en el momento de lanzamiento de esta obra. En su concepción de la historia como “todo aquello que deja huellas y produce cambios” (1987: 9), el autor enfatiza una exposición de los acontecimientos basada en la conexión entre los procesos cinematográficos y el contexto sociopolítico que los acompañó. La investigación realizada por Schumann tuvo su origen, por su parte, en una publicación colectiva previa dirigida por el francés Guy Hennebelle y el boliviano Alfonso Gumucio-Dagrón (1981), célebre por su carácter enciclopédico y por ser una base para estudios posteriores sobre el cine de América Latina.

También ha sido importante el aporte efectuado por Julianne Burton (1991),<sup>23</sup> por medio de la publicación de una serie de entrevistas y ensayos de realizadores de América Latina como Fernando Birri, Jorge Sanjinés, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues y Tomás Gutiérrez Alea, entre otros, así como también una compilación de documentos en tres volúmenes realizada en 1986 por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que facilita el acceso a fuentes para el estudio del pensamiento de los directores del continente.

Por otro lado, el estudio de Zuzana Pick (1993), sobre la estética, los orígenes institucionales del Nuevo Cine Latinoamericano y sus relaciones con el contexto sociocultural, ha contribuido enormemente al análisis de la conformación ideológica de este movimiento. Pick orienta su trabajo al reconocimiento de los posibles puntos de aproximación de los proyectos nacionales que llevarían a la cinematografía del período hacia una unificación continental. Esta condición inserta al cine de América Latina en un campo de acción para la transformación política. Su análisis se divide en seis áreas de indagación compuestas por problemáticas tales como el desarrollo histórico y estructural del Nuevo Cine Latinoamericano, la presencia del autor cinematográfico y la intervención en la realidad, las cuestiones asociadas al género y el feminismo, el análisis sobre la memoria y la cultura popular, el debate sobre las diferencias culturales en su vinculación con lo racial, y por último, el discurso cinematográfico elaborado desde el exilio. En su texto, Pick asocia a este movimiento con los ideales de integración del continente americano como una Patria grande, haciendo referencia a la existencia de una heteogeneidad estética en combinación con una homogeneidad de propósito

---

<sup>23</sup> Otro trabajo reconocido de Burton, dedicado esta vez al documental, es el libro *The social documentary in Latin America*, publicado en 1990 a través de University of Pittsburgh Press.

político como característica constitutiva de esta nueva generación de realizadores. Junto a esto, el cine de la región se destacó, según la autora, por una oposición común a los paradigmas de producción, distribución y recepción de Hollywood, al mismo tiempo que planteó un modelo alternativo acorde a la infraestructura económica y las vicisitudes culturales del continente.

También debemos destacar el trabajo realizado por John King (1994), en el cual estudia al cine de la región en la especificidad del desarrollo de cada país, pretendiendo desmitificar concepciones que pudiesen encerrar al Nuevo Cine Latinoamericano en categorías estáticas. El autor propone evitar los encasillamientos que opongan a las cinematografías de América Latina con los modelos metropolitanos, desligándolas así de concepciones estereotipadas como la de “cine del tercer mundo” (1994: 17), entre otras. Este tipo de cuestiones, si bien han sido centrales en el período que destacamos en esta Tesis, pueden ser debatidas y cuestionadas desde una perspectiva alejada temporalmente de la época en las que los procesos históricos y políticos las generaron e instalaron en el pensamiento cultural.

Podemos mencionar, a su vez, la compilación reunida por Alberto Elena y Marina Díaz López (2003) en la cual, a modo de antología, especialistas de diferentes nacionalidades como José Carlos Avellar, Claudio España, María Luisa Ortega, Ivana Bentes, Mariano Mestman, David Oubiña y Vicente J. Benet, entre otros, se encargaron del análisis de ciertos films paradigmáticos del cine latinoamericano. La elección de estos títulos abarca diversos períodos históricos,<sup>24</sup> en un afán por revisar ejemplos ya considerados clásicos, y destacar otros que no han tenido la misma difusión, con el fin de ser una guía introductoria para el abordaje de esta clase de estudios.

Por otro lado, contamos con dos antecedentes acerca de la problematización sobre la influencia extranjera en las cinematografías nacionales. En primer lugar, destacamos el trabajo del historiador brasileño Paulo Emílio Sales Gomes<sup>25</sup> (1996) en el que afirma la existencia de una situación de colonización en la cinematografía de su país. La presencia del elemento extranjero sería una característica constitutiva del cine brasileño (y de otras naciones periféricas), que derivaría en la construcción de copias, responsables de despojar a las cinematografías nacionales de una propia identidad. Esta condición evidenciada en la historiografía revisada por el autor es plausible de ser aplicada a la trayectoria del resto de los países que conforman el frente de integración regional cinematográfico.

---

<sup>24</sup> Un trabajo previo de estos autores, y de características similares fue el libro *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, publicado en Madrid por la editorial Alianza en 1999.

<sup>25</sup> Si bien en la edición de este libro el apellido del autor está escrito de la manera aquí expuesta, debemos aclarar que en la mayor parte de las bibliografías figura como Salles Gomes. La primera publicación de esta obra fue llevada a cabo en 1980, tres años después de la muerte del autor, a través de la editorial carioca Paz e Terra.

En segundo lugar, si bien fuera de los márgenes estrictos de América Latina, las elaboraciones teóricas de investigadores como Robert Stam y Ella Shohat (2002) respecto a la tendencia al eurocentrismo en el cine mundial, y sobre el multiculturalismo como respuesta a la presencia intrusiva de influencias foráneas, han sido también un antecedente de estudio crítico sobre la oposición de ciertas cinematografías ante una situación de dominio cultural. Los ejemplos trabajados en este libro nos facilitan herramientas para analizar los films del Nuevo Cine Latinoamericano en su resistencia a estas influencias que se han manifestado a lo largo de los años por medio de un discurso eurocéntrico. A partir de allí, podemos evidenciar la aparición de una nueva perspectiva estética en las películas que conforman nuestro corpus, en la que se descarta la creación cinematográfica inspirada por la adaptación nacional de patrones extranjeros.

En base a los antecedentes hasta aquí mencionados observamos la existencia de análisis previos sobre nuestro tema de Tesis realizados de manera aislada, en especial a partir de la década del ochenta, acerca de los aspectos concernientes a la generación de nuevas tendencias estéticas en el cine latinoamericano. Consideramos, sin embargo, que la presente investigación permitirá establecer un aporte para el estudio integral y sistematizado de las teorías cinematográficas generadas por los realizadores de este frente de unificación regional, haciendo hincapié en la aplicación de las mismas en los textos fílmicos. Creemos que si bien se han escrito gran cantidad de obras respecto al cine de América Latina, a través de esta investigación pretendemos hacer un estudio más exhaustivo del material audiovisual disponible para contraponerlo a las ideas que los cineastas forjaron a lo largo de los años sesenta y setenta en encuentros regulares y en sus propios escritos.

La relevancia de esta investigación se basa en la formulación de un panorama que rescate la existencia de un horizonte común en la producción fílmica y ensayística realizada en ambas décadas en Latinoamérica, teniendo en cuenta la dificultad que usualmente se ha tenido para completar el patrimonio regional por las ocasionales pérdidas de material audiovisual, ya sea por cuestiones de insuficiente infraestructura, por el estado del patrimonio o por persecución política. Esto derivó, en algunas ocasiones, en un vacío de conocimiento sobre este período de la historia del cine del continente. La presencia en la actualidad de una nueva ola de cine político, especialmente en Argentina,<sup>26</sup> requiere de una revisión crítica del Nuevo Cine Latinoamericano,<sup>27</sup> que sirva a los

---

<sup>26</sup> Se destacan en particular los colectivos cinematográficos Ojo Obrero, Alavío, Cine Insurgente, Boedo Films, y Contraimagen, entre otros. Para un estudio detallado sobre el cine político contemporáneo en Argentina remitirse a De la Puente, Pablo y Russo, Maximiliano (2007), *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, Buenos Aires, Tierra del Sur y a Amado, Ana (2009), *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

nuevos actores sociales de antecedente para sus propuestas y búsqueda de posibles puntos de contacto y divergencias. Esto permitiría articular la transición entre la renovada cinematografía surgida en los años sesenta con las nuevas perspectivas sociohistóricas y los cambios tecnológicos que modificaron el panorama ideológico y estético del cine latinoamericano de los últimos treinta años.

La importancia de este trabajo yace también en la posibilidad de cruce con otras disciplinas que podrían encontrar en esta rama del arte fuentes y matrices para sus propias investigaciones. Consideramos, así, que la cinematografía no es un arte aislado sino que siempre ha estado asociada a un contexto determinado en donde la literatura, las artes plásticas y demás áreas de la cultura y la sociedad en general han entrado en un diálogo abierto con ella, generándose intercambios estéticos que nutrieron estas disciplinas en un movimiento de retroalimentación. Otro aporte contemplado en este estudio es la posibilidad de hacer un trabajo de agrupación bibliográfica y filmográfica que ordene los diversos manifiestos y ensayos vinculados al objeto de investigación, para la generación de un análisis integral entre esos escritos y la práctica audiovisual que suscitaron. Esto nos habilitará a generar una fuente de consulta para presentes y futuros estudios sobre cine latinoamericano.

## **5. Metodología y marco teórico**

El abordaje teórico y metodológico de la presente Tesis establece un trabajo comparado de los films de nuestro corpus, enmarcados en los conceptos que circularon en el período en cuestión en las series política, social y cultural. Estos consisten en elaboraciones teóricas que proponen al arte como un hecho social, al intelectual (y artista) como partícipe de la praxis sociopolítica, a la práctica cinematográfica como herramienta de transformación del mundo, y una nueva concepción del espectador cinematográfico como constructor y principal analista de los films.

No nos proponemos examinar el Nuevo Cine Latinoamericano y sus implicancias continentales a través de una periodización cronológica del mismo o el estudio aislado de cada nación integrante, sino más bien por medio de un entrelazamiento de las producciones teóricas de los cineastas y sus films, basado en los puntos de coincidencia que les califiquen como pertenecientes a un frente de integración regional. Tendremos en cuenta a su vez la existencia de disidencias que también formaron parte de los intercambios entre realizadores y agrupaciones, y de la constitución de este bloque continental cinematográfico.

---

<sup>27</sup> Debemos tener en cuenta que gran parte de la producción fílmica del Nuevo Cine Latinoamericano se basa en un interés en plasmar problemáticas sociales y políticas, y en una voluntad de intervención en la realidad nacional, aunque consideramos que no debemos reducir la conformación de este frente de integración regional exclusivamente a estos fines.

Esta investigación se pregunta sobre las contradicciones presentes entre teoría y empiria (es decir, entre los conceptos desarrollados por los cineastas y sus autores de referencia, y la aplicación de los mismos en sus films). Por lo tanto, los resultados finales de esta confrontación serán obtenidos a través de un proceso inductivo e interpretativo, en la medida en que, por medio del análisis de las películas que forman parte del corpus, se desglosen ciertos aspectos estéticos e ideológicos y su permanencia en el transcurso de los años.

Los casos a analizar fueron seleccionados por medio de un acercamiento preliminar al material audiovisual, recolectando puntos matrices de convergencia en los films a través del estudio de los aspectos semánticos, narrativos y espectaculares de los mismos. Esta búsqueda inicial, desarrollada a manera de espiral, funcionó como base tanto para una mayor delimitación del corpus de películas como para la definición final de las características estéticas e ideológicas del cine regionalista latinoamericano de los años sesenta y setenta. Por medio de este método de trabajo podemos, entonces, incorporar permanentemente nuevos resultados de cada avance, hasta las conclusiones finales de la investigación.

Respecto a las técnicas de obtención de información, empleamos una combinación de entrevistas a sujetos que han tenido alguna clase de implicación con el objeto de estudio,<sup>28</sup> junto al análisis del material audiovisual, la bibliografía que nos sirve de referencia y bases de datos construídas por organismos oficiales en Internet. Teniendo en cuenta que parte de las fuentes fílmicas y testimoniales que serían de gran utilidad para la recolección de información no son accesibles,<sup>29</sup> se intentó completar su ausencia con documentos, testimonios orales e información bibliográfica que nos acercan a una reconstrucción de las mismas.

Con el fin de establecer los parámetros a través de los cuales los directores del Nuevo Cine Latinoamericano han planificado la realización de un cine despojado de influencias foráneas, nos proponemos a partir de ahora dar cuenta de una serie de concepciones, que serán el punto de partida para el marco teórico de esta investigación, y que nos permitirán vincular los films del Nuevo Cine Latinoamericano con el encuadre sociohistórico en el que están insertos.

Los años sesenta trajeron consigo una serie de pensamientos propensos a la politización de la vida cotidiana, involucrando a cada individuo integrante de la sociedad (entre ellos, el artista) en una filosofía de la praxis y el compromiso. Esto se produjo por medio de las propuestas de autores como

---

<sup>28</sup> Entre ellos, los realizadores Humberto Ríos y Carlos Diegues, y María de Andrade, hija de Joaquim Pedro de Andrade.

<sup>29</sup> Nos referimos principalmente a las películas de las que actualmente no existen copias debido a la pérdida del material por problemas de conservación del patrimonio fílmico, o por cuestiones vinculadas a la persecución política sufrida por algunos cineastas.

Jean-Paul Sartre y Antonio Gramsci, y sus ideas sobre el lugar de la intelectualidad en la realidad social.

Tomando en cuenta algunas elaboraciones de ambos autores mencionaremos dos variantes principales que son aplicables al lugar ocupado por los cineastas latinoamericanos en la realidad histórica, y que tienen en común el interés de los mismos por las circunstancias sociales y políticas del momento. En primer lugar, consideramos productiva la concepción planteada por Sartre sobre la existencia de un tipo de intelectual comprometido,<sup>30</sup> que se caracterizaría por sus preocupaciones frente a las experiencias y acontecimientos que le rodean y la consecuente exposición de los mismos a la comunidad. Sartre adjudica a esta clase de intelectual una responsabilidad diferencial. En sus consideraciones acerca de lo que significa escribir, el autor expresa que “la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente” (1972: 58). Ciertas agrupaciones cinematográficas, como la argentina Cine Liberación y la boliviana *Ukamau*,<sup>31</sup> junto con casi todos los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, ilustran con sus planteos estéticos esta influencia del pensamiento sartreano,<sup>32</sup> que ubica a este frente de integración regional en una postura de compromiso sobre el universo circundante. Esta teoría plantea al escritor (cineasta) como un individuo que comprende y utiliza al arte como una herramienta para la conquista (Sartre, 1972), y esta declaración nos permite proponer a esta concepción como un marco para el estudio de estas cinematografías.

Por otro lado, divisamos la categoría elaborada por Gramsci<sup>33</sup> respecto al intelectual orgánico. Este sería alguien volcado hacia el pueblo o la clase obrera (Terán, 1991), que se vincula con ella en un proceso de concientización política con la misma, como alguien que forma parte del conjunto de relaciones sociales. Según palabras del autor, estos intelectuales le otorgan a los diferentes sectores de la sociedad “homogeneidad y conciencia de la propia función, no sólo en el campo económico sino también en el social y en el político” (Gramsci, 1975: 11), y se constituyen en cohesionadores

---

<sup>30</sup> La teoría del compromiso sartreano hizo su aparición en 1948 con la publicación de su libro *¿Qué es la literatura?*. Contamos para esta investigación con un ejemplar de la editorial Losada de Buenos Aires (Argentina) publicado en 1972.

<sup>31</sup> Al igual que en el caso del movimiento *Cinema Novo*, a lo largo de la Tesis haremos uso de las itálicas para la mención de esta agrupación, debido a que consiste en una palabra escrita en otro idioma, específicamente la lengua aymará. *Ukamau* significa en español “Así es”.

<sup>32</sup> El estudio sobre las propuestas estéticas de estas agrupaciones se encuentra plasmado en el Capítulo 3 de la presente investigación.

<sup>33</sup> Antonio Gramsci (1891-1937) fue un teórico italiano de orientación marxista y uno de los fundadores del Partido Comunista italiano, del cual ocupó la presidencia entre 1924 y 1926. Ese último año, luego de ser detenido por la policía fascista, fue condenado a prisión (donde permaneció hasta prácticamente el final de su vida). Allí escribiría gran parte de su obra. Su concepción acerca del intelectual orgánico se encuentra volcada en su ensayo de 1924 *Los intelectuales y la organización de la cultura*.

de masas. El intelectual orgánico es contrapuesto al intelectual tradicional, que se asocia a la legitimación de la hegemonía vigente, y suele estar apartado de las funciones sociales. Estas concepciones nacen de la convicción por parte del autor de que todo hombre es un ser intelectual, no por su formación académica sino por su inclusión en un proceso sociohistórico, y que por lo tanto, está siempre despojado de autonomía, y es manipulado por las clases dominantes para su ejercicio de la hegemonía política. Gramsci considera que el consenso sobre las masas se consolida a partir de las influencias culturales, en donde los medios de comunicación, junto con diversas instituciones, son parte fundamental de ese movimiento. Por lo tanto, el intelectual estaría siempre involucrado en los procesos de hegemonía y contrahegemonía.

En el pensamiento de Gramsci, es central esta instancia de comunicación, que tiene como fin la socialización: “Que una masa de hombres sea llevada a pensar coherentemente y en forma unitaria la realidad presente, es un hecho ‘filosófico’ mucho más importante y ‘original’ que el hallazgo, por parte de un ‘genio’ filosófico, de una nueva verdad que sea patrimonio de pequeños grupos de intelectuales” (1983: 9). En este intercambio entre la intelectualidad y la masa se produce un movimiento de retroalimentación, ya que a través de ese contacto los primeros se nutren de las problemáticas de la segunda. Esta será, precisamente, la postura general presentada por gran parte de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano a la hora de abordar sus producciones, considerando a sus films como vehículos para la conciencia política del espectador y motores para una acción futura de los mismos en pos de una transformación social.

Encontramos en un trabajo del filósofo argentino Oscar Terán (2004) el desarrollo de una historia de las ideas en América Latina que constituye una valiosa contribución para la presente investigación. A través de su texto, el autor traza la evolución del pensamiento de la región, que transita, en sus diversas etapas, por estadios tales como el positivismo, el modernismo, los nacionalismos desarrollistas, la radicalización política, y junto con ella, la filosofía de la violencia como herramienta para el cambio social. El análisis de Terán sobre estas fases de la intelectualidad latinoamericana es de utilidad para la contextualización de los acontecimientos históricos que fueron sucediéndose a la par de las producciones cinematográficas, pero principalmente para ubicar las orientaciones ideológicas en pugna que influyeron indudablemente en las elaboraciones de los cineastas de la región que nos ocupa.<sup>34</sup> También debemos mencionar el aporte realizado por el

---

<sup>34</sup> Junto a Terán podemos mencionar también el estudio sobre la intelectualidad latinoamericana del sociólogo Carlos Altamirano (2008), compilación cuyo primer volumen intenta realizar un cruce entre las comunidades de intelectuales hasta principios del siglo XX. Otro aporte teórico, aunque circunscripto a Argentina es el trabajo de Silvia Sigal (1991) sobre las vinculaciones de los intelectuales con el ámbito político y social. Por otra parte, el análisis de Claudia Gilman (2003) sobre el rol de los escritores latinoamericanos en la prosecución de una Revolución es un referente para ubicar a los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano en proyectos comunes a sus pares integrantes de otras disciplinas.

mexicano Leopoldo Zea (1986) en sus estudios sobre el latinoamericanismo. A lo largo de su producción teórica, este autor ha defendido la concepción del hombre como ser social aspirando a la unidad de América Latina otrora proclamada por los próceres sudamericanos, en especial en lo que respecta a los ideales bolivarianos, que serían un punto de partida esencial en su obra. La integración de la región permitiría abordar la consecución de una autonomía de esas naciones dentro del panorama político mundial. A modo de referencia, el autor enumera algunas cuestiones que nos permiten reflexionar sobre el proyecto de unificación en el continente, aplicable al programa de integración de las cinematografías de los años sesenta y setenta:

El pensamiento de Bolívar se planteó una serie de problemas que aquí resumo en los siguientes: el problema de la identidad, ¿quiénes somos los hombres de esta América?; el problema de la dependencia, ¿por qué somos así?; el problema de la libertad, ¿podemos ser de otra manera? y el problema de la integración, ¿integrados en la dependencia, podemos integrarnos en la libertad? (1980: 8).

Esta postura será evidente no sólo en el contexto político en el que se insertan las obras cinematográficas sino también, en el concepto de regionalismo que estudiaremos en los films y manifiestos abordados en la presente investigación. A través de estas ideas y análisis, advertimos cómo los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano dejarían de ser simplemente actores movilizadas dentro del mundo de las ideas o del entretenimiento, y empezaría a entrelazarse de manera compleja con el Estado, el pueblo y la cultura. No estaríamos hablando simplemente de individuos con determinadas convicciones ideológicas, sino que comenzaría a concebirse una unión indisoluble entre política y actividad artística, en la que el intelectual/cineasta se transformaría en un dirigente, un “organizador de voluntades” (Terán, 1991: 176).

Este conglomerado de teorías sobre la posición del intelectual/artista en la sociedad y su participación activa como agente político de transformación nos permite localizar un marco de influencia en las nuevas propuestas de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano. Estos dejarían de presentarse como generadores de entretenimiento para constituirse en artistas comprometidos, y aún más, en individuos en los cuales la barrera existente entre hombre y cineasta se torna cada vez más difusa.

Así, en las décadas del sesenta y setenta, en consonancia con las tendencias de años precedentes, notamos la emergencia de una concepción del cine como hecho social (disociada de la idea del arte por el arte). Los realizadores no se conformarían con reproducir el mundo o describirlo a través de sus películas, sino que más bien estarían abocados a la intervención sobre el mismo, afín a la

famosa declaración de Karl Marx en su tesis XI sobre Feuerbach:<sup>35</sup> “Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos: de lo que se trata es de transformarlo” (en Brihuega, 1996: 115).

Aplicando a la cinematografía las concepciones de Sartre respecto de la literatura, afirmamos, como mencionamos previamente, que el arte estaría despojado de toda clase de inocencia. Es precisamente esta posición la que adoptaron los realizadores latinoamericanos del período que abordamos a la hora de afrontar sus producciones cinematográficas. Ante el mencionado compromiso del intelectual/artista con la realidad social en la que está inmerso, Sartre le adjudica a la literatura la tarea de buscar lenguajes nuevos (1972: 59) que sean acordes al universo a describir. Y este fue precisamente el motor que movilizó a la nueva generación de cineastas latinoamericanos, que buscaron adaptar sus creaciones al mundo que los circundaba, alejándose de lenguajes importados de naciones que poco tenían que ver con la realidad latinoamericana.

Del mismo modo que en los años sesenta y setenta hubo en el ámbito cinematográfico una adscripción a estas ideas sobre el compromiso del intelectual ante la realidad social, también podemos reconocer una concepción sobre el espectador cinematográfico como agente activo de la misma. En sus reflexiones sobre la escritura, que podrían ser extensivas a cualquier otra manifestación estética, Sartre abre al receptor la posibilidad de ser partícipe de la obra, y por lo tanto, también de comprometerse: “Escribir es [...] a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector” (1972: 84).

Un trabajo que nos permite estudiar los films de nuestro corpus en su diálogo activo con la instancia receptora es el escrito de Umberto Eco (1992) sobre un nuevo estatus de las producciones artísticas: el de obra abierta.<sup>36</sup> Esta apertura tiene en cuenta la posibilidad de que el arte sea interpretado de múltiples maneras por parte de su destinatario, más allá de la organicidad que posee en esencia todo objeto artístico. Según Eco, las obras se constituyen en fuentes que suscitan innumerables posibilidades de experiencias, por lo cual las reacciones generadas por su recepción dependerán de las condiciones históricas y culturales en que son percibidas. El destinatario, a su vez, se convertiría en una especie de co-autor, que reconstruye la propuesta inicial dada por el artista en su relación dialéctica con la obra de arte. Esta teoría planteada por Eco servirá de eje para analizar la figura del espectador proyectado por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, en el

---

<sup>35</sup> Las Tesis sobre Feuerbach fueron escritas por Karl Marx en 1845. Se trataron de once sentencias breves sobre las ideas del filósofo alemán Ludwig Feuerbach. En 1886, fueron modificadas luego de su muerte por Friedrich Engels bajo el nombre de *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, y finalmente publicadas en Stuttgart en 1888.

<sup>36</sup> Esta teoría fue plasmada por el autor en 1962 con la publicación en Milán de su libro *Obra abierta* a través de la Colección Pórtico. Tuvo su origen en un conferencia dada en 1958 por Eco en el XII Congreso Internacional de Filosofía bajo el nombre de “Il problema dell’opera aperta”.

nuevo rol de interventor que se le empieza a adjudicar en los años que nos ocupan. También nos permitirá establecer un enfrentamiento entre esta propuesta y el direccionamiento normativo que los films han demostrado ejercer en el receptor por medio del uso de determinados recursos estilísticos, evidenciando en algunos casos, en especial en el cine militante, una tendencia hacia significaciones unívocas. El artista volcado a lo social, el cual constituye una de las características definitorias del Nuevo Cine Latinoamericano como movimiento regionalista, es conciente de que tanto él como su obra y su destinatario se encuentran situados históricamente. La obra de arte se actualizaría, por tanto, en la medida en que exista una instancia de recepción capaz de establecer reacciones o efectos sobre la misma.<sup>37</sup>

Por otro lado, las ideas de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer<sup>38</sup> sobre la constitución de la industria cultural,<sup>39</sup> y las de Georg Lukács<sup>40</sup> sobre el fenómeno de la alienación<sup>41</sup> nos resultan también productivas para entender la proyección de un nuevo espectador cinematográfico. Según Adorno y Horkheimer, la aparición de una industria cultural forjada en el ámbito de los medios masivos de comunicación (entre ellos, el cine) es un fenómeno que explica la despersonalización de los individuos, ejerciendo a través de los productos estandarizados de esa industria, un efecto de control que lacera toda perspectiva crítica. Los autores consideran que esa industria apunta a erigir a la diversión como estrategia para efectuar en los consumidores una prolongación del trabajo. De esta manera, se evita en el entretenimiento el pensamiento crítico y se genera una impotencia: “El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (Horkheimer y Adorno, 1987: 166). Esta situación es la que el Nuevo Cine Latinoamericano procuró rechazar en pos de la conformación de una estructura de

---

<sup>37</sup> Se estudiará este aspecto en especial en el Capítulo 3 de esta Tesis. Cabe aclarar que la concepción del espectador como actor social por parte de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano no siempre pudo verse reflejada en los resultados concretos de la práctica cinematográfica.

<sup>38</sup> Adorno (1903-1969) y Horkheimer (1895-1973) fueron dos filósofos alemanes que integraron la Escuela de Frankfurt, institución que aglutinó a pensadores interesados en revisar las teorías marxistas. La misma funcionó entre 1922 y 1933, año en que fue cerrada por causa de la persecución nazi. La institución, por tanto, se vio obligada a trasladarse a Estados Unidos. En ella también participaron pensadores como Walter Benjamín, Herbert Marcuse, Georg Lukács y Jürgen Habermas, entre otros.

<sup>39</sup> El ensayo de ambos autores titulado “La industria cultural” se encuentra publicado en Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1987), *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana. Su primera edición data de 1947.

<sup>40</sup> Lukács (1885-1971) fue un filósofo húngaro de orientación marxista. Junto a sus estudios sobre el trabajo y la conciencia de clase, Lukács también indagó en aspectos vinculados a la literatura.

<sup>41</sup> Su reflexión sobre la alienación se encuentra plasmada en un escrito de 1923 titulado *Historia y conciencia de clase*. Contamos, para la presente investigación, con una edición de La Habana publicada en 1970 por la Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro.

pensamiento crítico y activo en el receptor de los films respecto a la realidad social que las producciones de los sesenta y setenta empezaron a revelar.

En vinculación a esto, la concepción de la alienación,<sup>42</sup> aplicada por Lukács a los procesos sociohistóricos como algo que atenta contra la formación de una conciencia de clase en una sociedad cosificada como la capitalista, también ha sido un aspecto de gran pregnancia en el pensamiento de los realizadores de este movimiento regional. Esta incide de alguna manera en el comportamiento del espectador como un ser inducido en sus pensamientos. La propuesta de constituir al arte cinematográfico como una herramienta de concientización sociopolítica con fines de intervención en la realidad, está dirigida a producir en el receptor un comportamiento pragmático para el cual era preciso rescatarle de su estado de enajenación ante las circunstancias históricas. Lukács ubica al individuo como un ser integrado a lo social y político, y por lo tanto el arte, según él, debe cumplir una función crítica que produzca una transformación.<sup>43</sup> El autor considera a la novela como un arte exclusivo de la burguesía (extendiendo esa condición a toda la literatura). De la misma manera, los films latinoamericanos habrían tenido un destino similar a lo largo de las décadas, por ser orientados a la contemplación pasiva por parte de los destinatarios.<sup>44</sup> La visión crítica de la realidad propuesta a partir de los años sesenta de una manera más radical parte, en cierto sentido, del interés por desligar al arte cinematográfico de una mera búsqueda de placer estético para llevar al cineasta y al espectador a una elaboración más reflexiva que propulse un cambio de actitud: de la pasividad a la participación activa en la realidad social.<sup>45</sup> En ese proceso, entra en juego también la existencia de una vinculación entre el artista y el pueblo, afín también a las ideas de Lukács respecto a la renovación del arte literario: “la adhesión más íntima a un movimiento de masas que combate por la emancipación del pueblo provee a los escritores aquellos grandes puntos de vista y los temas fecundos con los cuales un verdadero artista puede desarrollar las formas artísticas genuinas y eficaces” (1965: 28). Esta noción puede asimilarse a la búsqueda

---

<sup>42</sup> Cabe aclarar que con anterioridad a Lukács, encontramos en la filosofía de Karl Marx referencias a la alienación generada por la sociedad capitalista, las cuales se encuentran en sus *Manuscritos económicos-filosóficos* de 1844. Marx fue, a su vez, inspirado por las reflexiones del filósofo alemán Georg W. Hegel sobre la enajenación como obstructora de la autoconciencia, desarrolladas en su famoso escrito de 1832 titulado *Fenomenología del espíritu*.

<sup>43</sup> Lukács definió al “tipo” como categoría central del realismo, al cual concebía como “la conexión orgánica e indestructible entre el hombre privado y el individuo social, partícipe de la vida pública” (1965: 16).

<sup>44</sup> Como veremos en el Capítulo 4, los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano promovieron, a través de ciertos recursos retóricos como la ironía, el rechazo a los valores burgueses, asociándolos al conformismo, las aspiraciones de ascenso social y una propuesta de modernización a toda costa.

<sup>45</sup> Este pensamiento se encuentra ligado también a las ideas desarrolladas por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht y su Teatro Epico surgido en 1928, con el que promovió la técnica actoral del distanciamiento. Esta propuesta fue retomada en algunos films del Nuevo Cine Latinoamericano en lo referente a la elaboración narrativa y la práctica actoral.

por parte de ciertos directores del frente cinematográfico estudiado de una conexión con las bases populares incluso en lo que respecta a la inserción de las mismas en el proceso de producción.

Todas estas concepciones han sido la base ideológica que originó la gestación de nuevos abordajes sobre el espectador de cine a partir de los años sesenta. En los films del Nuevo Cine Latinoamericano, este es aludido como un destinatario al que hay que concientizar sobre una situación social negativa usualmente ignorada, pero que a pesar de su enmascaramiento se encuentra activa. De acuerdo a las consideraciones de estos realizadores, el espectador se encuentra cegado por el sistema en que está inmerso, por lo cual las teorías que acabamos de mencionar han transitado por el pensamiento de gran parte de estos directores para aplicarlas en la transformación del receptor de un individuo alienado a alguien conciente de la realidad, capaz de modificarla con su accionar.

La obra de arte, como instrumento discursivo, siempre ha sido un elemento de representación ideológica. Tradicionalmente, ha sido considerada como expresión individual de una concepción del mundo, aunque siempre influida por el contexto otorgado por las series histórica, política y social en las que está sumido el artista. A pesar de que esa obra tenga pretensiones de neutralidad, siempre estará situada históricamente, con lo cual nunca podrá presentar una verdad o realidad, sino más bien representarla, a través del marco del lenguaje y con la intervención de un discurso sociopolítico.

En este sentido, podemos remitirnos a ciertas concepciones de Pierre Bourdieu<sup>46</sup> sobre la obra de arte. Según el autor, la creación de la misma encuentra su mediación a través de un sistema de relaciones sociales que supo denominar “campo intelectual”.<sup>47</sup> Utiliza el concepto de “campo” haciendo referencia a una suerte de espacio magnético en el que interactúan fuerzas sociales, tanto antagónicas o competitivas como complementarias, que juegan un rol central en la imposición de la legitimidad cultural. Ante la pretensión de autonomía del campo intelectual habría una serie de “restricciones sociales que orientan la obra desde fuera” (en Pouillon, 1967: 146). De esta manera, Bourdieu afirma que “el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra” (en Pouillon, 1967: 172). Por ende, concluimos que la creación de la obra de arte siempre estará condicionada y su autonomía, relativizada, con respecto a la sociedad.

---

<sup>46</sup> Pierre Bourdieu (1930-2002) fue un filósofo y sociólogo francés que se destacó por sus concepciones teóricas en el ámbito de la cultura y la educación.

<sup>47</sup> Este concepto comenzó a ser usado por su autor en 1966 a través de un ensayo titulado “Campo intelectual y proyecto creador”. Su primera traducción al español se encuentra en Pouillon, Jean (1967), *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.

La teoría de los campos nos permite reflexionar sobre el abordaje que las cinematografías a estudiar han realizado sobre el estatus de la obra de arte. Esta nunca se encontraría aislada de las condiciones sociales, ya que siempre habría una influencia política ejercida sobre ella, tanto en el lado de la producción, como en el de la distribución y la recepción. Los films del Nuevo Cine Latinoamericano y el desarrollo que fueron adquiriendo a lo largo de las décadas mencionadas y de las circunstancias históricas que han tenido que afrontar, nos permiten corroborar esta dependencia de la cinematografía con la serie social.

La obra de arte, como generadora de representaciones, se convierte también en una herramienta capaz de imponer ideologías a su receptor, o en un elemento de reivindicación de la identidad de ciertos sectores de la sociedad. En el caso de las artes audiovisuales como el cine, las imágenes y sonidos siempre se sitúan en un entorno determinado que será el eje a partir del cual se les interpretará. Ellas no sólo se reducen a su posición geopolítica, aunque eso influye inexorablemente en la conciencia de su receptor. Al decir del analista cinematográfico Jacques Aumont, la imagen siempre será “vista por un espectador históricamente definido” (1992: 207). Sin embargo, tal condicionamiento se encuentra también instituido por la elección de ciertos recursos estilísticos. Podemos localizar desplazamientos de perspectivas tradicionales de interpretación de la historia a partir de la utilización de lenguajes que subvierten la forma hegemónica de hacer cine. Esta influencia se produciría a través de la elaboración plástica del encuadre, el montaje, el tipo de enunciación y los diversos recursos estilísticos propios del arte cinematográfico. El dispositivo, por lo tanto, aparece a lo largo de la historia como un mediador entre el film y el espectador, que produce en este último un efecto de tipo ideológico (Aumont, 1992).<sup>48</sup>

Como aporte fundamental para el marco teórico de la presente Tesis consideramos que la mencionada propuesta metodológica de Paulo Antonio Paranaguá (2000) acerca de la necesidad de abordar una historia comparada del cine en América Latina para desentrañar las especificidades y tendencias de cada país del continente nos sirve de eje, en primer lugar, para efectuar un entrelazamiento entre los films que forman parte de nuestro corpus con la serie política y social. En segundo término, este comparativismo nos posibilita dar cuenta del cruce interdisciplinario que ha tenido el cine de los años sesenta y setenta con otras ramas del arte como la pintura y la literatura contemporáneas y de períodos precedentes. Por otro lado, la producción teórica de los cineastas

---

<sup>48</sup> La discusión teórica sobre el dispositivo cinematográfico como motor de un mecanismo de identificación con la ideología dominante fue abordada en principio por Jean-Louis Baudry, en especial a través de su artículo publicado en París en 1970 en la revista *Cinéthique* N° 7-8 titulado “Efectos ideológicos del aparato de base cinematográfico” (“Effets ideologiques de l’appareil basic cinématographique”). Basándose en los presupuestos teóricos de Lacan y en la especificidad de la cámara en su vinculación con la realidad objetiva, el autor establece a los instrumentos y procedimientos propios del aparato cinematográfico como generadores de un efecto ideológico en particular, por sobre el contenido mismo de las imágenes.

latinoamericanos también merece ser cruzada con la práctica concreta efectuada en los films por parte de los mismos realizadores que escribieron esas propuestas estéticas. De esta manera, y en base a los planteos del historiador brasileño, podemos abordar un estudio dialógico de las cinematografías seleccionadas en nuestro corpus.

Por último, en base a las reflexiones sobre cine latinoamericano en su perspectiva integracional que encontramos en los ya citados trabajos de King (1993), Pick (1993) y Getino y Velleggia (2002), podemos establecer un debate sobre el pensamiento usual de que las propuestas políticas radicalizadas constituyen el signo exclusivo de la unificación del cine de la región en un frente continental, para dar a entender al Nuevo Cine Latinoamericano como un fenómeno de unificación tanto estético como cultural, más allá de los límites del cine político militante. Junto a los análisis de estos autores sobre el rol de las películas en la intervención social y la proyección de una tendencia a la solidaridad estético-ideológica entre cineastas, tomamos también como marco teórico la serie de manifiestos y ensayos escritos por los realizadores, que serán discutidos y puestos en diálogo en el Capítulo 3 de la presente Tesis.

## **6. Estructura de la Tesis**

Teniendo en cuenta la diversidad de temas de reflexión que suscitan las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano, nos centraremos en el análisis de los aspectos, tanto temáticos como formales, que hacen a estos films y a las teorías elaboradas por los cineastas, representantes del fenómeno de unificación regional planteado inicialmente. Con ese fin, esta investigación de Doctorado se estructura en cuatro capítulos que nos permitirán circunscribir estas películas y manifiestos dentro del contexto sociohistórico y estético que los vincularon en un frente de integración. Estos se encuentran circundados por la presente introducción teórico-metodológica que da cuenta del problema de investigación y las hipótesis propuestas, y por las conclusiones finales, que desplegarán los resultados adquiridos luego del desarrollo de la Tesis. A ellos se les adicionará un apéndice con fragmentos de los documentos que consideramos fundamentales para la formación estético-ideológica del cine regionalista latinoamericano de los años sesenta y setenta, junto a un listado de fichas técnicas de los films seleccionados como corpus de la investigación.

El Capítulo 1 se encarga de revisar y evaluar una serie de conceptos e ideas que servirán de marco para comprender los aspectos concernientes a la regionalización del cine de América Latina. Daremos cuenta del vocabulario, la terminología y las problemáticas circulantes en esos años en el área de la cultura y la política, y que incidieron durante los años sesenta y setenta en el ámbito cinematográfico. Nos referimos a las nociones de Tercer Mundo, Subdesarrollo, Eurocentrismo, Regionalismo, Modernización, Panamericanismo, Identidad, Violencia y Nación, entre otros. A su vez, estableceremos un breve correlato con las experiencias que estaban suscitándose al mismo

tiempo en las demás artes, así como en períodos precedentes. Esto nos permitirá presentar un panorama de las tendencias ideológicas y estéticas que signaron a los textos fílmicos a estudiar y nos habilitará a trazar un horizonte teórico pertinente para delinear el trabajo sobre el material audiovisual. Por último, este Capítulo inicial nos introducirá en las problemáticas comunes de índole temática que empezaron a circular en el Nuevo Cine Latinoamericano, y en las transformaciones estilísticas que se sucedieron a partir de los años sesenta junto con el trazado de un panorama analítico sobre la influencia de movimientos cinematográficos foráneos congruentes en sus propuestas ideológicas con la situación latinoamericana.

A través del Capítulo 2, examinaremos una selección de películas que consideramos antecedentes de una regionalización del cine latinoamericano previa a la década del sesenta, y cuya revisión servirá de referente para la enumeración y el análisis de las innovaciones estéticas e ideológicas presentes en el Nuevo Cine Latinoamericano. Para tal fin, destacaremos, por medio de un horizonte analítico de la trayectoria cinematográfica de estas naciones, la aparición de aspectos semánticos y formales que evidencien una integración en lenta formación en el cine latinoamericano. Nos centraremos especialmente en films paradigmáticos de la década del cincuenta, a la que consideramos transitiva en este proceso de regionalización del cine de América Latina. El estudio de los rasgos temáticos y estilísticos de esas películas nos permitirá erigirlas, junto a sus respectivos realizadores, en modelos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano. También estudiaremos la interrelación que han tenido las cinematografías de la región con las políticas estatales de fomento a las producciones nacionales, los efectos de la censura y la persecución ideológica sobre la elaboración de estrategias para la continuidad artística, y la conformación de instituciones u organismos cinematográficos estatales. Desarrollaremos, entonces, el impacto que el contexto histórico ejerció en la elaboración de los relatos fílmicos y en los sistemas de producción y exhibición.

En el Capítulo 3 entrelazaremos las propuestas y discusiones expresadas por los realizadores latinoamericanos a través de ensayos, manifiestos, declaraciones en entrevistas y artículos, para contraponerlas con la puesta en práctica de las mismas en sus obras cinematográficas. Estos cineastas han desplegado un conjunto de reflexiones y teorías que en su reunión y análisis nos permitirán definir el programa ideológico y estético de estas producciones en su objetivo de contrarrestar la penetración cultural. A su vez, en esta instancia enumeraremos y examinaremos los alcances prácticos generados por los eventos llevados a cabo en estos años entre los realizadores de América Latina, a través de los cuales se debatieron propuestas estéticas y de producción y distribución de sus films. Estos consistieron en congresos y encuentros, tanto nacionales como continentales, y festivales regionales e internacionales en los que se exhibieron y premiaron las películas de estos cineastas. Daremos cuenta también de una paradoja observable en el éxito y el

alcance que los directores latinoamericanos obtuvieron en el exterior en detrimento de la persecución y las prohibiciones experimentadas en sus países de origen. A través del registro de todas estas vivencias, estudiaremos la práctica concreta de regionalización e integración del cine latinoamericano de este período.

Finalmente, en el Capítulo 4 presentaremos el análisis exhaustivo de los textos fílmicos seleccionados en base a una serie de núcleos comunes, tanto desde la estructura semántica de los mismos (con abordajes de temáticas tales como el hambre y la miseria, el abuso y la explotación, la relación del héroe con la masa, las luchas revolucionarias, el Tercer Mundo y el subdesarrollo, el énfasis en las raíces étnicas y la solidaridad continental, entre otros tópicos), como también en su base narrativa, enunciativa y espectacular (la utilización de los recursos narrativos en torno a una propuesta de contrainformación, el uso de la voz *over* como herramienta ideológica, la evidencia del dispositivo cinematográfico, la combinatoria del documental y la ficción como recurso recurrente para la elaboración de películas ancladas en lo social, y la presencia de estructuras alegóricas y metafóricas como estrategia estilística para la realización de un cine de resistencia).

En base a los resultados reunidos hasta esta instancia, imbricaremos a modo de conclusión los contenidos analizados en forma particularizada en cada uno de estos Capítulos, intentando entrecruzar el pensamiento sociohistórico propio del período en cuestión con las elaboraciones teóricas de los cineastas y los resultados evidenciados en lo concreto del ejercicio fílmico. De esta manera, podremos definir, describir y explicar el horizonte estético e ideológico que, divergencias aparte, unificó al Nuevo Cine Latinoamericano en un proyecto de características regionales que modificaría indudablemente la práctica cinematográfica de esas naciones en las siguientes décadas.

## **CAPÍTULO 1**

### **Bases socioculturales de la integración cinematográfica en América Latina**

La región que conforma el territorio latinoamericano nos ofrece una perspectiva particular sobre las relaciones de dominación/subordinación sociopolítica ejercidas en el conglomerado de naciones del mundo. El mapa global suele dividirse mucho más que en límites geográficos, evidenciando un enfrentamiento conformado por los polos de superioridad/inferioridad en los que América Latina suele ocupar el segundo de ellos.

Este continente representó generalmente un espacio marginal dentro del panorama mundial. Un territorio de subdesarrollo, miseria, deuda, inferioridad tecnológica. La mirada desde la cual se ha construido el imaginario de las naciones es un asunto de vital importancia para comprender el desempeño cultural de las mismas. Lo extranjero (a saber, el ideal de civilización europeo o norteamericano) se ha establecido generalmente como el centro regidor en las aspiraciones de los países de América Latina a la hora de emprender un proceso de modernización. Estos factores provenientes de lo foráneo fueron cargados de cierta imagen de superioridad considerada como digna de ser imitada para derribar las raíces “bárbaras” que supuestamente componían la cultura nacional de acuerdo a la mirada extranjera. De esta manera, se otorgó a lo autóctono un estigma de inferioridad urgida de ser superada, siguiendo el modelo propuesto por los países desarrollados.

Cuando se discute o analiza el cine latinoamericano, generalmente es emplazado en una posición de margen, en comparación con las cinematografías norteamericana y europea, núcleos históricos del desarrollo de este arte en particular. Pareciera que también en el área de la práctica fílmica existiera una cierta división territorial, que asigna a cada espacio un nivel de importancia y valorización. Podríamos preguntarnos de dónde proviene esta clase de jerarquizaciones: ¿ha sido por causa de los cineastas, que han trabajado en un nivel de "subdesarrollo artístico y cultural", buscando imitar los modelos exitosos provenientes del extranjero?. ¿Fue consecuencia de los hábitos de recepción del espectador, habituado a responder naturalmente a los esquemas interpretativos en los que se le ha formado?. ¿Fue condicionada por la falta de recursos económicos y la incapacidad de generar una infraestructura tal que permita gestar una industria cinematográfica

nacional?. Sería erróneo reducir esta problemática a un único aspecto. Es evidente que ha sido la suma de innumerables y variados factores la causante de esta marginalidad cinematográfica de Latinoamérica.

El cine de la región ha sido frecuentemente enunciado desde un tipo de postura ideológica en la cual los elementos propios de la cultura suelen ser reclusos a un estado de primitivismo, creyendo que la mirada hacia el exterior llevaría a la cinematografía al ingreso a una modernización. Si a lo nativo se le adjudica una pertenencia al campo de la barbarie y el primitivismo, y a lo extranjero al de la civilización y el progreso, es natural que a lo largo de las décadas la raíz creadora del cine latinoamericano haya sido afectada por una anomalía consistente en el abordaje de la producción cinematográfica desde una especie de complejo de inferioridad. El mismo fue reconocido por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano como parte de la tradición cinematográfica de la región, por lo cual coincidieron en arremeter contra la imitación de los modelos foráneos que ha sido característica constitutiva de los films de esas naciones hasta la llegada de la renovación de los años sesenta. Así lo expresaba, por ejemplo, el brasileño Glauber Rocha, admirado por los cambios introducidos en la cinematografía nacional a través de la película *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955/56):

... la técnica no era necesaria, porque la verdad estaba para ser mostrada y no necesitaba disfrazarse de arcos, difusores, reflectores, lentes especiales. Era posible, lejos de los estudios babilónicos, que se hicieran films en Brasil. Y en el momento en que muchos jóvenes se liberaron del complejo de inferioridad y resolvieron que serían directores de cine brasileño *con dignidad*, descubrieron también, en aquel ejemplo, que podían *hacer cine* con “una cámara y una idea” (2003: 106).

Para contrarrestar esta condición de dependencia creativa, a partir de los años sesenta, el Nuevo Cine Latinoamericano se asentaría sobre una concepción alternativa y de aspiración revolucionaria: el arte cinematográfico como instrumento de compromiso con lo social, o como arma para el cambio histórico.<sup>49</sup> A lo largo de esta investigación nos encontraremos con exponentes de un cine forjado en una voluntad concientizadora sobre la condición de dependencia cultural del hombre en América Latina, conectada con una tendencia hacia la politización de los sectores populares.

En la integración de las naciones de la región en un frente cinematográfico de características contrahegemónicas, se propuso una nueva experiencia respecto a lo que implicaba asistir a una proyección cinematográfica. En sus dos acepciones, desde la aparición de un cine militante (inspirado en el objetivo de movilizar al espectador a la actuación concreta hacia un hecho

---

<sup>49</sup> Como explicaremos en el Capítulo 2, esta tendencia empezaría a delinearse en especial a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, con los trabajos de Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Ruiz y Julio García Espinosa, particularmente.

revolucionario) hasta el caso de películas que simplemente testificaron la existencia de una realidad no evidenciada usualmente en las pantallas, encontramos en estos años sesenta y setenta una tendencia a la conversión del cine de espectáculo en praxis. A lo largo de este trabajo, junto con el despliegue de ambas variantes, daremos cuenta acerca del verdadero alcance que han tenido las aspiraciones plasmadas a modo de ensayos teóricos de los realizadores en la práctica fílmica concreta, las cuales han estado relacionadas indisolublemente a las circunstancias históricas que atravesaron estas naciones durante el período.

Para dar cuenta de esto, evaluaremos en este Capítulo una serie de conceptos que nos ayudarán a ubicar a las películas que forman parte de nuestro corpus en el contexto político, histórico e ideológico en las que fueron creadas. Daremos cuenta, por tanto, de diversos aspectos coyunturales que el Nuevo Cine Latinoamericano integró a las problemáticas de sus producciones fílmicas, a saber, la presencia de un discurso eurocentrista en las manifestaciones culturales que llevó a abordar diversas estrategias estéticas para combatir esa situación, el debate sobre la condición de desarrollo o subdesarrollo de determinadas naciones, la circunscripción al llamado Tercer Mundo que unificaría a Latinoamérica con naciones periféricas de otros continentes, la existencia de un desplazamiento de planteos temáticos universales a un anclaje de índole nacional y regional, la revalorización de las identidades nacionales en oposición a la penetración cultural extranjera, la propuesta panamericanista asociada a la integración continental de América Latina, y por último, los nuevos planteos sobre los usos de la violencia como forma de oposición a la explotación ideológica y política.

Tenemos en cuenta, sin embargo, que ninguna de estas concepciones puede ser entendida de manera aislada, sino que más bien formaron parte de un complejo engranaje que signó la producción del Nuevo Cine Latinoamericano y de otras disciplinas artísticas contemporáneas. Por lo tanto, nuestro objetivo, más allá de la mención separada de cada uno de estos aspectos condicionantes de la producción del cine de la región, es demostrar de qué forma los mismos se han entremezclado dentro del panorama global en el que se encontraron inmersos, y cómo han afectado al área de la cultura, principalmente la cinematografía.

### **1. El multiculturalismo como objeción a una perspectiva eurocentrista**

El arte nunca ha sido plenamente independiente respecto a influencias provenientes de los procesos de creación artística extranjeros. A menudo las culturas suelen mixturarse o incluso producir, en una relación de dominación ideológica, la anulación de las costumbres y tradiciones de unas en detrimento de otras. Esto se conoce, en el ámbito de la antropología, como el fenómeno de transculturación, a través del cual un grupo social o comunidad determinados adoptarían las formas

y estructuras externas, corriendo el riesgo de alcanzar gradualmente una aculturación.<sup>50</sup> En este último caso, los rasgos constitutivos de la cultura subordinada suelen perderse en el proceso de imposición. Estos aspectos aquí relatados son un factor de implicancia para comprender los diversos mecanismos de absorción y rechazo respecto a los modelos foráneos en el Nuevo Cine Latinoamericano, que aluden a situaciones de colonización cultural y a su intento por contrarrestarlas por medio de la propuesta de nuevos lenguajes y estrategias de distribución y recepción.<sup>51</sup>

En América Latina ha habido una serie de apropiaciones por parte de las culturas llamadas dominantes que generaron en el continente una situación de dependencia. La noción de “eurocentrismo” remite a esta supremacía que abarcaría las diferentes áreas de la sociedad: la política, la cultura, la filosofía, la economía, la literatura, y podríamos agregar el cine. Europa sería tomada como modelo o núcleo de referencia. Sin embargo, esta concepción es aplicable también a la influencia de naciones de otros continentes, como Estados Unidos, la cual ha tenido gran injerencia en la práctica y el consumo cinematográfico de América Latina a lo largo de la historia.

Según los especialistas en estudios culturales Ella Shohat y Robert Stam, la perspectiva eurocentrista ha dividido al mundo entre “Occidente y los demás” (2002: 20), introduciendo una serie de oposiciones: “nuestras ‘naciones’, sus ‘tribus’ [...] nuestra ‘cultura’, su ‘folklore’, nuestro ‘arte’, su artesanía’ [...] nuestra ‘defensa’, su ‘terrorismo’” (Shohat y Stam, 2002: 20). Nos encontramos, por tanto, con una idea de la civilización occidental como región formada y transformada por una mezcla de culturas e identidades, que no sólo abarcaría el área de las artes sino incluso el de las innovaciones científicas.

---

<sup>50</sup> Los procesos de transculturación y aculturación fueron estudiados por autores como el brasileño Darcy Ribeiro (2000) y el uruguayo Angel Rama (2004), entre otros. El primer abordaje, sin embargo, ha sido efectuado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, a partir de un libro de 1940 titulado *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencias de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. El autor define ambas circunstancias de la siguiente manera:

Entendemos que el vocablo “transculturación” expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturación”, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación” [...] En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una “transculturación”, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (Ortiz, 1999: 83).

<sup>51</sup> Esto es evidente en especial en las teorías desarrolladas por las agrupaciones Cine Liberación y *Ukamau*, entre otros representantes del Nuevo Cine Latinoamericano, cuyo ideario será analizado en el Capítulo 3 de esta Tesis.

Tal como afirman estos autores (1994), Europa<sup>52</sup> ha sido vista tradicionalmente como fuente y centro de atracción mundial. Según ellos, la cultura y las artes de las demás naciones se desplegaron generalmente a partir del horizonte trazado por el discurso eurocentrista. El cine latinoamericano del período en cuestión se movilizó a partir de un eje desestabilizador ante tal situación, revalorizando las culturas nacionales, en un intento de retornar a las raíces. Para ese fin, las películas del Nuevo Cine Latinoamericano abordaron temáticas vinculadas a la vida de sectores sociales que generalmente no han tenido voz propia en el cine realizado previamente en la región, a saber, los indígenas, los campesinos y los obreros, quienes comenzaron a inscribirse en las pantallas afirmando sus propias reivindicaciones.

En la trayectoria cinematográfica de los países de América Latina la mayor parte de las realizaciones han seguido los lineamientos culturales de Europa y Estados Unidos, constituyéndose en obras absorbidas por una cultura ajena a las autóctonas, que ofrecieron un lenguaje y valores importados, y que demostraron, por parte de sus productores, un afán de modernización y la aspiración de ingresar en un anhelado Primer Mundo. Es por eso que Shohat y Stam introducen al “multiculturalismo” como una herramienta de discordancia ante la influencia europea en las culturas nacionales. Ambos afirman que este concepto es la opción que permitiría “ver la historia del mundo y la vida social contemporánea desde la igualdad radical de los pueblos en estatus, potencial y derechos” (Shohat y Stam, 2002: 24). Por su parte, el “policentrismo”, íntimamente ligado al multiculturalismo, presentaría la visión de un mundo conformado por múltiples centros siempre en transformación. Implicaría, según ellos, la oportunidad de “dar poder a los que no lo tienen” (Shohat y Stam, 2002: 70), lo cual coincidió con uno de los principales planteos ideológicos de algunas agrupaciones cinematográficas que aquí estudiaremos.

La integración del Nuevo Cine Latinoamericano a través del frente de solidaridad conformado por las películas de nuestro corpus, se vincula a una voluntad por desligar a las culturas nacionales de un enfoque centrado en una visión exógena. La exposición de sectores sociales periféricos en los films y su desplazamiento al centro del relato cinematográfico, nos permite reconocer el abordaje multiculturalista del cine realizado en los años sesenta y setenta en la región.

Más allá de la subordinación sociocultural sufrida por los países subdesarrollados, Robert Stam y Ella Shohat (1994) proponen una perspectiva interesante que invierte de alguna manera los términos tradicionales de acatamiento. Si bien los países dominantes se erigen como paradigmas de sociedad, también ellos se han encontrado bebiendo de los elementos constitutivos de las culturas consideradas por ellos mismos como primitivas, erigiéndose como una síntesis de elementos provenientes de esos ámbitos marginalizados. Se revela así la existencia de una apropiación por

---

<sup>52</sup> Debemos aclarar que en lo que respecta al eurocentrismo, estas mismas nociones serán también aplicadas en este estudio a países como Estados Unidos.

parte del llamado Viejo Continente respecto a los factores constituyentes de las naciones usualmente desplazadas de una centralidad y primacía cultural.

Los autores agregan a manera de ejemplo la fascinación europea por el arte proveniente de África y América, interés asimilable también a cuestiones de índole comercial provistas por esos territorios lejanos. El movimiento de la Conquista se constituye en un buen ejemplo del lugar que ha ocupado el continente americano en el enriquecimiento de los europeos por medio del saqueo económico, demostrando haber sido también una fuente, como lo sería Europa posteriormente en la constitución del pensamiento occidental. Al respecto, nos son útiles las siguientes palabras del psiquiatra argelino Franz Fanon (1983), referente ideológico de algunos de los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano:

Europa es, literalmente, la creación del Tercer Mundo. Las riquezas que la ahogan son las que han sido robadas a los pueblos subdesarrollados. [...] ... Cuando escuchamos a un jefe de Estado europeo declarar, con la mano en el corazón, que hay que ir en ayuda de los infelices pueblos subdesarrollados, no temblamos de agradecimiento. Por el contrario, nos decimos, “es una justa reparación que van a hacernos” (1983: 47).

Esta posición primigenia de los países del Tercer Mundo ha sido resaltada también en la Conferencia de Bandung (1955),<sup>53</sup> a través del discurso del entonces Primer Ministro de China Zhou Enlai:

Los pueblos afroasiáticos han creado espléndidas culturas milenarias que han contribuido enormemente al desarrollo de la Humanidad. En la época moderna, la mayoría de los países de Asia y África han sido víctimas en diferente grado del saqueo y la opresión del colonialismo, de modo que se ven obligados a vivir en una situación de pobreza y atraso.<sup>54</sup>

Trasladándonos más atrás en la historia, las declaraciones de Simón Bolívar, uno de los pensadores centrales del panamericanismo, sentaron base también sobre quiénes debían ser considerados los verdaderos artífices del continente:

Tengamos presente que nuestro pueblo no es el europeo ni el americano del Norte; más bien es un compuesto de África y América que una emanación de Europa, pues hasta la misma España deja de ser europea por su sangre africana (árabe), por sus instituciones y por su carácter (en Blanco-Fombona, 1983: 76).

Las propuestas de ciertos realizadores latinoamericanos, como Glauber Rocha o Fernando Solanas, respecto a la realización de un cine tricontinental van en dirección a resaltar esta apreciación de los países del Tercer Mundo como formadores de cultura, no sólo de la propia, sino también la de sus

---

<sup>53</sup> Para un mayor implicancia sobre el papel que jugó dicha Conferencia en el panorama político de América Latina, remitirse al apartado “Integración tricontinental”, presente en este Capítulo.

<sup>54</sup> Esta cita se encuentra disponible en el siguiente sitio web: <http://espanol.cri.cn/141/2005/04/19/1@58627.htm>.

mismos dominadores. De esta manera, reconocemos el surgimiento de películas propensas a destacar la existencia de múltiples centros aún dentro de la marginalidad a la que los países tildados de neocolonizados han sido sometidos en el panorama mundial.<sup>55</sup> Por lo tanto, si a Europa y Estados Unidos se les suele atribuir una tendencia a teñir con su propia visión la cultura de otros pueblos, podemos afirmar junto con Stam y Shohat (1994) que estas naciones también se han caracterizado por absorber elementos de las culturas africanas, asiáticas y aún de los indígenas de América.

El fenómeno del eurocentrismo, evidenciado de manera recurrente en las producciones del cine de la región en sus primeras cinco décadas de existencia, fue combatido por el Nuevo Cine Latinoamericano proponiendo principalmente un renacimiento del arte cinematográfico a través de una perspectiva ideológica y estética que niegue cualquier intento de aculturación. En adición a esto, aún encontramos declaraciones que dan a entender a los años sesenta como un período de refundación de la cinematografía en el continente. Es común encontrar en las historias del cine latinoamericano declaraciones que relacionan a la práctica fílmica previa a esta década en particular con una especie de prehistoria. Este tipo de pensamiento se debió principalmente a la comprobación de cambios de tipo ideológico y/o estético sucedidos a partir de ese período, más que a una ausencia del reconocimiento de una tradición o formación cultural en este ámbito del arte. El brasileño Carlos Diegues (en Burton, 1991) incluso llegaría a afirmar que antes del surgimiento del *Cinema Novo*, no existía cine en su país. Evidentemente, el realizador estaba haciendo referencia a una ausencia de identidad cinematográfica, que el movimiento en cuestión se encargó de elaborar por primera vez. Por otro lado, en el caso de un país como Cuba, que ingresó en 1959 a un nuevo sistema político, el cine previo a la Revolución estuvo siempre orientado a una instrumentalización por parte de los países dominantes para la colonización cultural y territorial de la isla. Como ejemplo de esto, el historiador Peter B. Schumann (1985) destacó a la fundación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) en 1959 como el acontecimiento por el cual los cubanos verían nacer el auténtico cine nacional, al menos tal como fuera concebido por los ideales del nuevo Gobierno. Sin embargo, proponemos por medio de esta Tesis verificar la existencia de una lenta progresión del cine de América Latina hacia la integración regional del mismo.<sup>56</sup>

El multiculturalismo se presentaría como una contrapartida de la posición eurocentrista, para poner fin a las oposiciones binarias que dividen al mundo entre áreas de desarrollo y subdesarrollo. A través de la imposición de los valores socioeconómicos y culturales de las grandes metrópolis, las

---

<sup>55</sup> Esto es particularmente evidente en el cine realizado por Glauber Rocha durante su etapa como exiliado en los años setenta.

<sup>56</sup> Remitirse al Capítulo 2 para un desarrollo de esta afirmación.

naciones latinoamericanas han pasado a ser parte integrante de los mismos, reproduciéndolos en su propio territorio. La integración regional del cine de América Latina demuestra un cuestionamiento de esta situación, generando un revisionismo en el cual nociones como lo “nacional” y lo “popular” adquieren gran preeminencia.

Tradicionalmente, el cine latinoamericano ha evitado el predominio de personajes o espacios que vinculen a los países correspondientes a sus propias raíces. En el caso en que estos se hicieran presentes, normalmente lo han sido por medio de recursos estereotipados que les asociaron a una suerte de exotismo o folclore nacional, ligado generalmente a un discurso normativo. Esto se observa especialmente en films como *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945), o *El último perro* (Lucas Demare, 1955), entre otros, en lo que respecta a la representación de los indígenas como seres primitivos, connotados como bárbaros alejados de los valores civilizatorios. Lo mismo puede decirse de la configuración narrativa sobre los legendarios bandidos rurales de *O cangaço* (Lima Barreto, 1953).<sup>57</sup>

El “etnocentrismo”, por otra parte, es otro de los aspectos debatidos en las películas de nuestro corpus, vinculado a esta situación de subordinación de una cultura por otra. Ha sido común la puesta en entredicho de la igualdad intelectual de las razas, estableciéndose de esta manera argumentos que asocian desarrollo sociocultural con determinado grupo étnico. El pensamiento fundacional implantado en Argentina por algunos de los escritos de Domingo Faustino Sarmiento,<sup>58</sup> derivó en la difusión de una ideología que consideraba al mestizaje propio de América del Sur como un factor productor de inferioridad cultural.<sup>59</sup> De esa manera, toda inclusión del indígena, el negro,

---

<sup>57</sup> Podríamos aducir que ha existido durante el período clásico-industrial una tendencia a la configuración estereotipada de los personajes aquí retratados, los cuales en la etapa abordada por el Nuevo Cine Latinoamericano fueron trasladados de la periferia hacia la centralidad del relato. A la película de Humberto Mauro, que rememora la llegada de los portugueses a las tierras que luego se constituirían en Brasil, podemos adicionarle un dato de gran relevancia, que es su carácter educativo basado en lo que desde fines de la década del diez, y durante los años veinte se conoció en ese país como films de *cavação*, cortometrajes documentales por encargo que tenían como fin la promoción de productos, empresas o procedimientos políticos por medio de los beneficios propagandísticos del lenguaje audiovisual. En el caso de los films de Demare y Fregonese, narrados como epopeyas en el contexto de la Conquista del Desierto, los indígenas son representados como salvajes a eliminar. A pesar de ciertas instancias en las que los maniqueísmos son matizados, en lo que respecta a la severidad y violencia del comandante Castro y la del indio Huincul en *Pampa bárbara*, aún así el hecho de que este último nunca sea presentado en cuadro (con la excepción de su cabeza cortada como trofeo) demuestra un interés por desplazar a esta clase de personajes de la centralidad narrativa.

<sup>58</sup> Sarmiento (1811-1888) fue un político, educador y escritor argentino, presidente de la República entre 1868 y 1874. Los textos en cuestión fueron, en primer lugar, su *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) y *Conflicto y armonías de las razas en América* (1884).

<sup>59</sup> Este tipo de pensamiento sería contrapuesto unas décadas después a través de textos como *Una excursión a los indios ranqueles* (Lucio V. Mansilla, 1870).

o la hibridización de razas en los textos fílmicos clásicos de América Latina estaría orientada por esta clase de concepciones.

En este respecto, el Nuevo Cine Latinoamericano respondió con la exaltación de las etnias originales, que se destacó como una de las principales características en este movimiento de integración cinematográfica. Las bases ideológicas a través de las cuales las películas combatieron la vinculación entre subdesarrollo y raza fueron las elaboraciones teóricas de autores como Fanon (1983), quien se constituyó en un portavoz para los cineastas en sus declaraciones sobre la liberación: “El colonizado [...] descubre que su vida, que su respiración, los latidos de su corazón son los mismos que los del colono. Descubre que una piel de colono no vale más que una piel de indígena. [...] Toda la nueva y revolucionaria seguridad del colonizado se desprende de esto” (1983: 22). La estrategia del dominador sería, según este pensamiento, despojar al dominado de su humanidad y adjudicarle una condición animal. Lo mismo afirmarían el crítico literario Franklin de Oliveira, al observar que, dentro del escalafón de marginación en los diferentes estratos sociales de la región latinoamericana, es la población indígena la que “se degrada en la más repulsiva y odiosa miseria” (1965: 110). El discurso euro/etnocentrista, por ende, se basa en la estigmatización del otro como ser inferior, a menudo denominado “bestia”, “salvaje”, “infantil” o “bárbaro”.

Los polos civilización y barbarie, términos estrechamente vinculados a las concepciones hasta aquí analizadas, han formado parte también del vocabulario eurocentrista que los films del Nuevo Cine Latinoamericano han intentado desvirtuar. El término “civilización”<sup>60</sup> ha tenido diversas significaciones a lo largo del tiempo, de acuerdo al pensamiento de quienes lo emplearon: como baluarte del triunfo de la razón iluminista, distanciamiento de estadios primitivos de existencia, búsqueda de una modernización, o campañas de perfeccionamiento del “otro” considerado salvaje (y en este sentido, el concepto se acercaría a la noción de etnocentrismo).

El concepto de “bárbaro”, por su parte, fue generalmente asociado al salvajismo y también tiene una larga existencia.<sup>61</sup> La etimología de esta palabra remite en principio al extranjero, a todo aquel que se circunscribe al espacio de lo “otro”, y por lo tanto, a aquello que constituya una posible fuente de amenaza. Sin embargo, no consideramos funcional reducir esa palabra a significaciones enfrentadas de una manera polarizada a un contrario de connotación siempre positiva. El

---

<sup>60</sup> Diana Sorensen (1998) ubica la primera aparición de este concepto en el *Dictionnaire universal*, de Trevoux datado en 1743. También se considera como primera mención de este término a un texto publicado por el marqués de Mirabeau en 1757. Sin embargo, el ejemplo más seguro de surgimiento inicial de esta palabra data de 1766. Para un detalle exhaustivo sobre este término remitirse a los ensayos de Svampa, Maristella (1994), *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, y Sorensen, Diana (1998), *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

<sup>61</sup> Puede localizarse su primera aparición en la edición efectuada en 1751, de la *Encyclopédie* de Abbé Yvon. Sobre este concepto, referirse también a los estudios de Maristella Svampa (1994) y Diana Sorensen (1998).

eurocentrismo maneja ciertas terminologías que definen al “otro” desde una posición de superioridad o civilidad ya alcanzada, a partir de la cual este es visto como un ser necesitado de domesticación. Podemos localizar varias perspectivas a lo largo de la historia que confrontan los conceptos de esta dicotomía de manera siempre móvil. Sin embargo, como afirma Diana Sorensen, “la noción de barbarie fue el truco que permitió ubicar la cuestión del poder en un marco conceptual nuevo” (1998: 25). El bárbaro es el término que unifica a los excluidos en todas sus formas, ya sean indígenas, extranjeros, obreros, desertores, exiliados, negros, y podríamos agregar subversivos del orden establecido. Será precisamente esta clase de individuos los que poblarían en gran manera las producciones del cine regionalista de los años sesenta y setenta, abriendo así una nueva perspectiva ideológica en la trayectoria de los países del continente.

El discurso eurocentrista visible en las producciones latinoamericanas previas al período aquí abordado, responde a una búsqueda por “asimilar los valores europeos a expensas [...] de una genuina identidad continental” (Sorensen, 1998: 26). Los paradigmas foráneos que sirvieron de modelo a las manifestaciones culturales de los países de la región que nos ocupa, fueron violados, por tanto, estableciendo posiciones disidentes que actuaron como contrapartida ante la dominación cultural. En este sentido, la existencia de una “mentalidad fundadora” (Romero, 1976: 65), que delineó la penetración cultural a partir de la conquista de América, apropiándose de las tierras y adjudicándose la fundación de un nuevo continente, tendría como finalidad la aniquilación de la cultura original, a la que se consideraba “vacía” de valores aprobados por la mirada centralizada del europeo. Romero resume esa idea en la declaración de que había que “crear sobre la nada una nueva Europa” (1976: 67).

Lo particular respecto al cine latinoamericano es que este fenómeno no se manifestó como una conquista propia de los países dominantes, sino que ha sido generalmente autoimpuesto como parte del proceso productivo y receptivo de los films. Partiendo de los comienzos del cine, hasta el cambio de mentalidad evidenciado en la mayoría de los abordajes cinematográficos desde los años sesenta, ha existido una dependencia tanto técnica como estética en la que no ha habido prácticamente una voluntad expresa por la autonomía creativa por parte de los realizadores. De esta manera, podemos considerar que la influencia foránea en el cine de América Latina no se ha caracterizado únicamente por una mera situación de ocupación sino también por un propio deslizamiento hacia una cultura de la copia.

Las nuevas manifestaciones cinematográficas surgidas a partir de los años sesenta anunciaron otra perspectiva en la cual se ha pretendido desarticular las relaciones de dominio y subordinación entre culturas. La mirada del cineasta intentaría desligarse de enfoques paternalistas y cargados de exotismo para dar lugar a la expresión de nuevos actores sociales. Estos empezarían a edificar su propia visión sobre la realidad en los textos fílmicos, así como sus reivindicaciones específicas, por

medio de un desplazamiento de estos personajes desde la marginalidad del relato hacia el centro, e incluso, en ocasiones, instalándolos como enunciadorees de la narración. El anclaje nacional y/o regional de las temáticas desarrolladas en las películas del Nuevo Cine Latinoamericano, dio lugar, por lo tanto, a la configuración de un nuevo discurso ideológico, propenso a remover el tradicional eje eurocentrista y a reemplazarlo por núcleos localistas y panamericanistas.

## **2. Del subdesarrollo económico al desarrollo cultural**

El continente latinoamericano, como pudimos observar, ha sufrido históricamente un posicionamiento periférico y marginal en el contexto geopolítico mundial. Esta estimación no sólo sería aplicada por los países dominantes en sus proyecciones de conquista económica sino que también tendría una suerte de aceptación por parte de las naciones sometidas. Esto puede advertirse en la introducción de factores sociales foráneos en los territorios nacionales, la cual impondría un trabajo de adaptación de valores políticos, económicos y culturales ajenos sobre una infraestructura de carácter absolutamente disímil, produciendo así una discordancia generadora de una situación de atraso. La oposición entre “desarrollo” y “subdesarrollo” no ha sido, por tanto, exclusiva de lo político o económico, sino que también se hace visible en los diferentes aspectos que componen la vida cultural de un país.

A continuación, daremos cuenta de las ideas que desde el ámbito de la economía fueron puestas en discusión en las décadas que circundan el período histórico estudiado, y que influirían en el panorama sociocultural de América Latina. Según la definición del economista brasileño Celso Furtado (1972), una nación desarrollada sería aquella que a través de la introducción de innovaciones técnicas consigue aumentar su productividad en medio de una situación de plena ocupación. De acuerdo a esta interpretación, los diferentes niveles de evolución económica de una región dependerían de la progresiva absorción de tecnologías existentes en el momento. Este avance también se encuentra vinculado, según el autor, al aumento de bienes y servicios disponibles para la comunidad, y al buen manejo de las condiciones de producción y distribución.

La condición de subdesarrollo de un determinado país ha obligado a que el concepto fuera redefinido por algunos autores. El historiador francés Yves Lacoste (1962), considera, por ejemplo, que una nación subdesarrollada no es simplemente aquella que no logra explotar en su totalidad sus recursos naturales, ni la que se encuentra sumida en la miseria, o que participa de estructuras arcaicas. Este tipo de circunstancia tendría que ver, en principio, con la inexistencia de lazos entre el sector capitalista burgués (que posee la mayor cantidad de bienes y riquezas) y el proletariado, de características muy heterogéneas, generalmente desempleado y en constante crecimiento demográfico.

Por ese motivo, propone revisar las características constituyentes de esa condición. Entre ellas, hace hincapié en el hambre, un mal empleo de los recursos agrícolas a causa de deficiencias técnicas, la existencia de grandes propietarios, el bajo nivel de ingresos (que traería como efecto un descenso en el nivel de vida), una industria con bajo rendimiento y en formación, la dependencia económica ante los países desarrollados (que se deriva al ámbito político y podríamos agregar cultural), la presencia de esquemas sociales arcaicos en los que predominan, en algunos casos, los “comportamientos mágico-religiosos” (1962: 22), la existencia de una burguesía poco influyente en el desarrollo de las estructuras económicas (y desplazada por extranjeros), un mercado y un Estado incapacitado de integrarse universalmente, el alto índice de desocupación (unido al crecimiento explosivo de la población), y el analfabetismo, junto a todos los males asociados a la falta de educación. Muchas de estas cuestiones se han hecho presentes de diversas maneras en los films del Nuevo Cine Latinoamericano a la hora de plantear las problemáticas sociales experimentadas por los personajes inscriptos en las películas.<sup>62</sup>

A pesar de la importancia de estos factores, Lacoste agrega otro elemento constitutivo de las sociedades llamadas subdesarrolladas, que consideramos central para reflexionar sobre los planteos ideológicos y estéticos de los realizadores que forman parte del movimiento de integración regional cinematográfico de los años sesenta y setenta. Se trata de una toma de conciencia por parte de la población (y de los espectadores de cine, en nuestro caso) que llevaría a los sectores generalmente marginados a cambiar de rumbo en su histórica actitud de pasividad ante la miseria. El Nuevo Cine Latinoamericano ha presentado como constante en su estructura narrativa a personajes que transitan un proceso de reconocimiento (o de conciencia política) sobre su condición social encarecida. Tal es el caso de películas como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) y *Las aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa, 1967). Estos films proponen como parte de su conflicto dramático una opción de movilización por parte de sus protagonistas ante las alternativas de rebelarse ante su situación desfavorable, o de mantenerse aislados e impotentes ante la misma.

La mayoría de los pensadores que han estudiado este fenómeno coinciden en que no sería totalmente acertado asumir que un país es subdesarrollado en base a una mera comprobación de resultados estadísticos. Más bien, estaría condicionado a la existencia de un proceso de imposición socioeconómica. El politólogo español Enrique Ruiz García<sup>63</sup> definió al mismo en los siguientes términos:

---

<sup>62</sup> Remitirse al Capítulo 4 de la presente Tesis para un desarrollo de las diferentes formas de abordaje de estas problemáticas en los films del Nuevo Cine Latinoamericano.

<sup>63</sup> Si bien se trata de un escritor de nacionalidad española, se ha destacado por sus trabajos sobre América Latina y el subdesarrollo, en el contexto de su participación como profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México.

... toda fase de subdesarrollo presupone, a la vez, dos cuestiones: la acción depredatoria e imperativa, primero, de la organización militar, cultural y económica exterior sobre la cultura interna [...] y, en segundo término, la aparición de un modelo capitalista de apropiación y explotación que da origen [...] a dos economías radicalmente separadas entre sí: la economía moderna que lleva la cultura conquistadora consigo [...] y la economía tradicional del país intervenido o colonizado (1973: 56, 57).

Este mecanismo podría ser aplicado a la trayectoria cinematográfica de las naciones latinoamericanas en sus primeras décadas. Hasta mediados de los años cincuenta, las producciones nacionales se caracterizaron por una constante influencia de disposiciones estéticas e industriales foráneas, que ejercieron un poder de dominación cultural sobre las producciones de América Latina,<sup>64</sup> derivando en la constitución de un cine de imitación. En muchas ocasiones, la coincidencia entre lo tradicional y lo moderno referida por Ruiz García ocasionaría un rápido declinar en el ideario de llevar adelante grandes industrias basadas en modelos propuestos por los países dominantes.

A modo de verificación de esta situación de subdesarrollo observable en el cine latinoamericano previo a nuestro período de estudio, destacamos las consideraciones del investigador y realizador argentino Octavio Getino (1988: 43), quien atribuyó a la cinematografía de este continente una tendencia a la reproducción de las estructuras industriales y técnicas de Hollywood. Esto revelaría, entonces, la existencia de un desfase entre las aspiraciones estéticas y tecnológicas y la infraestructura de esas naciones en lo económico. Países como Argentina, Chile y Brasil contaron con productoras cinematográficas que tomaron como modelos a los grandes estudios de Hollywood. El desempeño de empresas como Argentina Sono Film<sup>65</sup> y Lumiton<sup>66</sup> (Argentina), Chile Films<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Consideramos que esta condición es observable hasta la década del sesenta, encontrando en el decenio anterior un debilitamiento de esta dominación cultural sobre el cine de América Latina. Para mayores detalles sobre este último aspecto, remitirse al Capítulo 2 de la presente Tesis.

<sup>65</sup> Argentina Sono Film fue fundada el 25 de abril de 1933 por el comerciante italiano Angel Mentasti, con el fin de producir la película *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933). La empresa fue uno de los principales conductores en el país del sistema de estudios y de estrellas propios del cine comercial, contratando figuras consagradas del espectáculo para asegurarse el éxito de los films. El cierre definitivo del estudio ocurrió en 1977.

<sup>66</sup> Este sello cinematográfico funcionó en Argentina entre los años 1931 y 1954, destacándose como uno de los principales estudios del cine clásico del país. Sus fundadores iniciales (Enrique Telémaco Susini, César José Guerrico, Luis Romero Carranza y Miguel Mujica), provenían del ámbito de la medicina, pero habían tenido experiencias previas en la radio.

<sup>67</sup> Chile Films fue fundada el 16 de julio de 1942 por un decreto nacional, publicitándose en su momento como el estudio más grande de América del Sur. Esta mentalidad ambiciosa le llevó a proponer la competencia con el cine extranjero. Con el paso de los años, y los cambios políticos y cinematográficos vividos en el país, la constitución de la empresa fue adquiriendo diferentes facetas, tanto desde el punto de vista reformador de la Unidad Popular (en donde

(Chile), Cinédia,<sup>68</sup> Atlântida Cinematográfica<sup>69</sup> y Veracruz<sup>70</sup> (Brasil), entre otras,<sup>71</sup> nos permite verificar este desajuste entre esquemas de base y arquetipos a seguir.

Para lograr alcanzar un estatus industrial acorde a las producciones extranjeras, estos estudios se han valido del ingreso de capitales internacionales. De esta manera, se aseguraron la posibilidad de invertir económicamente en la realización de los films, formando una estructura productiva que no siempre ha sido sencilla de mantener. Esta política fue consecuencia de la tendencia desarrollista instalada en los gobiernos latinoamericanos, en especial durante los años cincuenta, impulsores de planes económicos cuyo éxito dependía de la satisfacción de los intereses extranjeros. En ocasiones, algunas empresas han realizado una cesión de derechos de las obras cinematográficas para su distribución mundial, con el fin de divulgar los productos nacionales en el exterior. Un caso paradigmático al respecto ha sido el de la película brasileña *O cangaço* (Lima Barreto, 1953), producida por Veracruz, que luego fue vendida a las empresas estadounidenses Universal International y Columbia Pictures. Estas últimas gozaron finalmente de la recaudación taquillera que tuvo el film en su momento.<sup>72</sup>

---

estuvo bajo la dirección de Miguel Littin) como en lo que respecta a la manipulación de material para su destrucción durante el gobierno militar iniciado en 1973.

<sup>68</sup> Cinédia Studio fue fundada en 1938 por Adhemar Gonzaga y pensada como la primera gran empresa cinematográfica que introduciría una industria en Brasil. Sus expectativas giraban en torno a la aspiración de alcanzar los patrones de la producción extranjera. Junto con ella, la década del treinta vio nacer otros dos estudios: Brasil Vita Filmes (fundado en 1934 por la actriz Carmen Santos) y Sonofilmes, erigido por Alberto Byington y Wallace Downey en 1936. Sin embargo, ambas compañías tuvieron corta vida y baja producción.

<sup>69</sup> Fundada el 18 de septiembre de 1941 por Moacir Fenelon y José Carlos Burle, esta empresa tuvo una vasta producción que se extendió hasta el año 1962, encontrando sus momentos de mayor auge en la realización de las populares *chanchadas*, comedias musicales de tono carnavalesco que aprovecharon el auge del sonido y el éxito de personalidades de la radio.

<sup>70</sup> La Companhia Cinematográfica Veracruz fue fundada el 4 de noviembre de 1949 por dos empresarios de origen italiano, Franco Zampari y Francisco Matarazzo Sobrinho. Con el objetivo de hacer un cine altamente competitivo y enmarcado dentro del modelo legado por los estudios cinematográficos de Hollywood, Veracruz sólo pudo producir una veintena de films, cerrando sus puertas por problemas económicos en 1954.

<sup>71</sup> El caso de la compañía cinematográfica Maristela Filmes, surgida en 1950, también es característico de este aspecto. Heredera y seguidora de Veracruz, esta empresa también resultó un fracaso y tuvo menor brillo y alcance que su antecesora, cerrando en 1958.

<sup>72</sup> La cruda opinión del cineasta Glauber Rocha sobre la empresa Veracruz nos permite comprender el pensamiento homogéneo de los realizadores de los años sesenta y setenta sobre este tipo de abordaje de la producción cinematográfica:

¿Qué quedó de Veracruz? Como mentalidad, lo peor que pudiese desear un país pobre como Brasil. Como técnica, un efecto pedante que hoy no interesa a los jóvenes realizadores que desprecian los reflectores gigantescos, las grúas, las máquinas vigorosas, y prefieren la cámara en la mano, el grabador portátil, el

Como ejemplo de esta situación de influencia foránea en las culturas nacionales se ha destacado también la importación de técnicos extranjeros que introdujeron patrones estéticos y técnicos provenientes de Europa. La empresa Veracruz fue nuevamente modelo de esto, ya que gran parte de su equipo provenía de ese continente. Tal ha sido el caso del fotógrafo inglés Chick Fowle, el ingeniero de sonido danés Eric Rasmussen, y el montajista austriaco Oswald Hafemichter, encargados de perfeccionar la calidad artística de las producciones nacionales siguiendo la línea de los adelantos cinematográficos de sus países de origen. La empresa argentina Lumiton hizo lo suyo contratando al fotógrafo John Alton, y al montajista Laszlo Kich, ambos originarios de Hungría. La compañía Chile Films, por su parte, contó con las labores de varios directores internacionales, entre los que se destacaron los argentinos Hugo del Carril, Carlos Schliepper y Carlos Hugo Christensen, entre otros.

La fundación y el funcionamiento de las empresas mencionadas, que establecieron una estructura de trabajo similar a la de Hollywood, respondió a un intento por reproducir las estructuras que llevaron al desarrollo de una industria cinematográfica en los países dominantes. Por ese motivo, creemos que la importación del sistema estadounidense de estudios y estrellas constituyó un correlato cultural a los intentos económicos de las naciones latinoamericanas por repetir los patrones de progreso de los países desarrollados.

La tendencia a estimar que las naciones subdesarrolladas deberían abocarse a seguir los pasos y procesos recorridos previamente por los países de Europa y Estados Unidos a fin de lograr su propio crecimiento económico, ha sido estudiada por los sociólogos Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto (2003).<sup>73</sup> Los autores califican a este fenómeno como una reproducción de “transformaciones sociales” (2003: 14), que, como vimos, es aplicable a los procesos culturales observados en la producción previa al Nuevo Cine Latinoamericano. Ambos autores consideran que esta imitación resulta insuficiente ya que de este modo se asociaría “desarrollo” con sistema

---

rebatidor leve, los reflectores pequeños, actores sin maquillaje en ambientes naturales. Como producción, un gasto criminal de dinero en films que fueron expoliados por Columbia Pictures. [...] Como arte, el detestable principio de la imitación, de la copia de los grandes directores americanos o de todos aquellos ligados al expresionismo... (2003: 85).

<sup>73</sup> El brasileño Cardoso, que fue presidente de su país en dos períodos consecutivos (entre 1999 y 2003), y el chileno Faletto ocuparon un rol muy importante en la revisión sobre la Teoría de la Dependencia, de gran vigencia en los años en que se desarrolló el Nuevo Cine Latinoamericano. Esta tuvo su origen a comienzos de la década del cincuenta y había surgido de las disposiciones de economistas como el argentino Raúl Prebisch en el contexto de la Comisión Económica de las Naciones Unidas para América Latina y el Caribe (CEPAL). Esta teoría, conocida en sus inicios como la “Tesis Prebisch-Singer”, describía la situación de dependencia de los países periféricos respecto al ingreso de capital extranjero, a causa de la depreciación de los bienes primarios producidos allí y a la falta de un desarrollo industrial.

capitalista, obligando a que las naciones latinoamericanas se establezcan como objetivo repetir los diversos estadios de progreso de los países “centrales”, sin despojarse, sin embargo, de su situación de “periferia”.

Cardoso y Faletto sostienen en su texto que uno de los principales causantes de la situación de desarrollo o subdesarrollo en determinado territorio consiste en la vinculación de economías que se hallan en diferentes estadios productivos dentro de un mismo mercado. El problema residiría entonces en la clase de posicionamiento de las mismas en el sistema económico internacional, generando en consecuencia una relación de dominación/subordinación. Por otra parte, consideran insuficiente o errónea la utilización de terminologías como “centro” y “periferia” para dar cuenta de la situación de subdesarrollo. Estas estarían despojadas de la implicancia política propia del fenómeno de la dependencia, cuando una “situación de ‘subdesarrollo nacional’ [...] depende de vinculaciones de subordinación al exterior y de la reorientación del comportamiento social, político y económico en función de ‘intereses nacionales’” (2003: 29).

El escepticismo por alcanzar una fase más avanzada de crecimiento siguiendo las referencias sociohistóricas de otras naciones es una idea compartida también por economistas como Paul Bairoch (1986) o Celso Furtado (1972). La trayectoria que los países desarrollados transitaron en su momento de crecimiento económico no fue coincidente con los cambios demográficos, tecnológicos y políticos observados en el siglo XX. El subdesarrollo, por tanto, no consistiría en una etapa del progreso económico de una nación, sino que es un fenómeno totalmente autónomo, nacido de la confluencia entre la existencia de un sistema capitalista y uno arcaico, es decir, sería el resultado de una estructura híbrida. Podríamos relacionar este panorama con la descripción que el filósofo alemán Herbert Marcuse (1975)<sup>74</sup> realizara sobre la sociedad opulenta, aquella que crece aceleradamente a través de un aparato altamente represivo mientras “el estrato inferior de la población sigue viviendo en la pobreza y la miseria” (1975: 40).

En base a estos conceptos, uno de los problemas que ha ocasionado el desplazamiento de la cinematografía latinoamericana a una posición de subdesarrollo consiste en haber entrelazado el sistema de estudios hollywoodense y su modo de representación<sup>75</sup> con estructuras económicas imposibilitadas de desplegarse por causa de insuficiencias técnicas. A esto agregamos una

---

<sup>74</sup> Marcuse (1898-1979) fue uno de los integrantes más renombrados de la Escuela de Frankfurt, cuyo pensamiento sobre la sociedad capitalista y el funcionamiento de los medios de comunicación en la formación de conciencia se constituyó en un gran referente durante los años sesenta y setenta en las corrientes vinculadas a las reivindicaciones contraculturales de obreros y estudiantes. Sus teorías pueden también considerarse influyentes en el pensamiento de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano.

<sup>75</sup> Nos referimos al Modo de Representación Institucional (MRI), característico del cine clásico de Hollywood y sus sucedáneos. Este concepto fue delineado por el crítico Noël Burch (1991).

contradicción de orden cultural vinculada a la existencia de procedimientos narrativos y espectaculares que no fueron afines a la cosmología de las naciones de América Latina en particular.

El historiador brasileño Paulo Emilio Sales Gomes (1996), en sus reflexiones sobre la historia del cine de su país, afirma que en materia de cinematografía el subdesarrollo no consiste en una etapa, sino que más bien es un estado. A diferencia de las producciones de los países dominantes, que partirían de un lugar de primacía, naciones como Brasil (y a ella sumamos otros países del continente latinoamericano) tendrían, por su tendencia a ser ocupadas ideológicamente, un inevitable destino de instalarse en esa condición de subdesarrollo.<sup>76</sup> Esta se debe a un despojamiento de la propia cultura nacional que llevaría a emprender un arte basado en la copia. Tal situación incluso estaría excluida de una conciencia de la imitación, ya que, a diferencia de lo ocurrido en naciones orientales como India y Japón, las de América Latina suelen asimilar, según el autor, la mentalidad del ocupante y la del ocupado en una misma entidad: “No es que habíamos nacionalizado el espectáculo importado [...] pero ocurre que la impregnación del film americano fue tan general [...] que adquirió una cualidad de cosa nuestra en la línea de que nada nos es extranjero pues todo lo es” (Sales Gomes, 1996: 93).

Otra explicación que suele darse al fenómeno del subdesarrollo está vinculada a los proyectos políticos de los países de la región en su empeño por ingresar a una fase de modernización. Los casos de Brasil y Argentina son paradigmáticos al respecto. Durante el gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961), existió una marcada tendencia a la prosecución de un desarrollo económico que promovió el consumismo en la población y una industrialización creciente. Su propuesta de trasladar la capital del país de Río de Janeiro hacia Brasilia, y la construcción de esta última en base a una exhibición de los progresos alcanzados, fue la expresión de un programa económico basado en el desarrollismo. Su lema de gobierno prometía un crecimiento equivalente a cincuenta años durante el período de cinco años de su mandato. Como afirmara el periodista brasileño Wilson Figueiredo (1965), a través de esta movilización “la clase media adquirió una confianza en el potencial económico brasileño y un sentimiento de orgullo nacional...” (1965: 20).

Años después, encontraríamos en los gobiernos de Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967) y Emilio Garrastazú Médici (1969-1974) una nueva manifestación de este afán de desarrollo que contradecía las condiciones socioeconómicas del país. Esta década se conoció como la del “milagro brasileño”, impulsando una perspectiva de la nación como potencia latinoamericana, que llevaría a un compromiso y un apoyo incondicional hacia las demandas de Estados Unidos. Ciertos autores, como el historiador Nelson Werneck Sodré, llegaron incluso a afirmar de manera irónica

---

<sup>76</sup> Específicamente, el autor hace referencia a una incapacidad de “escapar a la condenación del subdesarrollo” (1996: 85).

que “el ‘modelo brasileño de desarrollo’ (brasileño solo de nombre), [...] ha sido un ‘milagro’, pero para el capital extranjero” (en Justo, 1983: 97).

En el caso de Argentina, a la par del gobierno de Kubitschek se llevó adelante durante el mandato presidencial de Arturo Frondizi (1958-1962) un movimiento similar en lo referente a la entrada de capitales extranjeros. Estos fomentarían la industrialización, la modernización, y junto con ellas, la penetración cultural. Lo mismo fue ocurriendo en diversos países de América Latina, tales como Chile o Uruguay, durante el transcurso de la década del cincuenta. Estos procesos que se estaban aplicando en las economías del continente influyeron considerablemente en el ámbito cultural, proponiéndose un arte (y en nuestro caso, una cinematografía) tendiente a la modernización y a la búsqueda de industrias efectivas y competitivas con el mercado externo.

Este tipo de estrategias político-económicas implicó, por parte de las autoridades gubernamentales, un objetivo de legitimación del poder basado en las promesas de progreso para las diversas clases que conformarían la estructura social de la nación. La política desarrollista estaría basada según Cardoso y Faletto en disposiciones de índole contradictoria que, a diferencia de lo garantizado en los discursos oficiales, generaría un “aumento de la población puesta al margen del sistema económico y político, en la misma medida en que el orden se mantiene gracias a mecanismos abiertos o disfrazados de presión y violencia” (2003: 135). Uno de los objetivos políticos del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido, por cierto, el desenmascaramiento de estas tácticas de persuasión de la población a las promesas de progreso y modernización.<sup>77</sup>

En medio de este ardor desarrollista promovido desde los gobiernos de la región, se ha propulsado la consecución de ayudas económicas foráneas, que implicaron siempre un compromiso y favores a corresponder. Como síntesis de estas políticas ejercidas sobre el continente, cabe recordar la Alianza para el Progreso (ALPRO), que consistió en un plan presentado por el gobierno de Estados Unidos en 1961.<sup>78</sup> Su fin de proporcionar asistencia económica a los países de América Latina en base a exigencias políticas a cumplir por parte de sus beneficiarios ha sido objeto de innumerables debates respecto a la subordinación económica e ideológica. En el rechazo a esta propuesta, la

---

<sup>77</sup> Los mecanismos a partir de los cuales los films del Nuevo Cine Latinoamericano confrontaron la política económica desarrollista serán analizados en el Capítulo 4.

<sup>78</sup> Este plan fue introducido por el entonces presidente de Estados Unidos John F. Kennedy en la Conferencia de Punta del Este (Uruguay), llevada a cabo entre el 5 y el 17 de agosto de 1961. El encuentro, organizado por el Consejo Interamericano Económico y Social, se cerró con la firma de un documento conocido como la “Carta de Punta del Este”, que contó con el aval de los países pertenecientes a la Organización de Estados Americanos (OEA), con la excepción de Cuba.

comunicación dada por Juan Domingo Perón en la Conferencia de Presidentes de América de Punta del Este de 1967,<sup>79</sup> puede servirnos de referente:

... nuestros países no son “subdesarrollados” [...] sino que como consecuencia de confiar en esas “ayudas” hemos sido descapitalizados primero y endeudados luego, porque los americanos del norte hicieron primero los países pobres y luego inventaron la ayuda para el progreso, que no es tal ayuda, sino una especulación para seguir sumiéndonos en la pobreza (en Chávez, 1985: 109).

En una reunión efectuada en paralelo a la conferencia de 1961, encontramos expresiones similares de personalidades como Salvador Allende:<sup>80</sup>

La integración económica constituye una antigua aspiración de muchos sectores [...] pero esta integración –esta que ahora se impulsa en Punta del Este– no la aceptamos porque tiene las huellas digitales del Gobierno de los Estados Unidos, y, por lo tanto, constituye una maniobra del imperialismo... (en Justo, 1983: 144).

Podríamos concluir al respecto que la integración de América Latina fue uno de los motores de cambio que se observaron en los años sesenta y setenta en el ámbito de la economía. Esto llevó a varios intentos de unificación regional plasmados en forma de encuentros como los mencionados, y organismos tales como el Mercado Común Latinoamericano (MECLA), creado en 1970 con el fin de promover el desarrollo industrial de las naciones del continente y fortalecer los lazos entre las mismas.

El Nuevo Cine Latinoamericano no ha sido ajeno a estas discusiones, y ha respondido de manera similar en sus intentos por integrar las cinematografías de la región por medio de congresos, festivales de divulgación y comités organizados con el propósito de expandir el mercado del cine de América Latina.<sup>81</sup> El rechazo por las influencias foráneas en lo que refiere a las estructuras industriales y narrativas, y el testimonio frontal observado en los tópicos de los films sobre las situaciones sociales vividas por el hombre latinoamericano, dan cuenta de una búsqueda de patrones creativos que no pretenden reproducir los paradigmas de calidad y éxito extranjeros como sinónimos de valor cultural y desarrollo.

### **3. Integración tricontinental**

---

<sup>79</sup> Se trató de una reunión de los mandatarios y ex mandatarios de la región latinoamericana en la que se discutió la política de Estados Unidos sobre los países del continente. Cuba no participó de la misma a causa de haber sido expulsada previamente de la Organización de Estados Americanos OEA).

<sup>80</sup> Esta conferencia, llevada a cabo entre el 14 y el 17 de agosto de 1961 en Montevideo (Uruguay), fue organizada por la Central de Trabajadores de Uruguay, y además de la presencia de Salvador Allende, contó también con una exposición de Ernesto “Che” Guevara.

<sup>81</sup> Estas cuestiones serán detalladas en el Capítulo 3 de la presente investigación.

En el mapa mundial empezó a utilizarse, a partir de los años cincuenta, un modo tripartito de establecer la jerarquización social, política y económica entre las naciones. Nos referimos al concepto de “Tercer Mundo”, que constituye un punto de referencia recurrente para el abordaje analítico de las películas que son objeto de esta investigación.

Este término alude a la situación de colonización territorial e ideológica en la que estarían envueltas las naciones provenientes de América Latina, África y Asia, y surgió de las observaciones del economista francés Alfred Sauvy a través del artículo “Tres mundos, un planeta”, publicado en la revista *L'Observateur* el 14 de agosto de 1952. El autor describe el panorama mundial a través de la mención de tres sectores: un Primer Mundo, que representa al capitalismo, y un Segundo Mundo, conformado por los países comunistas (en alineación con la entonces Unión Soviética), los cuales coexisten en un enfrentamiento ambientado en el contexto de la Guerra Fría por la posesión de un Tercer Mundo. Este último refiere a los países subdesarrollados que forman parte del bloque tricontinental mencionado al inicio del presente párrafo.

El concepto se solidificó en un evento llevado a cabo en Bandung (Indonesia) en abril de 1955, reunión en la que participaron países provenientes de África y Asia, y que fuera denominada originalmente como Conferencia Afroasiática de Solidaridad. Pero a pesar de la ausencia de las naciones de América Latina, generó un nuevo panorama que reestructuró la proyección internacional hacia las propuestas de integración regional del Tercer Mundo.<sup>82</sup> Este encuentro fue, a su vez, el germen de lo que se conoció como Movimiento de Países No Alineados, agrupación de naciones comprometidas a no asociarse con ninguno de los polos participantes de la Guerra Fría.<sup>83</sup> Luego de su intervención en la Conferencia de 1955, el movimiento se solidificó finalmente en 1961, con la realización de la I Conferencia Cumbre de Belgrado.<sup>84</sup> A través de esta clase de eventos, tal como destacara el historiador José Luis Romero (1996), aquellas naciones que en el mapa político y económico fueron ubicadas en la periferia empezaron a invocar reivindicaciones asociadas a sus propios valores y tradiciones.

El Movimiento Tercermundista consistió principalmente en la integración tricontinental de las naciones subdesarrolladas en pos de una liberación política, económica y cultural, que encontraría en la cinematografía una de sus expresiones. En el caso de la región que nos ocupa, el Nuevo Cine Latinoamericano emprendió un programa de solidaridad entre los países que lo conformaron, a

---

<sup>82</sup> Como resultado de esta conferencia, se enunciaron una serie de principios que sirvieron de referencia ideológica para los siguientes pasos a efectuar en la lucha contra el neocolonialismo, entre ellos: la igualdad de las naciones y las razas en el panorama mundial, y el rechazo a las intervenciones extranjeras en las decisiones internas de cada país.

<sup>83</sup> A saber, Estados Unidos y la Unión Soviética.

<sup>84</sup> La misma se llevó a cabo entre el 1 y el 6 de septiembre de 1961, y contó con la presencia de veintinueve países. Cuba fue el único país latinoamericano que intervino en ella.

partir del cual existió una constante interrelación y colaboración entre cineastas de diferentes nacionalidades.

Podríamos mencionar otros eventos significativos para la integración regional del Tercer Mundo (esta vez llevados a cabo en América Latina), como el realizado en la ciudad de La Habana (Cuba) el 3 y el 15 de enero de 1966. Nos referimos a la Tricontinental, conferencia que trajo como resultado la fundación de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAL).<sup>85</sup> Allí, fue trascendental la intervención de Ernesto “Che” Guevara a través de su “Mensaje a los pueblos del mundo”, publicado al año siguiente en la *Revista Tricontinental*,<sup>86</sup> en el cual analizó las experiencias suscitadas en los inicios de la Guerra de Vietnam como consigna para la lucha armada contra el imperialismo. Estos años también fueron testigos de acontecimientos como el Acuerdo de Cartagena de 1969, firmado inicialmente por Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador y Perú, y que dio origen a la Comunidad Andina. Estas son sólo algunas muestras que nos permiten tomar conciencia sobre la existencia de un frente continental en América Latina, que tendría también su correlato en el área cinematográfica.

El Tercermundismo constituyó un movimiento de unidad de los diversos países víctimas del colonialismo, que ha sido analizado en la década del sesenta por autores como Franz Fanon (1983) y Jean-Paul Sartre.<sup>87</sup> Sus ideas sobre los usos de la violencia y el rol ocupado por los trabajadores en la lucha contra la dominación sociocultural han inspirado al Nuevo Cine Latinoamericano en la elaboración de propuestas ideológicas y estéticas nuevas. Estos autores trajeron consigo una revalorización de ciertos sectores usualmente marginados de las decisiones políticas, como los campesinos, los obreros y los indígenas, que serían ponderados en las nuevas producciones cinematográficas de la región. Los grandes actores de la revolución en el movimiento tercermundista empezarían a ser especialmente las masas rurales, quienes a través del uso de la

---

<sup>85</sup> Es de destacar que la costumbre de organizar conferencias internacionales de características similares no es exclusiva de la década del sesenta. Podemos mencionar como antecedentes y primeras experiencias de este tipo de actividades al Primer Congreso Panafricano (1919) llevado a cabo en París (Francia), el II Congreso Panafricano (1921) desarrollado en Londres (Inglaterra) y la Conferencia Antiimperialista de Bruselas (1927), entre otros. La condición de predecesoras de estas experiencias se explica por su impulso integrador de los países africanos en pos de una liberación de las naciones que los colonizaban, en el caso de las dos primeras conferencias mencionadas. En el último congreso, por su parte, participaron líderes políticos de los tres continentes que conformarían lo que luego se conoció como Tercer Mundo: África, Asia y América Latina.

<sup>86</sup> El “Mensaje a los pueblos del mundo” se encuentra disponible en Internet en: <http://www.patriagrande.net/cuba/ernesto.che.guevara/ensayos/tricontinental.htm>.

<sup>87</sup> En lo que respecta a este último autor hacemos referencia a su prefacio al ensayo de Franz Fanon (1983), *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica.

violencia se estarían librando, según Fanon, de su “complejo de inferioridad” (1983: 43), erigiéndose como dirigentes.

La figura del campesino siempre fue asociada, en el imaginario común, a la pasividad, la resignación y a una postura apolítica. Así es como generalmente se lo ha representado en las cinematografías latinoamericanas a la hora de describir el universo rural. Por ese motivo, en las décadas que nos ocupan el Nuevo Cine Latinoamericano elevará a esta clase de personajes hacia una nueva faceta, como protagonistas del relato fílmico y de la realidad social. La proclamación de Fanon sobre la extrema necesidad de politizar a las masas<sup>88</sup> implicaría, a su vez, transportarlas a un estado de adultez, y elevarlas a la categoría de demiurgos. Esto es lo que observaremos en algunas películas de nuestro corpus, en las cuales los sectores populares suelen compartir la enunciación narrativa con la instancia productora del film, permitiéndoles relatar su propia historia.<sup>89</sup> A partir de esta instancia, los nuevos actores no se agruparían en el tradicional sector de los intelectuales, políticos, sociólogos e historiadores, sino más bien en el estrato de la cultura, convirtiendo a los artistas en ideólogos y a los receptores en actores sociales, y co-constructores de su propia representación.

El concepto de Tercer Mundo ha requerido, al igual que el de subdesarrollo, una revisión por parte de algunos autores. Uno de ellos fue el español Enrique Ruiz García (1973), argumentando la inexactitud de este tipo de clasificaciones, por el hecho de que un gran número de los países considerados integrantes del Tercer Mundo se encuentran dentro del sistema mercantil del capitalismo, y otros tantos pertenecen a naciones socialistas. A los países tercermundistas se los suele catalogar por su bajo nivel de desarrollo técnico, los altos porcentajes de mortalidad y analfabetismo, el crecimiento demográfico en ascenso y una economía en dependencia de los países desarrollados. Sin embargo, estas características serían, según el autor, independientes de la inserción de una nación en un determinado sistema económico, y por lo tanto, no permitirían asegurar una científicidad a ese término.

Otros pensadores, como el historiador argentino Juan José Sebreli (1975), han coincidido en la necesidad de reelaborar el concepto, presentando una perspectiva desmitificadora respecto al mismo. El autor considera que la idea de Tercer Mundo conlleva una paradoja. El hecho de haberse gestado en un contexto europeo, generaría según él una contradicción frente a la postura antieurocentrista de esta concepción. Junto con el desarrollo de este punto de vista, Sebreli se dedica a enumerar una serie de motivos que explicarían la futilidad de esta expresión para explicar las necesidades

---

<sup>88</sup> Aquí se entendería por masas a los sectores sociales populares cuya politización tendría como fin la generación de una postura activa contra su propia explotación económica.

<sup>89</sup> Las particularidades con que se llevó a cabo este procedimiento y los cuestionamientos sobre la posibilidad de testimonio independiente de la instancia creadora del film, serán tratados en el Capítulo 4.

comunes de las naciones de estos tres continentes. Así, tanto los diversos grados de colonialismo territorial sufridos por las mismas, como la dependencia económica, la posición geográfica o la situación de subdesarrollo, son descartados por el autor como explicaciones para establecer la unificación de estas naciones bajo un mismo concepto. Si bien los intentos de integración mencionados en párrafos anteriores dan a entender una movilización conjunta por parte de estos tres continentes, el autor considera que no han tenido un gran alcance a largo plazo e intereses verdaderamente comunes.

Si tomamos esta concepción como referencia, podemos considerar que ha sido una constante en la trayectoria cultural de los países de América Latina, África y Asia la subordinación a los países desarrollados. En lo que respecta al cine, ha existido durante décadas una especie de paternalismo que derivó en una sumisión espontánea ante los valores, costumbres, ideologías y estéticas provenientes del Primer Mundo. De esta manera, hasta la llegada de los años sesenta, se instaló la influencia de las producciones de Estados Unidos y Europa, constituyéndose, estos últimos, en tutores de las cinematografías latinoamericanas. La dependencia cultural como parte constitutiva de la producción de films en el continente ha sido precisamente una de las preocupaciones denunciadas por los realizadores en su impulso por la autonomía creativa. Los ideales de modernización promovidos por la cinematografía de Hollywood, y los valores de progreso predicados por la vida metropolitana han sido inyectados en el pensamiento de América Latina como factores dignos de imitación. Las películas del Nuevo Cine Latinoamericano vendrían a oponerse a la confluencia de lo nacional y las influencias extranjeras, intentando elaborar un lenguaje y un discurso ideológico afincado en una mirada endógena.<sup>90</sup>

Más allá de los debates sobre la utilidad de la concepción de Tercer Mundo para describir la integración regional de las naciones subdesarrolladas, el término ha sido de gran recurrencia en el pensamiento que impulsó al Nuevo Cine Latinoamericano. Se hizo presente, por ejemplo, a través de los planteos de solidaridad tricontinental o interamericana en algunos films, como *Der Leone Have Sept Cabeças* (Glauber Rocha, 1971) y *México, la Revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970), respectivamente.<sup>91</sup> Ha sido de importancia también en la reflexión teórica de los realizadores argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino (1973), quienes establecieron con sus ideas sobre la existencia de un “Tercer Cine” una clasificación del panorama cinematográfico mundial en base a

---

<sup>90</sup> Sin embargo, como indicaremos más adelante en este Capítulo, el Nuevo Cine Latinoamericano ha realizado también una actualización de referentes estéticos extranjeros alejados del cine industrial, demostrando una aparente paradoja respecto a sus planteos de nacionalismo y regionalismo.

<sup>91</sup> El análisis de los recursos usados por el Nuevo Cine Latinoamericano para la enunciación de este tipo de solidaridad, se encuentra plasmado en el Capítulo 4 de la presente Tesis.

categorías tripartitas.<sup>92</sup> En consonancia con esto, el director colombiano Carlos Alvarez se sumó a la teorización cinematográfica basada en el tercermundismo a través de sus reflexiones sobre el documental político.<sup>93</sup>

#### **4. El regionalismo como estrategia contra el dominio cultural**

Otra de las oposiciones que consideramos centrales para la comprensión de los textos fílmicos a estudiar es la correspondiente a los conceptos de “regionalismo” y “universalismo”. Ambas nociones, como expresa el antropólogo brasileño Ruben George Oliven (1999), tienen el distintivo de hacer coexistir las particularidades regionales en un movimiento de integración propio de un mundo caracterizado por su cada vez mayor grado de globalización. En principio, el regionalismo hace referencia a una focalización sobre la cultura local, en oposición a la integración nacional, que se vincula a una resistencia a la tendencia cosmopolita y de modernización impulsada por los modelos extranjeros en los países considerados subdesarrollados. Habría una especie de tensión entre las particularidades autóctonas de las diferentes regiones, y la unificación de valores socioculturales del territorio que abarca cada una de ellas. Por otro lado, y en referencia al abordaje presentado en esta Tesis, consideramos que el regionalismo incluye también espacios geográficos más extensos, que tienden a la articulación de las singularidades nacionales en pos de la conformación de un bloque de características continentales. La contraposición entre lo regional y lo universal está acompañada de una serie de oposiciones binarias resumidas en el enfrentamiento entre lo nacional y lo extranjero, y entre la tradición y la modernidad. Este debate, por tanto, se resume en una disputa de orden cultural basada en nuevas ideas que pugnan por sobresalir en medio del sistema social instalado históricamente, y que veremos desplegarse en las nuevas cinematografías del continente.

Si bien esta intención de integrar a Latinoamérica como región tiene sus principales avances en la década del sesenta, encontramos algunas referencias en decenios anteriores. A modo de ejemplo temprano podemos mencionar la propuesta de cohesión nacional del sociólogo brasileño Gilberto Freyre, quien en 1926 publicó su “Manifiesto Regionalista”.<sup>94</sup> Este escritor apuntó a la revalorización de las tradiciones y costumbres de Brasil, en especial la región del Nordeste, con el fin de unificar a la nación en la lucha contra las influencias extranjeras. Freyre se enfrenta a la dificultad de lograr una centralización en un país caracterizado por la diversidad étnica y social. El

---

<sup>92</sup> Esta teoría será analizada en detalle en el Capítulo 3 de esta investigación.

<sup>93</sup> También analizada en el Capítulo 3, la reflexión teórica de Carlos Alvarez se encuentra presente en su ensayo “El tercer cine colombiano”, que data de 1976.

<sup>94</sup> Este texto se presentó en el Primer Congreso Brasileño de Regionalismo llevado a cabo en la ciudad de Recife (Brasil) en febrero de 1926, y fue publicado inicialmente en diversos periódicos de la época.

autor aclara que el movimiento regionalista que se estaba levantando en la ciudad de Recife en ese momento no debía confundirse con antiinternacionalismo o separatismo. Más bien abogaba por una integración de los Estados que componen las regiones del país con el objetivo de llevar adelante la unidad nacional. Se trató, en fin, de articular las características propias de cada región con las de otras, en lo que estas tuvieran de brasileñas. Las ideas de Freyre, si bien hablan de una unificación a nivel nacional, bien podrían ser aplicadas a la integración del continente como región.

La predominancia de los valores universales por sobre lo nacional ha caracterizado, como hemos dicho hasta ahora, el desarrollo del cine latinoamericano. Lo foráneo constituyó siempre un referente en la elaboración de una cultura propia, ya que los medios de comunicación han permitido una mayor expansión de esas influencias. Lo extranjero, por tanto, se erigió como modelo, adjudicándosele un valor de superioridad que fue tomado como calibre en la estimación de los productos cinematográficos. Como contrapartida ante este panorama, el regionalismo de América Latina ofreció una nueva visión en el desarrollo de las culturas nacionales, que consistió en la integración de las mismas con el fin de luchar contra la dominación cultural extranjera.

De este modo, en rechazo a la universalización de sus tópicos, el Nuevo Cine Latinoamericano se estableció como un movimiento de características nacionales e intercontinentales al mismo tiempo. La estrategia establecida por estas cinematografías se basó en dos propuestas consecutivas. En primer término, las películas comenzaron a detenerse en la descripción y problematización de cuestiones de índole local. En lugar de narrarse historias que podrían acontecer en cualquier espacio o tiempo, estos films afincaron sus argumentos en el territorio nacional. En segundo lugar, ha existido una comunicación entre las cinematografías que les llevó a constituirse en un frente de características interregionales. Este se manifestó por medio del entrelazamiento teórico y estético de los realizadores que culminó en la aparición de características comunes en los films.<sup>95</sup> Proponemos, entonces, que así como desde el ámbito económico, en especial a partir de las elaboraciones de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), este continente se movilizó en pos de un proyecto de integración, el arte cinematográfico también vio nacer una aspiración similar a través de nuevos abordajes en la producción y distribución de films.<sup>96</sup>

El conflicto entre regionalismo y universalismo se vincula también al lugar ocupado por la penetración extranjera en la economía y cultura nacionales. Esta situación favorecería el ingreso de capitales, métodos novedosos de trabajo, el desarrollo industrial y la participación en el mercado mundial, pero al mismo tiempo produciría una dependencia de la que luego resultaría casi imposible

---

<sup>95</sup> Las mismas serán detalladas y analizadas en el Capítulo 4 de la presente Tesis.

<sup>96</sup> Como veremos en el Capítulo 2, creemos que si bien a partir de los sesenta se constituyó férreamente la integración regional del cine de América Latina, han existido referentes previos, aunque aislados, en décadas precedentes. Consideramos también a los años cincuenta como transicionales y fundacionales respecto a esa consolidación.

desprenderse. Al respecto, Cardoso y Faletto afirman que el proceso de modernización de América Latina se efectuó “a costo de un autoritarismo creciente y sin que disminuya el cuadro de pobreza...” (2003: 135). En el área de las artes, y de la cinematografía en particular, este proceso implicaba poner a cada país en el mismo nivel de las grandes capitales metropolitanas, y salir así de una situación de aislamiento en el mercado internacional.

Esto propulsó, por ejemplo, la fundación en Argentina del Instituto Di Tella (1958), inspirado en el anhelo de quitar a la Argentina de la periferia, siendo parte de un proyecto de internacionalización cultural y de desarrollismo económico. En 1956, se había inaugurado el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, con el fin de contar con una institución de prestigio que nivelara al arte argentino con los paradigmas exhibidos por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Lo mismo podríamos afirmar del Museo de Arte Moderno de São Paulo, fundado en 1948, con las mismas ambiciones de reproducción del modelo estadounidense, y de las legendarias Bienales de arte llevadas a cabo en la misma ciudad.<sup>97</sup> La modernización del arte y la cinematografía se convertiría, por tanto, en una movilización impuesta por una mirada exógena poseedora de condiciones socioeconómicas completamente distantes de las experimentadas en los países periféricos.

En el caso específico de la cinematografía de la región, a partir de la década del sesenta se consolidó el rechazo a las tendencias universalistas y centrífugas que favorecían la penetración extranjera. El Nuevo Cine Latinoamericano se volcó, entonces, hacia una línea nacionalista y centrípeta, que promovió cambios en el sistema de producción, distribución y exhibición del cine. Podemos destacar, por lo tanto, dos tendencias particulares manifestadas en los años sesenta y setenta, que coexistieron aún a pesar de sus puntos de vista disímiles. Por un lado, la aparición de propuestas modernizadoras en las artes (acorde a lo que estaba ocurriendo simultáneamente en varias disciplinas); y por el otro, un hincapié en la posibilidad de ejecutar una revolución que sea al mismo tiempo estética y política. El Nuevo Cine Latinoamericano optó principalmente por el seguimiento de esta segunda vertiente, en un marco orientado por una mirada crítica sobre la realidad social.

Esta tendencia por la que se inclinaron las nuevas cinematografías del continente rechazó los enfoques subjetivistas e intimistas de los temas, y se volcó a los asuntos relacionados con la identidad nacional y las propias raíces. En ella vemos representados sucesos y pensamientos que fomentaban la liberación nacional, la lucha contra la conciencia alienada del espectador y la derrota

---

<sup>97</sup> Por ejemplo, en el catálogo de la I Bienal de Museo de Arte Moderno de São Paulo, llevada a cabo en 1951, su director artístico, Lourival Gomes Machado, establecería como fundamento de ese evento a la intención de “colocar al arte moderno brasileño en vivo contacto con el arte del resto del mundo, al mismo tiempo que São Paulo buscaría la conquista de la posición de centro artístico mundial” (en Aember y Canhete, 2004: 15).

del sistema neocolonialista. Esta fue la terminología que encontramos en las propuestas de los realizadores, quienes coincidieron en su intención de producir, a través de sus films, testimonios directos sobre la situación social de sus propios países. Son representativas para toda la región las palabras del historiador y cineasta brasileño Alex Viány, cuando refirió que “el pueblo viene siendo sometido hace muchos años a un proceso sistemático de despersonalización, principalmente por causa del dominio que los monopolios extranjeros ejercen en nuestro mercado” (en Ortiz Ramos, 1983: 41).

Esta línea desarrollada por el Nuevo Cine Latinoamericano se destacó también por una vuelta a los valores culturales originarios. A eso se debe la proliferación de films que remiten a las reivindicaciones culturales y raciales del indígena, o a figuras con carga social como las del trabajador rural, el proletariado urbano o los estudiantes, entre otros, cuyas presencias en las pantallas se ocuparon de eliminar la denunciada influencia imperialista del cine latinoamericano. Ejemplos característicos al respecto los encontramos en films como *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), *Sangre de cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), *Reportaje a Lota* (José Román y Diego Bonacina, 1970) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974), entre muchos otros más.<sup>98</sup> Las nuevas figuras proyectadas en la pantalla constituyen una exposición directa de un proyecto de contrainformación hacia un público acostumbrado a asistir a otro tipo de universo diegético.

## 5. Extranjeros en su propia tierra

No podríamos comprobar la existencia de un movimiento regionalista en el cine latinoamericano sin dar cuenta a su vez del concepto de “nación” y su relevancia en las manifestaciones culturales. Estamos frente a un término que conlleva una gran complejidad y una dificultad de demarcación debido a su múltiple aplicación de acuerdo al ámbito y la disciplina en el que se le emplee. Bajo esa denominación suelen agruparse los pueblos que, junto a una serie de características comunes, comparten un mismo territorio. En estos casos, es común que se le identifique con la idea jurídica de Estado.

Sin embargo, no siempre una nación se conforma en base a la pertenencia a un suelo común, sino que aún cuando este no se posee, la misma puede establecerse de acuerdo a características culturales compartidas. En este sentido, las similitudes que observamos en las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano, nacidas de las confluencias y debates entre realizadores de diferentes países, pueden asimilarse a la consideración de América Latina como una gran Patria o Nación, idea

---

<sup>98</sup> Estos films, junto otros ejemplos que comparten lineamientos estéticos y semánticos, serán analizados en el Capítulo 4 del presente trabajo.

promovida desde los tiempos de las campañas de José de San Martín y Simón Bolívar, y retomada posteriormente por los representantes de este nuevo frente de integración cinematográfico.

El sociólogo Hélio Jaguaribe divide el concepto en cuestión de acuerdo a nociones tanto objetivas como subjetivas, considerando que estas últimas constituyen a la nación en base a una “voluntad previa de construir y mantenerla” (1961: 10). Esto se observa aún cuando la misma está compuesta por factores heterogéneos. En términos objetivos, en cambio, se conformaría por una “unidad de raza, de cultura y de territorio” (Jaguaribe, 1961: 11). Esta descripción quedaría incompleta según el autor a menos que se le adicione un proyecto político que integre a la nación como tal. De esta forma surge el “nacionalismo”, que se levantaría como “aspiración fundadora y preservadora de la nacionalidad” (Jaguaribe, 1961: 12).

También podemos considerar al término “nación” como una categoría demarcadora de fronteras, que delimita personas y espacios. En este sentido, el concepto es inseparable respecto al de “identidad”, definida por el antropólogo Ruben George Oliven (1999) como una construcción social que se forma a partir de las diferencias, tanto reales como imaginarias. Las identidades serían entidades abstractas, edificadas a partir de vivencias cotidianas y que servirían de referencia para la distinción de los diferentes grupos sociales.

Agregamos a esto que las naciones de la región no han sido formadas en su mayoría por una unidad de raza. La variedad de culturas y etnias que componen el territorio latinoamericano impide, por tanto, el planteo de una unicidad. El mestizaje ha sido la característica corriente de Latinoamérica, en enfrentamiento constante con un ideal de “pureza”, que fue parte del pensamiento fundante de muchas de estas naciones. Así, Simón Bolívar llegó a afirmar en 1819: “Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, diferentes en origen y en sangre, son extranjeros, y todos difieren visiblemente en epidermis...” (en Blanco-Fombona, 1983: 76). Esto ha llevado a la constitución de identidades nacionales mixturadas con ideales cosmopolitas. La presencia del inmigrante ha aportado el establecimiento de tradiciones provenientes de la civilización europea, y en consecuencia, colaboró en la modificación del paisaje nacional.

El desafío de la cinematografía se asienta, en este aspecto, en la posibilidad de entablar una determinada representación de la nacionalidad y la identidad, considerando el carácter simbólico de este tipo de nociones. La misma siempre estaría enmarcada por una postura ideológica, que en el caso del Nuevo Cine Latinoamericano intentó centralizarse en el traslado de una visión nacionalista a una interregional, basada en el objetivo de la descolonización cultural, coincidente en los diferentes territorios que componen el continente.

En las naciones de América Latina existe, entonces, una tendencia a la contaminación de los factores constituyentes de las mismas, por causa de esta imposición de elementos foráneos. Como respuesta ante esta situación, los años sesenta y setenta han promovido una actitud antiimperialista,

que se hizo extremadamente visible en el campo de la cinematografía. Encontramos en el Chile de Salvador Allende (1970-1973) un gran ejemplo de esta situación: su programa de gobierno contemplaba el rechazo absoluto a “la dependencia de hegemonías foráneas” (en Garcés, 1972: 239) y la solidaridad con el movimiento tercermundista, en especial en la vinculación con los países del Continente Americano. El cine de la Unidad Popular<sup>99</sup> respondió a estas mismas aspiraciones a través de la realización de películas ancladas en la representación de los sectores populares, sus reivindicaciones sociales y la celebración de la consecución de una Patria socialista basada en el protagonismo del pueblo. Al menos eso es lo proclamado en los innumerables documentales y films argumentales realizados en el período aquí mencionado, algunos de los cuales serán analizados en el Capítulo 4.

En su proyecto de exaltación de lo nacional por sobre lo universal, el Nuevo Cine Latinoamericano apuntó entonces a la eliminación de los paradigmas industriales extranjeros en la elaboración de sus argumentos y en sus novedades estéticas. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la falta de una homogeneidad entre las naciones del continente en lo que respecta a etnias y valores culturales, sumado a la presencia de la influencia foránea, nos obliga a considerar la aspiración a la representación de lo nacional como una posibilidad relativa. O quizás, esa identidad se defina precisamente como una diversidad. Esta mixtura es difícil de ser reconocida en ocasiones a causa de encontrarse instalada en el pensamiento de los diversos sectores del cuerpo social que integran un país o región.

En declaraciones coincidentes de los realizadores,<sup>100</sup> en especial las compartidas por los integrantes de los grupos Cine Liberación y *Ukamau*, podemos localizar una muestra de la realidad de esta situación, que los ha llevado a reconsiderar el lugar desde el cual se encontraron representando los problemas de índole nacional y regional. Vale como ejemplo al respecto la afirmación del boliviano Jorge Sanjinés sobre uno de los principales motivos por los cuales un realizador podría abordar el cine revolucionario de manera fallida: “Venimos principalmente del seno de la burguesía y pequeña burguesía y, por lo tanto, permanentemente debemos vigilar al enemigo que en mayor o menos grado se ha filtrado en nuestro cerebro, si no queremos servirlo aunque nuestra intención sea destruirlo” (1980: 76). Por tanto, toda representación de la identidad nacional siempre estará mediada por las experiencias, formación ideológica e influencias estéticas recibidas por el cineasta. La trayectoria cinematográfica de Jorge Sanjinés es un vasto ejemplo de

---

<sup>99</sup> “Unidad Popular” es el nombre bajo el cual se conoció a los partidos políticos que se agruparon para apoyar la candidatura de Salvador Allende como presidente de Chile. Finalmente, cuando esto sucedió, su gobierno y los sectores que lo acompañaron ideológicamente (entre ellos la cinematografía), se identificaron con esa terminología.

<sup>100</sup> Las principales citas textuales y el análisis consecuente de estas declaraciones pueden encontrarse en el Capítulo 3 de esta Tesis y en el Apéndice 1.

esta dificultad, ya que abarca no solamente los asuntos de índole ideológica sino también los referidos a la cosmología particular de las comunidades campesinas de indígenas, cuyas culturas suelen mantenerse al margen del ámbito urbano en el que se desenvuelven los cineastas y los espectadores tradicionales de cine.

El nuevo proyecto compartido por el Nuevo Cine Latinoamericano incluyó no solamente el tratamiento de temáticas propias, sino también un intento de despojarlas de pintoresquismo, exotismo o complacencia con los programas políticos de las autoridades gubernamentales.<sup>101</sup> Hubo un énfasis en la confección de la imagen cinematográfica de cada nación y del continente en su totalidad, con el fin de romper con los estereotipos originados por los modelos provenientes del exterior.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, podemos afirmar que los conceptos de nación e identidad deben ser leídos siempre como construcciones. A través del arte cinematográfico, los relatos o estructuras narrativas son validados por un conjunto de individuos, y transmitidos de generación en generación, como si se trataran de ejecutores de memoria colectiva. Al tener en cuenta que la Historia<sup>102</sup> constituye siempre una elaboración, y que esta es narrada a partir de una perspectiva ideológica en particular, también podemos concluir que las nociones aquí discutidas contienen también un estatus cambiante de acuerdo a la posición desde la cual son enunciadas.

La narración de la Historia, y por consecuencia, la de la identidad nacional, siempre estará mediada por el contexto sociopolítico y enmarcada en una lucha por el poder. El sociólogo Pierre Bourdieu sostiene al respecto que todo acto creativo está directamente afectado por un “sistema de relaciones sociales” (en Pouillon, 1967: 135) asociado a su posición en el campo intelectual, a las condiciones históricas en que el hecho artístico es elaborado, y al sentido que es otorgado a la obra en la esfera pública y colectiva. Es normal, por lo tanto, que las artes narrativas, y entre ellas el cine, hayan sido utilizadas como instrumentos de construcción de nacionalidad y que los films que forman parte de nuestro corpus estén tan estrechamente vinculados a la formulación de una Historia de características audiovisuales. A causa de las transformaciones generadas por el devenir histórico, la “nacionalidad” está, a su vez, despojada de estatismo, siendo así una concepción siempre modificable.

Si la Historia, por tanto, puede ser considerada como un relato, es comprensible que el arte cinematográfico, como vehículo para narrar y divulgar anécdotas a un grupo colectivo de individuos, sea empleado como elemento político de transmisión de identidades. Los films, como medios de

---

<sup>101</sup> Remitirse al Capítulo 2 de la presente Tesis para mayor información sobre la influencia de las políticas estatales en las producciones cinematográficas previas al período tratado en esta investigación.

<sup>102</sup> Escribimos este término con mayúsculas para diferenciarle de la “historia” como narración en las disciplinas artísticas.

comunicación audiovisual, se han caracterizado por su poder superior para la elaboración de representaciones colectivas, en virtud a sus múltiples estrategias estilísticas para la emisión de discursos. La imagen cinematográfica adquiere, entonces, una dimensión de documento sobre un aspecto de la realidad social, y así es como fue entendida por el Nuevo Cine Latinoamericano, en especial al ser abordado como una herramienta de concientización política. Encontramos en nuestro corpus de películas, innumerable cantidad de aproximaciones sobre hechos históricos en los que se mixtura material audiovisual procedente de archivos fotográficos y televisivos con ficcionalizaciones de eventos históricos. Esta estrategia de fusión entre la dimensión de lo real y la de lo representado, fue un recurso muchas veces repetido en los nuevos cines de América Latina para discutir los conceptos de historia, nación e identidad.<sup>103</sup> El film se convertiría entonces en una forma de narración comparable a la de los libros académicos, ya que al fin y al cabo ambos efectuarían reconstrucciones sobre los acontecimientos evocados<sup>104</sup> aunque por medio de soportes y lenguajes diferentes. A su vez, el realizador comenzaría a obtener un estatus de historiador. Así lo afirmaría Robert Rosenstone (1997) al considerar autores como Marc Ferro o Pierre Sorlin, los cuales no dudaron en reconocer en la figura de los cineastas alternativas de análisis históricos por medio de sus films.

## **6. Unidos o dominados**

El “panamericanismo” fue otra de las formas en que se manifestó en las diversas áreas de las sociedades latinoamericanas este movimiento de integración regional. Sus orígenes se remontan a las ideas de los próceres y pensadores de América del Sur: el uruguayo José Gervasio Artigas (1764-1850), el venezolano Simón Bolívar (1783-1830), el cubano José Martí (1853-1895) y los argentinos Manuel Belgrano (1770-1820), José de San Martín (1778-1850), Bernardo de Monteagudo (1789-1825) y Manuel Ugarte (1875-1951), entre otros. Alcanzar un Estado Sudamericano fue la visión de muchos de estos hombres, quienes anhelaban la formación de una Patria Americana, caracterizada por el mestizaje proveniente tanto de Oriente como de Occidente, y en el que se destacaría principalmente la presencia del indígena. Este ideal estaba basado en la aparición de grandes Estados, alegando como carente de sustancia para la independencia del continente el predominio de pequeñas naciones aisladas. La formación cultural de cada uno de ellos se inspiraba en la búsqueda de una autonomía frente a los modelos extranjeros. En referencia a esto Simón Bolívar afirma que este “mundo no se puede ligar (esclavizar) a nada” (en Blanco-Fombona,

---

<sup>103</sup> Sobre este punto, remitirse al Capítulo 4 de esta Tesis, en donde se analizan los recursos estéticos adoptados por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano para establecer esta doble dimensión entre lo real y lo representado.

<sup>104</sup> Al respecto son descriptivas las palabras del estadounidense Robert Rosenstone: “...los relatos de los historiadores son, de hecho, ‘ficciones narrativas’; la historia escrita es una recreación del pasado, no el pasado en sí” (1997: 36).

1983: 16), justificando a su vez todo acto de violencia que aporte a la prosecución de la libertad. Por otra parte, el periplo a través del continente realizado por Manuel Ugarte<sup>105</sup> en un afán por recolectar las inquietudes de los diferentes pueblos que lo habitaban, nos permite corroborar la existencia de una preocupación por unificar a Latinoamérica en una región.

Si bien estos hombres abogaban por la creación de una gran Patria, también eran concientes de la existencia de una diversidad que impidió integrarla en lo concreto de la práctica social, produciéndose una preeminencia de lo nacional por sobre las aspiraciones continentalistas. Aún así, los ideólogos del panamericanismo procuraron mantener lazos de colaboración entre las naciones americanas. La primacía de “lo regional” por sobre “lo nacional” se evidencia al recordar que tanto Bolívar como San Martín lucharon en batallas y/o participaron en la administración de naciones de las cuales no provenían. Esto último ha sido un claro precedente de las acciones llevadas a cabo en los años cincuenta y sesenta por revolucionarios como Ernesto “Che” Guevara, quien, siendo argentino, participó en diversos combates en pos de la liberación de naciones como Cuba y Bolivia. Siguiendo este pensamiento, y considerando que la propuesta panamericanista fue un punto de referencia para algunos realizadores,<sup>106</sup> podríamos optar por reemplazar el concepto de nación por el de “bloque continental” para hablar del intento de integración llevado adelante por el Nuevo Cine Latinoamericano.

Asociamos esta noción a una revalorización de los aspectos arcaicos eliminados por la mirada eurocentrista, la cual, como vimos, tuvo su origen en la Conquista de América, gestando otra significación sobre el continente a partir de un “lente prestado por el colonizador” (Astesano, 1982: 9). La unificación de los Estados americanos y la puesta en común de sus intereses y valores tuvieron como objetivo combatir el dominio de esas naciones por parte del componente extranjero. Por tal motivo, la solidaridad continental del cine de América Latina profundizada a partir de los años sesenta a través de reuniones para debatir problemáticas en común, ha tenido una gran importancia en los cambios estéticos producidos en los films, destacados principalmente por su búsqueda de una autonomía frente al lenguaje del cine dominante.

La enunciación de los ideales del general Juan Domingo Perón respecto a la unidad latinoamericana fue uno de los momentos en la historia latinoamericana del siglo XX en los que se

---

<sup>105</sup> Durante su vida, Ugarte recorrió diversas naciones de América Latina: a saber, Cuba, México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Uruguay y Paraguay. Esta trayectoria le permitió ser uno de los principales analistas de la situación política del continente.

<sup>106</sup> Esto ha sido notorio especialmente en las declaraciones escritas y las producciones cinematográficas del grupo Cine Liberación. Mayores precisiones al respecto se encuentran en los Capítulos 3 y 4 de este trabajo.

revivió el concepto de panamericanismo. El entonces presidente de Argentina<sup>107</sup> presentó su doctrina de la Tercera Posición,<sup>108</sup> que consistió en una postura ideológica alternativa entre el capitalismo y el comunismo. Esta se encontraba vinculada al deseo de Perón de integrar a las naciones de Argentina, Brasil y Chile en un proyecto conocido como ABC.<sup>109</sup> Así, estos tres países podrían reunir esfuerzos con el fin de constituirse en una punta de lanza hacia la unidad latinoamericana. Este ideal, sin embargo, nunca pudo llevarse a cabo en su totalidad.

La integración de Latinoamérica fue reincidente en el discurso de Perón a lo largo de los años: “... ningún país latinoamericano puede liberarse por completo si, al mismo tiempo, no se libera al continente, y si luego el continente no se integra para consolidar su liberación” (en Chávez, 1985: 18). Este ideal de unidad se basó en la necesidad de poner en conjunto a los países de América Latina en función de evitar el aislamiento y para un mayor fortalecimiento económico de la región.

Varias décadas después encontramos también en el pensamiento de Salvador Allende una vindicación del panamericanismo: “... nuestros pueblos nacieron a la independencia política porque hombres nacidos en patrias distintas levantaron la común bandera...” (1973: 75).<sup>110</sup> Hubo en su pensamiento una voluntad de extender los logros revolucionarios de países como Cuba o el mismo Chile hacia las demás naciones, con el fin de que algún día pueda oírse “una sola y gran voz continental” (1973: 29). Lo mismo puede afirmarse respecto a las relaciones entre el gobierno de Cuba y el resto de las naciones latinoamericanas. En un discurso pronunciado en 1972, el presidente Fidel Castro expresó las siguientes palabras para el pueblo chileno, que dan cuenta del ideario de solidaridad que signó el período:

Nosotros somos latinoamericanos, pertenecemos a esa gran comunidad, y algún día nos uniremos a ella integralmente, plenamente [...] el día en que la ola revolucionaria [...] barra con el dominio imperialista sobre los pueblos de América Latina y, con el imperialismo, su odioso sistema de explotación del hombre por el hombre. A la América Latina pertenecemos. ¡Por ella estamos dispuestos a luchar junto a los demás pueblos de América Latina! ¡Y por

---

<sup>107</sup> Juan Domingo Perón (1895-1974) fue presidente de Argentina en tres oportunidades. Sus dos primeros períodos fueron consecutivos, desde 1946 hasta 1955, fecha en la que fue depuesto por un golpe militar, y entre 1973 y 1974, culminando su presidencia a causa de su fallecimiento.

<sup>108</sup> La primera referencia a esta concepción puede encontrarse en los discursos dados por Juan Domingo Perón el 25 y 27 de noviembre de 1946 en el Teatro Colón y la Bolsa de Comercio, respectivamente.

<sup>109</sup> Este proyecto fue anunciado por el general Perón el 11 de noviembre de 1953 en la Escuela Nacional de Guerra

<sup>110</sup> Estas palabras forman parte del discurso pronunciado por el entonces presidente de Chile el 1 de mayo de 1971, en los festejos por el Día Internacional del Trabajo.

ella, compañero Salvador Allende, y por Chile, no solo estamos dispuestos a dar nuestra propia sangre, sino también hasta nuestro propio pan!<sup>111</sup>

Como podemos ver, en el contexto de los gobiernos latinoamericanos se ha barajado la necesidad de unificación del continente como medio para contrarrestar la dominación ideológica. En el ámbito artístico, uno de los instrumentos más significativos en la difusión del panamericanismo del siglo XX ha sido la fundación del *Semanario Marcha* por parte del periodista Carlos Quijano.<sup>112</sup> A lo largo de su existencia (1939-1974), esta publicación uruguaya promovió en el continente la crítica de la cultura latinoamericana desde una postura abiertamente opuesta a la intervención norteamericana en América Latina, en especial a partir de los años sesenta, con la influencia de los movimientos sociales y eventos históricos que modificaron el universo ideológico a partir de ese momento. Promocionó, a través de sus páginas, las producciones nacionales en detrimento del tradicional interés por lo foráneo, en una posición tendiente cada vez más al latinoamericanismo.

El *Semanario* funcionó también como impulsor de la distribución del Nuevo Cine Latinoamericano, a través de la organización a partir de 1957 de festivales anuales que en principio presentaron films de la cinematografía mundial, para transformarse desde 1967 en exhibiciones de cine del Tercer Mundo. En los mismos, participaron el distribuidor Walter Achúgar y el escritor Hugo Alfaro. Por otra parte, desde las páginas de este *Semanario* se cubrieron los eventos y producciones latinoamericanos que eran usualmente omitidos en otro tipo de publicaciones. Por esta causa, *Marcha* fue un punto de encuentro y debate sobre las problemáticas abordadas por los nuevos cines de América Latina.

Este tipo de acontecimientos culturales y de reflexiones en pos de la unificación de América Latina como un bloque, acorde a la consecución del ideal de una Patria Grande, constituyeron bases ideológicas que derivaron en la dimensión continentalista del Nuevo Cine Latinoamericano, manifestada en el entrelazamiento estético y político de realizadores procedentes de las diferentes naciones de ese conjunto.

## 7. Los usos de la violencia

La “violencia” ha sido, a lo largo de la historia de América Latina, una constante en el devenir de cada nación. Ya sea en nombre de la eliminación de alguna clase de “subversión” al sistema, en pos de una rebeldía hacia el mismo, o como respuesta ante actos previos sobre los que habría que ejecutar justicia, la violencia ha sido protagonista de la historia latinoamericana durante siglos. En

---

<sup>111</sup> Esta cita se encuentra disponible en el siguiente sitio web: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1972/esp/f131272e.html>.

<sup>112</sup> El *Semanario Marcha* inició sus actividades el 23 de junio de 1939, actuando como colaborador de Quijano el escritor Juan Carlos Onetti.

el período de análisis, el debate sobre sus usos fue llevado adelante con una mayor intensidad, aún a pesar de su recurrente protagonismo en tiempos precedentes.

En el caso de Argentina, las décadas del sesenta y setenta cargaron con el fantasma del binomio peronismo/antiperonismo. La figura del general Perón ha suscitado rivalidades y odios entre los sectores ideológicos del país, que pueden resumirse en diferentes instancias de pronunciamiento contra el mismo, a saber: el bombardeo en la Plaza de Mayo el 15 de abril de 1953,<sup>113</sup> mientras la Confederación General del Trabajo (CGT) realizaba un acto en apoyo a Perón y el presidente se encontraba enunciando un discurso; un segundo bombardeo, esta vez a la Casa Rosada el 16 de junio de 1955, en un intento de golpe de Estado que causó la muerte de cientos de personas; en tercer lugar, la proscripción al peronismo<sup>114</sup> luego del golpe de Estado finalmente perpetrado el 16 de septiembre del mismo año, que dio inicio a lo que se llamó Revolución Libertadora; y por último, entre otros acontecimientos, los fusilamientos a civiles y militares llevados a cabo en 1956 tras el levantamiento de los generales Juan José Valle y Raúl Tanco contra el gobierno militar de Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958). Como afirmara el politólogo Vicente Massot (2003), se trató de una suerte de guerra civil entre peronistas y antiperonistas, que tuvo características menos cruentas que las que se desatarían años después (aunque el autor no niega que ha habido, por supuesto, derramamiento de sangre). A partir de la organización de la resistencia peronista, el país entró en un nuevo período de luchas marcado por la siguiente frase de Perón: “La violencia en manos del pueblo no es violencia, es justicia” (en Massot, 2003: 205). Este ha sido un lema característico en los años sesenta y setenta en la justificación de los métodos de lucha por parte de diversos sectores.<sup>115</sup>

Según Luis Alberto Romero (2001), a lo largo de los años la imagen de Perón fue adquiriendo diferentes matices de acuerdo a las perspectivas propias de cada sector político: su figura remitió tanto a la de un líder histórico como a la de un revolucionario, cargándose incluso sobre él la misión de ser el único capaz de pacificar al país y “encauzar los conflictos de la sociedad” (2001: 190). La representación de las personalidades de la historia latinoamericana fue recurrente en los films del Nuevo Cine Latinoamericano, como observamos en *La hora de los hornos*, en cuyo recorrido histórico transitan figuras como el mismo Perón y Ernesto “Che” Guevara, y *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), en donde se confronta el accionar antagónico de ciertos líderes

---

<sup>113</sup> Como responsables de la colocación y detonación de las bombas fueron culpados Roque Carranza, dirigente estudiantil del radicalismo, y el demoprogresista Carlos Alberto González Dogliotti.

<sup>114</sup> El 5 de marzo de 1956, mediante el decreto 4161, se disolvió el Partido Peronista y se prohibió hacer mención de cualquier término o símbolo asociado al ex presidente.

<sup>115</sup> La violencia no ha sido exclusiva de los años estudiados en esta investigación sino que ha teñido la historia de todas las naciones de Latinoamérica a lo largo de los siglos, y fue perpetrada por los diferentes grupos ideológicos en pugna, siempre a favor de sus propios intereses.

sindicales y se elabora una representación basada en el sarcasmo sobre el magnate norteamericano Nelson Rockefeller. Los documentales del cubano Santiago Alvarez y los films chilenos del período de la Unidad Popular también han hecho mención de personalidades de la historia reciente o contemporánea para su reivindicación o desaprobación.

La historia latinoamericana del siglo XX ha estado signada por continuos vaivenes en la instalación de democracias, procesos que han sido interrumpidos por diferentes acciones militares.<sup>116</sup> En el desarrollo de los diversos acontecimientos históricos que se alternaron entre levantamientos del Ejército, derrocamientos, represiones a obreros o estudiantes, medidas políticas o económicas polémicas, y autoritarismo en todos sus niveles, muchos países de Latinoamérica vieron multiplicar las manifestaciones de violencia en esta etapa de su historia, que derivaron a su vez en la conformación de guerrillas.

Este tipo de organizaciones veían en la acción armada la única solución posible para la liberación. Más allá de las distancias ideológicas entre ellas, manifestaban tener en común su oposición al autoritarismo y el pensamiento de que la violencia era un medio justificado para alcanzar la meta de la revolución. Entre los grupos guerrilleros que se desarrollaron en Argentina se destacaron las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), los Descamisados, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL), Montoneros, y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), siendo estas dos últimas las que han desplegado una mayor actividad y alcance. La acción de estas bandas armadas ha sido de gran influencia en el cine militante argentino de los años sesenta y setenta a tal punto que ciertas propuestas estéticas de las películas de Cine Liberación y Cine de la Base acompañaron el ideario de Montoneros y el ERP, respectivamente. Esto evidenció la cercanía de algunos realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano con la praxis revolucionaria.

Entre las principales organizaciones de Brasil se destacaron el Comando de Liberación Nacional (COLINA), de Minas Gerais, el Movimiento Revolucionario 8 de Octubre (MR-8), que actuó en la ciudad de Río de Janeiro, y el Movimiento Revolucionario 26 de Julio (MR-26). La guerrilla brasileña se asoció a la figura de Carlos Marighella, quien fundó en 1969 la Acción de Liberación Nacional. Sin embargo, aunque este país tuvo un gran desarrollo de la actividad armada urbana, el nuevo cine brasileño sólo se dedicó tardíamente o de manera simbólica a testificar sobre este fenómeno. Las primeras menciones sobre la guerrilla en el cine brasileño se encuentran en los films *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967) y *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). A partir de fines de los años setenta en adelante empezaron a aparecer en esta cinematografía representaciones más directas sobre la violencia en los tiempos de dictadura, como puede

---

<sup>116</sup> Véase al respecto el estudio de Alain Rouquié (1986) sobre la inserción de las Fuerzas Armadas en el sistema político argentino.

observarse en *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Héctor Babenco, 1977) y *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982).

Por otra parte, el historiador Luis Alberto Romero nos introduce a otra de las cuestiones que son de utilidad para entender una tendencia de las cinematografías que estamos estudiando, específicamente la orientada a la militancia política. Para las organizaciones armadas la “violencia era glorificada como la partera del orden nuevo. Los atributos del verdadero militante eran el heroísmo y la disposición a una muerte gloriosa y redentora, camino de la verdadera trascendencia” (Romero, 2001: 184). Algunos films del Nuevo Cine Latinoamericano, como *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) y *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), establecen representaciones particulares sobre el militante, en la figura legendaria del “Che” y la del luchador anónimo, respectivamente.<sup>117</sup> Sin embargo, vale considerar otra clase de expresiones que vendrían a matizar esta exaltación de la violencia presente en los debates del período aquí abordado. En su prólogo de 1957 a la primera edición de su novela *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh afirmaría que entre las intenciones de la publicación de ese texto se encontraba su búsqueda por “suscitar [...] el horror a las revoluciones, cuyas primeras víctimas son siempre personas inocentes... [...] La pobre gente no muere gritando ‘Viva la Patria’, como en las novelas. Muere vomitando de miedo [...] o maldiciendo su abandono...” (2008: 218). Por lo tanto, más allá de la militancia política practicada por el mismo Walsh<sup>118</sup> este tipo de declaraciones nos permite corroborar la existencia de una postura más moderada y menos heroica respecto a la validez y aceptación de la violencia revolucionaria.

Una de las teorías más radicales al respecto ha sido el foquismo, táctica que aspiraba a que una pequeña acción de guerrilla podría dar inicio a una expansión hacia otras zonas y lograr así la revolución. Inspirado por la victoria socialista en Cuba, Ernesto “Che” Guevara inició junto a un grupo de hombres procedimientos en pos de la liberación en el Congo y en Bolivia, culminando la práctica de esta teoría con su asesinato en 1967. A través del foquismo se priorizó la insurrección armada, con el fin de generar por medio de ella una concientización en el resto de la población que produjera la transformación social de la realidad, concepción que fue base en muchas organizaciones armadas. Los escritos de Guevara (*La guerra de guerrillas*)<sup>119</sup>, Franz Fanon (*Los*

---

<sup>117</sup> Para un análisis sobre la figura del héroe y sus diversas variantes, remitirse al Capítulo 4 de esta Tesis.

<sup>118</sup> Rodolfo Walsh (1927-1977, fecha de su desaparición) fue un escritor y periodista argentino, conocido por su militancia en la Alianza Libertadora Nacionalista (1945-1947) y en la agrupación Montoneros (a partir de 1973). Una de sus últimas actividades vinculadas a la militancia fue la fundación en 1976 de la Agencia de Noticias Clandestinas (ANCLA), que funcionaba dentro del Departamento de Informaciones e Inteligencia de Montoneros.

<sup>119</sup> Este texto de Ernesto “Che” Guevara fue escrito en 1960. Contamos con una versión de 2007 publicada por Ocean Sur, casa editorial latinoamericana que comparte sedes en diversas ciudades de la región, principalmente México y La Habana.

*condenados de la tierra*)<sup>120</sup>, y Régis Debray (*Revolución en la Revolución*)<sup>121</sup> fueron inspiradores para el accionar de los movimientos guerrilleros de América Latina, y tuvieron también su correlato en los contenidos temáticos de las obras cinematográficas.

En el caso de Bolivia, la Revolución de 1952 ha sido también un acontecimiento político que marcaría los años que nos ocupan. A partir de ese momento, el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR)<sup>122</sup> entró en funciones en ese país, llevando a cabo ciertas medidas innovadoras como la nacionalización de la minería y la Reforma Agraria. Los años que sucedieron al golpe de Estado de 1964<sup>123</sup> fueron los más intensos respecto a luchas entre el Ejército y las guerrillas en Bolivia, destacándose especialmente las mencionadas incursiones del “Che” Guevara. Estos eventos políticos fueron de vital importancia en la conformación ideológica de la cinematografía boliviana, los cuales nos sirven de información contextual para entender las propuestas temáticas y estéticas del cine boliviano del período en cuestión.

La Revolución Cubana, por su parte, se ha erigido en todas estas naciones como un modelo de liberación para América Latina. A pesar de eso, el cine cubano posterior a estos eventos, si bien fue de relevancia dentro de las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano, no ejerció funciones de modelo y primacía, sino que se desarrolló a la par del resto de las naciones latinoamericanas que estudiamos en esta Tesis. Independientemente de sus circunstancias políticas, Argentina, Bolivia, Brasil y Chile han tenido también un frondoso crecimiento estético e ideológico, y aún en lo que respecta a la exaltación de los usos de la violencia revolucionaria en sus films, han encontrado estrategias estéticas y de distribución para su difusión incluso en instancias de mayor represión ideológica.

Los usos y la aprobación de la violencia están siempre vinculados a las reflexiones acerca del compromiso del hombre (obrero, campesino, estudiante, intelectual o artista) ante las circunstancias que marcan a su tiempo.<sup>124</sup> El Nuevo Cine Latinoamericano se encargó de manifestar a través de sus films este interés por elevar a la violencia como herramienta de cambio social. Ya sea por medio

---

<sup>120</sup> Fanon, Franz (1983), *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica. El libro fue publicado por primera vez en 1961, después de la muerte de su autor. La primera traducción al español consta de 1963.

<sup>121</sup> Este escrito fue publicado en 1967 en el primer número de los Cuadernos de la Revista *Casa de las Américas*, de La Habana (Cuba), y contó con una introducción del poeta cubano Roberto Fernández Retamar.

<sup>122</sup> Este período gubernamental se llevó a cabo durante las presidencias de Víctor Paz Estenssoro (1952-1956, 1960-1964) y Hernán Siles Zuazo (1956-1960).

<sup>123</sup> Nos referimos al autogolpe militar realizado por el general René Barrientos Ortuño en 1964, mientras cumplía funciones de vicepresidente del reelecto Paz Estenssoro. Barrientos gobernó el país en tres períodos presidenciales sucesivos: entre 1964 y 1969.

<sup>124</sup> Al respecto, remitirse a las referencias sobre el pensamiento de Jean-Paul Sartre (1972) y Antonio Gramsci (1975) presentes en la Introducción de esta Tesis.

de las reflexiones teóricas de los cineastas, impregnadas de esta visión, como a través de las temáticas de las películas, la vertiente más radicalizada del cine regionalista de América Latina tuvo entre sus características más comunes el proclamar a la opción de la violencia como salida para resolver los conflictos políticos de esas naciones. Los argumentos esgrimidos al respecto tienen en cuenta que la miseria es también una forma de violencia que necesita ser combatida.<sup>125</sup> En ocasiones, los mismos cineastas se encontraron militando en organizaciones guerrilleras, como fue el caso de los argentinos Raymundo Gleyzer y Pablo Szir,<sup>126</sup> entre otros,<sup>127</sup> quienes consideraron a sus films como un medio más de llevar adelante las acciones de combate. Otros cineastas, como el brasileño Glauber Rocha o el chileno Patricio Guzmán, por citar sólo algunos casos aislados, aunque no participaron de manera directa de alguna agrupación política en particular, aún así han adscrito a muchos de los presupuestos prorroevolucionarios de la época.

## **8. La tradición del regionalismo cinematográfico en otras disciplinas artísticas**

Creemos que la integración regional del continente manifestada en el ámbito cinematográfico durante los años sesenta y setenta ha tenido también su equivalente en el espacio de otras disciplinas artísticas, ya sea antes o durante el período que tratamos en esta investigación. Los cambios observados a través del movimiento continental que representó el Nuevo Cine Latinoamericano, no consistieron en hechos aislados sino que han obtenido su parangón en la literatura, la música, el teatro o las artes plásticas, las cuales también han configurado una relación dialéctica entre las series social y política, y lo estético. Partiremos de la idea de que en América Latina, previo a los años sesenta, hubo una serie de convergencias en las diferentes manifestaciones culturales, que no se instalaron en el área del cine, al menos de manera patente, sino hasta la llegada de las décadas en cuestión. Analizaremos, por tanto, los aspectos culturales que influyeron en la conformación del regionalismo cinematográfico, vinculándolos con la selección de algunas experiencias llevadas a cabo por estas otras disciplinas artísticas.

Consideramos que la mención de las mismas nos puede proporcionar pautas para comprender algunos de los rasgos que delinearon al Nuevo Cine Latinoamericano. Como características definitorias de la cultura de los años sesenta en Argentina (y si lo entendemos también como fenómeno regional, en otros países de América Latina), la investigadora Andrea Giunta (2008)

---

<sup>125</sup> Sobre este punto en particular, estudiaremos en el Capítulo 3 las ideas del cineasta brasileño Glauber Rocha sobre una estética del hambre y la violencia.

<sup>126</sup> Gleyzer y Szir fueron participantes activos del Ejército Republicano del Pueblo (ERP) y Montoneros, respectivamente.

<sup>127</sup> Otros cineastas conocidos por su gran vinculación con la lucha política fueron los brasileños Renato Tapajós y João Batista de Andrade.

mencionó aspectos que tienen su resonancia en el área de la cinematografía: “La necesidad de borrar las fronteras entre el arte y la vida, de fusionar el arte y la política, el antiintelectualismo, el antiinstitucionalismo, el rediseño y la ampliación del concepto tradicional de ‘obra de arte’ (a través de *happenings*, *collages*, *assemblages*) y la búsqueda de un nuevo público...” (2008: 18). Como veremos, estos aspectos, y otros más, circularon por el pensamiento de los cineastas del continente, modificando no sólo las estructuras productivas y receptoras sino también los resultados estéticos en las mismas películas. Podremos notar que la integración regional de los nuevos cines fue de la mano de una unificación de los polos estética-ética, lo cual produjo como consecuencia la realización de films abocados a la explicitación de mensajes de naturaleza sociopolítica y la reconfiguración del lenguaje cinematográfico en base a las nuevas manifestaciones culturales resumidas en las palabras de Giunta. En medio de este panorama, el arte latinoamericano, y las producciones fílmicas en particular, oscilaron entre la conservación de ciertos paradigmas circunscriptos a preocupaciones políticas nacionales y regionales, y su contraste frente a la internacionalización de los productos estéticos en un contexto de modernización.

En base a estas cuestiones, a lo largo de los siguientes subapartados, estudiaremos las características coincidentes que delinearon en épocas precedentes y contemporáneas la formación de un movimiento de integración continental en el Nuevo Cine Latinoamericano. Estas consistieron en la aparición de obras de arte en las diversas disciplinas que se caracterizaron por el rechazo de temáticas de carácter universalista a favor del tratamiento de aspectos que incumbían al ámbito local, el desplazamiento hacia la centralidad de personajes y espacios usualmente periféricos, la utilización del arte como instrumento de intervención en la realidad social, y por último, la representación del espacio como demarcación de las fronteras entre el centro y los márgenes. Estos cuatro aspectos en particular han sido basamentos en la constitución estética e ideológica de la cinematografía que aquí estudiamos.

### 8.1. *Identidad nacional y cosmopolitismo: un puente de dos sentidos*<sup>128</sup>

El área de la cultura ha sido siempre una puerta de entrada y de difusión de ideologías. Por lo tanto, toda manifestación artística suele responder a una postura particular de pensamiento, aun cuando se tengan pretensiones de neutralidad. Al ser partícipe de una instancia de creación, el artista se encuentra enmarcado por una subjetividad, influida al mismo tiempo por las circunstancias sociohistóricas en la que ha desarrollado su obra, y por su propia formación cultural.

El debate desplegado en los años sesenta y setenta consistió en afirmar como una susceptibilidad de parte del artista e intelectual latinoamericano la instalada tradición de entrar en el juego de

---

<sup>128</sup> La segunda parte de este título remite a un cuestionamiento efectuado por el crítico brasileño Alfredo Bosi acerca de los caminos en los que se ha orientado la vanguardia artística latinoamericana. Véase al respecto Schwartz (2002).

inserción en los presupuestos de la cultura europea, generando un comportamiento de extranjería en su propia tierra, y convirtiéndose a su vez en un instrumento para la penetración cultural. Por otro lado, uno de los aspectos que habría caracterizado al continente durante décadas residió también en la reducción del arte nacional y regional a la exposición de elementos característicos del folclore local, alentando una especie de exotismo que ha eclipsado la capacidad de innovación creativa, aislando a su vez al arte de las preocupaciones que interesan a su propio público. El enfrentamiento en el arte en general y en la cinematografía en particular, entre el regionalismo y el internacionalismo, estará presente en los debates y reflexiones personales de los integrantes del cine continental de América Latina.

Las tendencias observadas en el arte de la región en sus diferentes períodos y su coincidencia con lo acontecido en la cinematografía de los años sesenta y setenta puede resumirse en la existencia de una paradoja fundacional similar a la que se manifestaría en el Nuevo Cine Latinoamericano, consistente en la combinación de recursos estilísticos tomados de los fenómenos estéticos de renovación artística provenientes de Europa (que llevaron a la consecución de un arte de características cosmopolitas), y al mismo tiempo, la prosecución de una identidad nacional y regional manifestada en temáticas sobre la cuestión indígena, las raíces africanas y las problemáticas sociales de los campesinos. Lo nuevo y lo arcaico confluirían en el combate contra la penetración extranjera: el universalismo y el elemento originario se transformarían en polos opuestos de una misma lucha, atravesada por la imbricación entre modernidad y tradición.

Debemos destacar que el Nuevo Cine Latinoamericano, en su crítica al eurocentrismo, y su búsqueda de transformaciones tanto estéticas como ideológicas, abogó precisamente por la divulgación de los orígenes culturales de sus respectivos países. Sin embargo, al mismo tiempo, no dudó en aplicar las innovaciones provenientes de corrientes cinematográficas foráneas solidarias con los planteos culturales de la región. Por lo cual, la presencia en el arte de América Latina de elementos relacionados con las raíces étnicas ha sido una de las fuentes de las cuales han bebido los realizadores para la elaboración de sus propuestas, mientras que las prácticas provenientes del exterior han funcionado como motores estéticos para la propia generación de lenguajes expresivos concordantes con los planteos ideológicos de los nuevos cines.

Más allá de la existencia de este diálogo vincular entre lo nacional (y regional) y lo universal, el arte latinoamericano ha puesto hincapié en el rechazo a la estimación excesiva por pertenecer a una instancia de modernización, que asimilaría a la propia cultura a una aspiración de alcanzar el modelo propiciado por las naciones desarrolladas, considerado como sinónimo de calidad artística y progreso. Esto ha conllevado a la valoración de los paradigmas foráneos en las producciones cinematográficas previas a la aparición de los nuevos cines, y a apaciguar la formación de representaciones sobre las identidades nacionales en las mismas. De esta manera, fue

consolidándose un ideal de desarrollo en la región que posteriormente sería ironizado por el Nuevo Cine Latinoamericano a través de la confrontación entre las aspiraciones por alcanzar un estadio de progreso, y la revelación de las desigualdades sociales como factor constitutivo de grandes sectores de la población. Una de las formas en que se ha efectuado este enfrentamiento ha sido el énfasis en la aparición de personajes y espacios que refieren a los orígenes étnicos y míticos de cada nación, estableciéndose así una oposición entre modernización y regionalismo.

Las manifestaciones del arte del siglo XX en América Latina y las producciones del cine regionalista del período que estamos abordando, han surgido, por tanto, en medio de la pugna entre las influencias extranjeras y el anhelo por resaltar en las obras los vínculos con las raíces étnicas, las tradiciones nacionales y las problemáticas de índole social. Ese debate se ha resuelto en la mayor parte de los casos a favor del segundo de los polos, destacando así una de las características principales del regionalismo cinematográfico: el anclaje de los aspectos nacionales por sobre los universales, asociados generalmente al terreno de lo foráneo. A través de la exacerbación de los mitos originarios y los principios culturales asociados a ellos, se produjo a lo largo del siglo XX una revalorización de las identidades nacionales que estuvo ausente, salvo excepciones, en el arte cinematográfico hasta el período tratado en la presente investigación.

Encontramos en el movimiento modernista brasileño (en su manifestación literaria y plástica) un antecedente de este enfrentamiento, que ha influido notablemente en los nuevos cines. El mismo tuvo su origen en la ya legendaria Semana de Arte Moderno llevada a cabo del 13 al 17 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo,<sup>129</sup> y dio lugar a la creación de una estrategia contra la dominación cultural conocida como “antropofagia”, de la mano del escritor Oswald de Andrade (1890-1954). El modernismo brasileño propuso al artista como un analista generador de una visión alternativa a la concepción hegemónica sobre las redes étnicas y sociales que conforman la nacionalidad. La práctica de sus artistas (entre los que se destacaron también el escritor Mario de Andrade y los pintores Tarsila do Amaral<sup>130</sup> y Emiliano di Cavalcanti,<sup>131</sup> entre otros) llevó a un primer plano el afán por escudriñar los orígenes de la “brasilidad”, a través de la mención de mitos nacionales y la exaltación de las culturas negra e indígena. Esta necesidad de discernir los

---

<sup>129</sup> Este evento constituyó un despertar cultural en el que participaron artistas brasileños de las diferentes disciplinas, que plantearon una renovación del lenguaje estético y una mirada anclada en los orígenes míticos y étnicos del país.

<sup>130</sup> Tarsila do Amaral, además de ser una de las principales exponentes del modernismo pictórico brasileño, fue esposa del escritor Oswald de Andrade entre 1926 y 1929. Como referencia de su arte, véanse cuadros como *A Negra* (1923), *O abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929).

<sup>131</sup> Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo fue el autor de cuadros como *Mulatas* (1927), *O remador* (1927/8), *Pescadores no porto* (1940) y *Mulheres protestando* (1941). En los años setenta, Glauber Rocha realizó *Di* (1977), una polémica película-homenaje, en la que filmó el velatorio del pintor, dando a entender de qué manera el *Cinema Novo* ha sido marcado profundamente por el modernismo.

elementos constitutivos de la nacionalidad no fue exclusiva del arte de ese país, sino que atravesó el pensamiento de sus pares hispanoparlantes. Al respecto podemos mencionar al escritor cubano Jorge Mañach<sup>132</sup> (1898-1961), autor de una conferencia titulada “Indagación del choteo” (1928),<sup>133</sup> en la cual disertó sobre ciertos rasgos cotidianos de la “cubanidad”, que definen, en su simpleza y singularidad y huyendo de los grandes temas universales, los aspectos definatorios de la identidad nacional. Al mismo tiempo, también en el ámbito de la literatura, encontramos en los poemas de Nicolás Guillén múltiples referencias a la hibridez de la cultura de su nación, compuesta tanto por elementos españoles como africanos.<sup>134</sup>

Más allá de estas manifestaciones presentes en diferentes países de Latinoamérica, han sido los ensayos de Oswald de Andrade los que más alcance han tenido en años posteriores en lo que respecta a la discusión sobre la influencia del arte extranjero en la cultura nacional. En principio, dio a conocer su “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado el 18 de marzo de 1924 en el diario *Correio da Manhã*. Luego, llegó la hora del “Manifesto antropofágico”,<sup>135</sup> difundido en 1928. Con este último texto, el movimiento adquirió una mayor consistencia. Escritos a modo de sentencias, ambos asumieron una perspectiva favorable a la exaltación de las raíces y culturas originales, en medio de la paradoja de estos años entre esta postura y la mirada cosmopolita.

En el primero de ellos, de Andrade se declaró en contra de la importación de la poesía, estableciendo un contraste entre el arte extranjero (culto, erudito, hecho por sabios doctores) y lo que él denominó “poesía Pau-Brasil”,<sup>136</sup> “ágil y cándida. Como una criatura” (en Leara y Aguilar, 2008: 20). Así, el autor propuso la realización de una poesía de exportación, contraponiéndola a la propensión del arte latinoamericano hacia la imitación. A través de la táctica antropofágica (también conocida como canibalista), consistente en una deglución simbólica de la cultura dominante, el

---

<sup>132</sup> Mañach fue, junto a Alejo Carpentier y otros escritores cubanos, uno de los editores de la legendaria *Revista de Avance* (1927-1930), espacio para la difusión literaria y formadora de pensamiento sobre la cultura cubana y latinoamericana en general.

<sup>133</sup> Una versión actualizada por el autor en 1955 puede encontrarse en el siguiente sitio web: [http://lilt.ilstu.edu/jjpancr/Spanish\\_305/indagaci%C3%B3n\\_del\\_choteo.htm](http://lilt.ilstu.edu/jjpancr/Spanish_305/indagaci%C3%B3n_del_choteo.htm).

<sup>134</sup> Respecto al carácter mestizo de las culturas latinoamericanas, este autor ha publicado, entre otros, su libro de poemas *Sóngoro cosongo* (1931).

<sup>135</sup> Los modernistas brasileños lanzaron algunas revistas que hicieron eco de su pensamiento. Una de ellas fue *Klaxon* (1922-1923), una de las pocas que poseía un espacio para la crítica cinematográfica. Pero la más importante de sus publicaciones fue la *Revista de Antropofagia*. Esta contó con diez números en lo que se conoció como su primera etapa (o *dentição*), desarrollada durante 1928 y 1929. Este período se inaugura con la presentación del mencionado “Manifiesto antropofágico”. La segunda y última fase tuvo quince publicaciones (entre marzo y agosto de 1929), que se difundieron a través del *Diário de São Paulo*.

<sup>136</sup> “Pau-Brasil” es el nombre de una especie de árboles que crecen en el país, y que fueron comercializados por los conquistadores portugueses al arribar a esas tierras.

indígena devoraría al conquistador europeo, invirtiendo las tradicionales relaciones de poder, y ejerciendo el conquistado el poderío sobre su explotador. Por lo tanto, esta teoría no significó una negación sobre el arte y la cultura extranjera sino más bien una apropiación de la misma para otorgarle una nueva significación.

Una de las fuentes que inspiró el pensamiento de Oswald de Andrade ha sido el ensayo de Michel de Montaigne<sup>137</sup> “De los caníbales” (1580). Allí, el escritor examina la cultura de los pueblos antiguos practicantes del canibalismo pero sin recriminarles una actitud de barbarie, como ha sido frecuente, sino más bien adjudicándoles una pureza primitiva:<sup>138</sup>

A los prisioneros, después de haberles dado buen trato durante algún tiempo y de haberlos favorecido con todas las comodidades que imaginan, el jefe congrega a sus enemigos en una asamblea ... [...] ... le asan, se lo comen entre todos, y envían algunos trozos a los amigos ausentes. Y no se lo comen para alimentarse, como antiguamente hacían los escitas, sino para llevar la venganza hasta el último límite (1980: 19).

En su texto, por tanto, Montaigne describe al canibalismo como acto de suprema venganza contra el enemigo, dejando en claro que estos pueblos procedían frente a sus adversarios ejerciendo una posición de poder, y no por una necesidad de obtener algo de ellos. Esta ha sido, en efecto, la propuesta del escritor brasileño: a través de la metáfora de la deglución y su correspondiente digestión, el arte latinoamericano podría combatir la influencia eurocentrista por medio de una absorción crítica de los recursos formales extranjeros.

El “Manifiesto antropofágico”, por su parte, remitió también al rechazo del arte importado. A través de su constante mención sobre la existencia de exportaciones europeas en tierras indígenas, el escrito da por entendido que, teniendo en cuenta las riquezas autóctonas, el arte nacional podría prescindir recibir de lo foráneo. La deglución de la cultura exógena apuntaría a la producción de un sincretismo resumido en la expresión “Tupi or not tupi” (en Leara y Aguilar, 2008: 39), trasladando la duda hamletiana<sup>139</sup> a los trópicos. Se generaría así una nueva forma estilística, que buscaría asimilar la influencia del modelo exterior para transgredirla ideológicamente, exaltando la preponderancia de lo nacional en el arte, específicamente aquello que remite a las culturas originarias.

---

<sup>137</sup> Michel de Montaigne (1533-1592) fue un escritor francés del período del Renacimiento destacado en especial por ser, a través de sus textos, el iniciador del género ensayístico.

<sup>138</sup> Algo similar se efectúa en la obra del argentino Lucio V. Mansilla *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), a través de la cual se establece una visión positiva sobre las costumbres y valores indígenas, en contraposición con la cultura occidental, puesta en duda como representante de civilidad, e instaurando así la polémica con el pensamiento sarmientino.

<sup>139</sup> La expresión alude al famoso monólogo de William Shakespeare para su obra de teatro *Hamlet* (escrita entre 1599 y 1601), en una demostración de la transgresión sintáctica e ideológica propuesta por la estrategia antropofágica.

En el caso de Argentina, el movimiento martinfierrista suele erigirse como un ejemplo de transformación de la cultura nacional a niveles semejantes a lo que aconteciera en Brasil con la mencionada Semana de Arte Moderno. Surgido en 1924, su existencia fue de la mano de la publicación de una revista titulada *Martín Fierro*,<sup>140</sup> en funcionamiento desde ese año hasta 1927.<sup>141</sup> En medio de la tendencia al cosmopolitismo y la modernización propia del período, el martinfierrismo coincidió con muchos movimientos vanguardistas en la importancia otorgada a lo nuevo,<sup>142</sup> específicamente de una “nueva sensibilidad” (en Schwartz, 2002: 142) que descubriría otras formas y medios expresivos. En concordancia con el modernismo brasileño, este grupo de literatos puso sobre la mira la búsqueda y producción de especificidades culturales nacionales, al mismo tiempo que prestaron atención a las innovaciones estéticas introducidas por Europa. No en vano, en el manifiesto que nuclea las propuestas de este grupo, el poeta Oliverio Gironde establecería como una de las características del movimiento la “capacidad digestiva y de asimilación” y al mismo tiempo el corte de “todo cordón umbilical” (en Schwartz, 2002: 143). La utilización como nombre del periódico del poema de José Hernández, remite precisamente a un anclaje en las fuentes nacionales, pero en vistas a su desarrollo hacia el futuro por las nuevas generaciones.

Según la investigadora Andrea Giunta, el arte latinoamericano demostró que también podía incluirse en el “mapa de la modernidad” (2005: 15).<sup>143</sup> Debemos aclarar, aún así, que muchos de sus artistas tuvieron contactos con los movimientos vanguardistas europeos, en especial el cubismo, el futurismo y el expresionismo, en sus diversos viajes por el continente. Por ejemplo, un pintor como Cándido Portinari ha admitido poseer una influencia estilística del Novecento italiano,<sup>144</sup> aún teniendo concientes aspiraciones de hacer un arte nacional y social, poblado de negros, *favelas*, indígenas y obreros. Como afirmara el profesor Raúl Antelo: “Portinari expresa lo nacional-popular

---

<sup>140</sup> El movimiento tiene un manifiesto escrito por Oliverio Gironde y titulado “Martín Fierro”. El mismo fue publicado en el cuarto número de la revista, el 15 de mayo de 1924.

<sup>141</sup> Esta revista fue fundada por Evar Méndez y Oliverio Gironde.

<sup>142</sup> En el manifiesto del movimiento, Gironde escribió al respecto: “*Martín Fierro* se encuentra [...] más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen HISPANO-SUIZO es *una obra de arte* muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV” (en Schwartz, 2002: 142).

<sup>143</sup> Esta aseveración se debe a la tendencia manifestada en la plástica latinoamericana a incurrir en espacios de divulgación europeos, pero al mismo tiempo, a demostrar que en el arte de América Latina también existían rasgos propios asimilables también a una modernidad.

<sup>144</sup> El Novecento fue un movimiento pictórico surgido en Italia en 1922 y disuelto en 1933, que contó entre sus exponentes a Mario Sironi, Emilio Maleaba, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Ubaldo Oppi y Pietro Marussig. El nombre del grupo fue inventado por el pintor Anselmo Bucci. Se caracterizó por una vuelta al clasicismo, en un rechazo a las vanguardias que en ese período circulaban por Europa, y tuvo una tónica nacionalista, que produjo la asociación de este movimiento con la promoción de la ideología fascista.

(lo brasileño o lo latinoamericano) pero es, asimismo, la vanguardia internacionalizada” (en Giunta, 2005: 132). Una innumerable cantidad de pintores y escritores latinoamericanos han obtenido, por tanto, una formación proveniente de esas corrientes europeas,<sup>145</sup> las cuales han intentado actualizar hacia sus propias naciones en una actitud plenamente orientada a la exaltación de lo autóctono. Más allá de la propuesta particular de la antropofagia brasileña, podríamos preguntarnos hasta qué punto la adquisición de técnicas artísticas foráneas constituye un camino viable para la elaboración de un arte que procure definir una identidad nacional. El Nuevo Cine Latinoamericano ha experimentado la misma paradoja, a través del préstamo tomado de las innovaciones estético-ideológicas legadas por las cinematografías soviética, italiana y francesa, entre otras.

A modo de resolución de esta supuesta contradicción, consideramos que han existido dos tipos de apropiación en la cinematografía de América Latina, que pueden ser coincidentes con lo ocurrido en las demás ramas del arte. Por un lado, la que se amolda a modelos externos en base a la valoración de que allí se encuentran rasgos de calidad y éxito; y por el otro, la que remite a la aplicación de formas estéticas que son asimilables al universo ideológico que se pretende difundir en la nación de origen. Creemos que las películas realizadas en el continente previamente a la década del sesenta se han sujetado al referente euronorteamericano con la intención de alcanzar un estadio de modernización, y de masificación orientada a la divulgación de ese arte como espectáculo, mientras que las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano han tendido a adaptar esos recursos formales a la realidad nacional en un movimiento generalmente crítico.

Las ideas de Oswald de Andrade constituyeron el eje de un proceso de revisionismo cultural a través del cual el concepto de lo nacional intentó ser desligado de las influencias europeas promotoras de la copia, revirtiendo así los términos de la relación de supremacía de Europa hacia América. Esta perspectiva cultural ha tenido eco en el Nuevo Cine Latinoamericano,<sup>146</sup> por su impulso de autonomía respecto a las culturas dominantes. “Nuestra independencia todavía no fue proclamada” (en Leara y Aguilar, 2008: 46), afirma el autor en su manifiesto de 1928, lo cual nos da entender el papel referencial que ha cumplido la antropofagia para el cine brasileño de los sesenta y setenta, y también para el resto de las naciones que formaron parte de este movimiento de integración cinematográfica.

---

<sup>145</sup> En lo que respecta a los escritores podemos mencionar al chileno Vicente Huidobro, el nicaragüense Rubén Darío y el argentino Jorge Luis Borges, entre otros. En el área de la plástica, los brasileños Cândido Portinari, Lasar Segall y Emiliano di Cavalcanti constituyeron otro ejemplo de la fuerte vinculación que América Latina ha tenido con Europa para la formación de sus artistas. Esta circunstancia no ha sido propia de la primera mitad del siglo XX, sino que también fue característica del período que compete a esta investigación.

<sup>146</sup> De hecho, el realizador Glauber Rocha (2004) consideraba que el movimiento *Cinema Novo* fue el Capítulo 2 de una revolución cultural comenzada con la Semana de Arte Moderno de 1922.

La mirada actualizada y crítica del pasado tal cual había sido interpretado oficialmente, y el retorno a lo primigenio representan entonces el primer eje a partir del cual el Nuevo Cine Latinoamericano realizaría una nueva lectura sobre la identidad nacional y regional. Así, por ejemplo, el indígena comenzaría a tener, desde esta perspectiva, un rol activo y agresivo, en contrapartida con la visión idealista y paternalista del indio, propia del arte indigenista.<sup>147</sup>

En lo que respecta a los modelos exógenos, y más allá de cualquier pretensión de independencia cultural, las manifestaciones artísticas del siglo XX se han caracterizado por la mixtura de elementos de diferente procedencia: ya sea los ritmos practicados por la música cubana, nutridos tanto de fuentes europeas como africanas, o ejemplos específicos como las *Bachianas brasileiras* de Heitor Villa-Lobos<sup>148</sup> (obras orquestales que, partiendo de las técnicas del compositor alemán Johann Sebastián Bach, pretendieron ilustrar musicalmente las raíces folclóricas de la propia nación). En lo que respecta a esta disciplina en particular, podemos encontrar una referencia contemporánea a las experiencias cinematográficas de los años sesenta y setenta, que planteó una concepción radical sobre el contraste entre las raíces étnicas y la influencia extranjera. Nos referimos al movimiento tropicalista brasileño, nacido de las experimentaciones de los compositores Caetano Veloso y Gilberto Gil. El tropicalismo se desarrolló entre 1967 y 1969, consolidándose principalmente con el lanzamiento del disco “Tropicália ou Panis et Circensis” (1968). En él, participaron músicos como el mencionado Gil, Gal Costa, Nara Leão y el grupo Os Mutantes. Pero a pesar de haber surgido en el ámbito musical, el tropicalismo generó un estrecho vínculo entre las diversas áreas del arte nacional, como la plástica, el cine y el teatro.

Este movimiento actualizó las propuestas que el modernismo brasileño había puesto en primer plano (a saber, la exaltación de la étnica y la mítica nacional, y el contraste entre lo arcaico y lo nuevo), dando inicio a una amplia comunión entre la década del veinte y los años sesenta. Este fenómeno consistió en una mixtura entre la tradición y los elementos de la industria cultural. En contrapartida con el extremo cuidado de las formas estilísticas como símbolos de sobriedad, el tropicalismo dio lugar a la presencia de lo *kitsch*, la cultura popular, y la experimentación, que derivaría en la producción de un arte ligado a la improvisación y la imperfección. A través de las pautas estéticas de este ejemplo tomado de la música, observamos una vez más que lo extranjero

---

<sup>147</sup> Sobre este punto es productiva para el análisis de algunos films del Nuevo Cine Latinoamericano la distinción hecha por José Carlos Mariátegui entre arte indigenista y arte indígena: “La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. [...] Es todavía una literatura de mestizos. [...] Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (en Schwartz, 2002: 634).

<sup>148</sup> Las *Bachianas* constaron de nueve composiciones realizadas entre 1930 y 1945. Algunas de ellas formaron parte de la banda sonora de los films *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) y *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

volvió, a fines de los años sesenta (e influyendo notoriamente al nuevo cine de Brasil), a ser absorbido y aplicado a lo nacional en un movimiento reflexivo y crítico.

La gestación de una conciencia liberadora del arte frente al dominio ejercido por el eurocentrismo, no podría ser ubicada en el ámbito de la cinematografía de América Latina de la misma manera que hemos podido notarla en otras disciplinas. Las referencias hasta aquí nombradas son sólo algunos ejemplos que dan cuenta del fenómeno del Nuevo Cine Latinoamericano como una derivación tardía de lo que había estado ocurriendo décadas previas en el área sociocultural, y que se manifestó en los aspectos analizados a continuación, que deben ser adicionados a este panorama.

Por otra parte, analizaremos aquí una tendencia, en la cinematografía que nos ocupa, a rebatir el énfasis puesto tradicionalmente en los modelos extranjeros de producción y distribución del cine, lo cual habría causado que por largas décadas la cinematografía latinoamericana se constituyera en los márgenes de la industria desplegada por los países dominantes. La antinomia nacionalismo-universalismo fue la evidencia del choque entre una cultura propia y una ajena, y la consecuente adopción o absorción de esta última. Sobre este asunto, el historiador brasileño Paulo Emílio Sales Gomes (1996) fue uno de los que se explayó más claramente respecto a la problemática de la dominación cultural en el cine. En su afirmación de que industrias cinematográficas como las de Brasil o India han sido siempre identificadas con el subdesarrollo, Sales Gomes estableció a través de las siguientes líneas el estado en el que podría ubicarse a la práctica del cine de la región, a la que el autor asociaría a lo largo de sus diversos estudios con una situación de tipo colonial:

No somos europeos ni americanos del norte, pero destituidos de cultura original, nada nos es extranjero pues todo lo es. La penosa construcción de nosotros mismos se desarrolla en la dialéctica enrarecida entre no ser y ser otro. El filme brasileño participa del mecanismo y lo altera a través de nuestra incompetencia creativa en copiar (1996: 90).<sup>149</sup>

La introducción del cine fue uno de los elementos que las naciones latinoamericanas abrazaron en su aspiración de desarrollo. El cine de Hollywood y Europa fue un importante factor de inspiración tanto en el contenido de los films como en la elaboración formal y los esquemas narrativos. De hecho, las primeras realizaciones de películas en estos países fueron obras en su mayor parte de inmigrantes europeos, como ocurrió prácticamente con todo el cine del continente en sus inicios.

El panorama cinematográfico de Brasil en sus primeros años, según la descripción de Sales Gomes, puede ser extendido a prácticamente toda la región: "... cualquier tarea de filmaciones, laboratorio o simplemente proyección, fue desde el principio ejecutada exclusivamente por extranjeros" (Sales Gomes, 1996: 10). Así, lo foráneo formó parte del germen de estas cinematografías, en la aspiración por estar a la línea de las innovaciones tecnológicas del momento y por las limitaciones económicas de estos países para que esos ideales sean consumados. Esta

---

<sup>149</sup> Las citas de esta publicación están transcritas del original en portugués.

supremacía de lo extranjero por sobre lo nacional alcanzó también el aspecto de la exhibición, en la que siempre predominó la presencia de films de las naciones dominantes por sobre las producciones nacionales. Esta situación no fue exclusiva de la cinematografía latinoamericana llevada adelante por los pioneros sino que fue reproduciendo los mismos problemas a lo largo de las décadas, aunque en diferentes grados de dificultad en la medida en que se fueron adquiriendo facilidades técnicas y se ejercieron medidas de protección a las cinematografías nacionales.

## 8.2. *Cultura popular vs. cultura elitista*

Entre las dicotomías más pregnantes que han circulado en la cultura latinoamericana se ha destacado la confrontación entre arte elitista y popular. Frente a la mencionada puja entre la valorización de la identidad nacional y la influencia constante del elemento foráneo, el arte latinoamericano nos proporcionó vastos ejemplos que evidenciaron una preocupación por llevar el arte a las masas (en un deseo de anclaje en lo autóctono), y despojarlo de la exclusividad típica del llamado arte culto (siempre asociado al internacionalismo). El teatro que empezó a desarrollarse en América Latina a fines de los años cincuenta, que precisamente ha recibido el rótulo de Nuevo Teatro Latinoamericano, compartió con sus pares de la cinematografía ciertas vinculaciones en este sentido.<sup>150</sup> Partiendo de un nuevo contexto sociohistórico, se produjo un deslizamiento hacia lo nacional y lo popular, que ha modificado en primer lugar las temáticas, y como consecuencia de ello, el tratamiento estético dado a las mismas. En base al nuevo horizonte artístico surgido a partir de los años sesenta, la práctica teatral fue marcada por una nueva concepción sobre la necesaria interrelación entre el público y los elementos en escena (entre ellos, los actores), y por una exposición de las cuestiones sociales experimentadas por la instancia receptora. Por lo tanto, en el área del teatro, vemos también un énfasis por resaltar el arte popular, definido por la investigadora colombiana Beatriz Rizk (1987) como aquel que “se preocupa por los problemas que conciernen a su público al tiempo que le pide a este público una mayor participación y transforma sus espectáculos en base a esta aportación” (1987: 19).

En el caso de Argentina, existió una generación de pintores cuya obra ha estado dedicada a la representación de estos sectores populares y sus preocupaciones, y que a su vez, realizó un seguimiento de las circunstancias políticas experimentadas en los países de América Latina. Uno de

---

<sup>150</sup> Según Franklin Rodríguez, el Nuevo Teatro Latinoamericano es el nombre dado a

las nuevas tendencias teatrales, surgidas en América Latina desde fines de los años 50 y comienzos del 60. Estas se caracterizan por tres aspectos: a) Utilización del teatro como instrumento crítico de la realidad social y de transformación de la conciencia social. b) Recepción e incorporación de teorías, técnicas, escuelas, estilos, etc. del teatro internacional. c) Búsqueda de los elementos autóctonos sobrevivientes de las culturas tradicionales (1990: 201).

ellos ha sido Antonio Berni, cuyos cuadros más conocidos, *Manifestación* (1934), *Desocupados* (1934) y la serie de Juanito Laguna (realizada esporádicamente entre principios de la década del sesenta y 1978)<sup>151</sup> han evidenciado un interés por poner en primer plano a los trabajadores, sus miserias y sus reclamos sociales, resaltados especialmente en las expresiones de los rostros retratados. El caso de Berni es representativo de lo ocurrido en otros países de Latinoamérica, región en la que se desarrolló el movimiento muralista. Lino Enea Spilimbergo fue junto con Berni, los mexicanos David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, y el brasileño Cândido Portinari, uno de los principales exponentes de este tipo de expresión plástica, que se elevó como un instrumento de difusión de situaciones sociales comunes a través del arte y que ha demostrado tener profundas huellas regionalistas.

El movimiento muralista se inició en México en el contexto de la Revolución (1910-1920), expandiéndose a partir de la década del treinta a otras latitudes (contando con Argentina, Brasil y Perú como los países del continente que abordaron mayormente este tipo de trabajo). La vinculación que el muralismo mantuvo con los acontecimientos políticos promovió en esta clase de obras una frecuente exposición de reivindicaciones de tipo social y de exaltación de los valores nacionalistas. En los murales observamos escenas vinculadas al estilo de vida de los indígenas y a la descripción del mundo laboral (tanto rural como urbano), y fueron incorporadas a modo de paneles de los edificios institucionales de sus respectivas ciudades. De esta manera, el arte mural adquirió una relevancia que ha sobrepasado el ámbito meramente estético para insertarse en la vida pública. El énfasis en retratar aspectos asociados a lo autóctono, el tono de crítica social de estas pinturas (mezcladas a su vez con cierto afán de didactismo), la prolongación de esta tendencia a lo largo de varios países de la región, y la intervención en el espacio público son algunos de los rasgos que nos permiten considerar al movimiento muralista como uno de los antecedentes que delinearon las tendencias integracionistas del cine latinoamericano de los años sesenta y setenta.

La pintura latinoamericana, al igual que posteriormente la cinematografía, ilustró y dio protagonismo a personajes generalmente marginados (negros, indígenas, obreros, campesinos, etc.), dando a conocer la situación de pobreza o de injusticia social sufrida por estos sectores. La oposición entre la cultura popular y la elitista, y la valorización de lo tradicionalmente marginado fue expresada en el mencionado “Manifiesto da poesia Pau Brasil”: “Las casuchas de azafrán y ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos. [...] Wagner naufraga ante las escuelas de samba de Botafogo” (en Laera y Aguilar, 2008: 19). En pinturas como *Morro* (1933), *Mestizo* (1934), *Café* (1935), *Criança morta* (1944) o *Retirantes* (1944), el brasileño Cândido Portinari ha sido un referente al respecto, lo mismo que su compatriota Emiliano di Cavalcanti, y

---

<sup>151</sup> Debemos agregar la serie basada en el personaje de Ramona Montiel, desarrollada durante los años sesenta, y caracterizada también por un interés hacia la manifestación de problemáticas sociales.

los argentinos Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Raquel Corner.<sup>152</sup> La pintura cubana, por su parte, también estuvo inmersa en este tipo de temáticas, que oscilaron entre el retorno a las raíces étnicas y culturales, y el conflicto con el ámbito político. Ejemplos representativos fueron las obras de los participantes de la vanguardia histórica cubana,<sup>153</sup> entre ellos, Carlos Enríquez, enfocado a partir de la década del treinta en la representación del mundo rural,<sup>154</sup> y René Portocarrero, cuyo trabajo contiene grandes reminiscencias sobre la cultura africana que forma parte de las raíces de su país.

La representación de los sectores populares también se hizo presente en la pintura boliviana surgida como consecuencia de la Revolución de 1952. Expresada principalmente por medio del muralismo en lo que respecta a su vertiente afincada en lo social,<sup>155</sup> surgió un nuevo grupo de artistas plásticos, conocido como “Generación del ’52”, que centró sus obras en la expresión de las reivindicaciones de los obreros e indígenas. Entre los participantes de esta tendencia se destacaron los trabajos de Walter Solón Romero, Miguel Alandia Pantoja y Lorgio Vaca, entre otros.

Debemos destacar que, a pesar de la actitud de resistencia respecto a la dominación cultural, y el festejo de las raíces originarias, ejes de todas las manifestaciones artísticas de índole popular, el mencionado movimiento modernista brasileño no se ha caracterizado por tener una filiación muy cercana en la práctica con esos sectores. De acuerdo a la investigadora brasileña Suzana de Souza Ferreira (2003) han sido pocos los artistas que han tenido un contacto directo con las bases. Por otro lado, el cine latinoamericano de principios de siglo, que fue objeto de consumo para las masas que usualmente no tenían acceso al arte culto, se abstuvo de llevar a la acción los conceptos surgidos por la estética modernista. Esto puede comprobarse en la inexistencia de películas en Brasil afines al movimiento y a la poca mención de este arte en las publicaciones lanzadas por sus adscriptos. Este fenómeno se extiende a las otras naciones que forman parte de nuestro objeto de estudio, que a

---

<sup>152</sup> En el caso de esta última artista, esta clase de personajes vinculados a cuestiones de índole social figuran en sus obras con un tono más volcado a lo alegórico, producto de su ascendencia surrealista, y por lo tanto, no existe un anclaje directo a una situación nacional.

<sup>153</sup> Nos referimos al movimiento vanguardista surgido en Cuba en la década del veinte, en especial a partir de una exposición de 1927 organizada por la *Revista de Avance*. Se desarrolló y fue consolidándose durante los siguientes veinte años a través de las obras de pintores como Jorge Arche, Mario Carreño, Víctor Manuel García, Amelia Peláez, y Wilfredo Lam, entre muchos otros.

<sup>154</sup> Se destacan en este sentido sus cuadros *El Rey de los campos de Cuba* (1935), *El rapto de las mulatas* (1938) y *Campesinos felices* (1938).

<sup>155</sup> La Generación del ’52 se delineó en tres principales variantes: la correspondiente a la reivindicación de demandas sociales, la centrada en la abstracción, y por último, la dedicada a mostrar los aspectos de la vida cotidiana de la nación boliviana.

diferencia de las cinematografías europeas contemporáneas, hicieron caso omiso a las propuestas culturales surgidas en otras disciplinas.

Más allá de los antecedentes literarios o pictóricos sobre la presencia de sectores populares en las obras de arte y el alcance de la experiencia estética fuera de un ámbito cerrado o elitista, no hubo sin embargo hasta los años sesenta un nuevo aporte en este respecto. Nos referimos a la integración entre los polos arte y vida, que permitió abordar la creación desde una instancia despojada de la solemnidad y exclusividad adjudicada al arte culto o consagrado. Este nuevo planteo sobre la práctica artística ha influido enormemente en los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, no sólo instándoles a establecer como sujetos dramáticos a los sectores marginales, sino también llevándoles a un propósito de elevar a los mismos a una dimensión creadora.

La vinculación entre la práctica artística y la cotidianeidad se debe a la ruptura de las barreras que tradicionalmente distanciaban la instancia enunciativa de la receptora. Las neovanguardias de los años sesenta introdujeron este quiebre en pos de la concepción del arte como parte de la experiencia diaria. Uno de los ejemplos más claros al respecto fue el movimiento neoconcreto, nacido en Río de Janeiro en 1959. A través de su manifiesto, firmado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis, se instaló en el arte (literario y pictórico) un retorno a la subjetividad y la intuición, en contraposición al concretismo,<sup>156</sup> que había tenido características eminentemente racionalistas. El arte pasaría de ser objeto a constituirse en cuerpo orgánico, asociando los polos arte-vida. En 1967, el artista plástico Hélio Oiticica presentó en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro su instalación “Tropicália”. Denominada por él como *penetrável*, fue pensada como una experiencia interactiva, exploratoria y sensitiva. Producto evidente de las nuevas vanguardias latinoamericanas, a través de este trabajo se empleó el espacio para vivenciar el arte antes que para contemplarlo. Allí, sus participantes, ya no espectadores, podían penetrar en un laberinto lleno de arena, papagayos y televisores, en una experiencia de interacción con el mundo tropical. La modificación del estatus del creador y del espectador en las diferentes disciplinas artísticas del período tuvo un alcance inmediato en el área de la cinematografía del continente, que podremos observar en las alusiones de los realizadores

---

<sup>156</sup> El concretismo, en el cual cumplió un rol ineludible el grupo paulista Noigandres, fue fundado por los poetas Décio Pignatari, Augusto de Campos y Haroldo de Campos en 1952. La poesía concreta se destacó por la geometría en la disposición de las palabras en el espacio del texto, con el objeto de lograr que forma y fondo se constituyan como indivisibles en el poema. De esta manera, el verso y las relaciones de encadenamiento lógico de las palabras comenzaron a ser desplazados y rechazados. El ideograma concreto y su empleo como “forma espacial” que quiebra la continuidad tradicional fue un aspecto inspirador para el descubrimiento de nuevas estrategias lingüísticas, entre ellas, la defragmentación lineal y la simultaneidad de acción.

hacia un receptor-actor, que completa el sentido de los films y/o los determina a través de su participación en la instancia de creación.<sup>157</sup>

El debate instalado en los años sesenta y setenta tuvo relación con las fuentes que servirían de basamento para la realización de las obras de arte, y examinó cuál podría ser la nueva composición de la instancia creadora. En lo que respecta a lo primero, se produjo una transformación de la perspectiva a partir de la cual el proceso creativo era llevado a cabo. Se modificaron tanto los tópicos tratados en las obras (las temáticas de índole nacional y social) como los sujetos que las protagonizaban (es decir, los sectores populares que formaron parte de las mismas). En lo referente a lo segundo, surgió también la idea de la práctica de un arte colectivo, que ya había tenido su antecedente en el mencionado movimiento muralista. La obra, en este caso, no sería el resultado de ambiciones individuales sino parte de un proceso elaborado grupalmente, ya sea por un conjunto de artistas unidos para tal fin, o en la combinación entre el pueblo y los profesionales del ámbito estético (tanto pintores como cineastas). A este respecto, también ha sido importante en la consideración de un arte popular el grado de compromiso de su creador, en lo que refiere a la participación con el mundo a representar. Esta ha sido una de las condiciones impuestas por los cineastas a la hora de realizar películas ancladas en las problemáticas del pueblo, y al mismo tiempo, fue uno de los obstáculos culturales y sociales que han admitido tener que luchar para remover.<sup>158</sup> Como ejemplo de este objetivo por parte de los artistas comprometidos con lo social podemos citar las palabras del mencionado pintor cubano Carlos Enríquez:

Cierto que un artista extranjero puede pintar asuntos cubanos, un turista cree que basta disparar el muelle del diafragma de su cámara fotográfica para asombrar a sus coterráneos y un pintor de los nuestros –de esos becados vitalicios que alimenta inútilmente el estado- a su regreso de una prolongada estancia en el extranjero, piensa que su paleta es capaz de enfrentarse felizmente con los indígenas. [...] Para nosotros en cambio, lo esencial es sentir el ambiente, saturarse del medio y expresar después, de manera elocuente y sincera, esas interioridades que vienen a la mente como los guajiros endomingando al pueblo.<sup>159</sup>

El Nuevo Cine Latinoamericano ha discutido ampliamente la confrontación entre arte elitista y popular, y manifestó a través de sus films las variantes aquí mencionadas. Encontraremos en el

---

<sup>157</sup> Estas concepciones, asociadas a las nuevas propuestas teóricas sobre la recepción de los textos cinematográficos, serán discutidas en el Capítulo 3.

<sup>158</sup> Remitirse al Capítulo 3 para un análisis de esta circunstancia de choque cultural y clasista junto a las declaraciones de los mismos cineastas al respecto.

<sup>159</sup> Esta declaración forma parte de un artículo titulado “El campo en la pintura cubana: la obra de Carlos Enríquez”, escrito por José Gutiérrez Pérez y Ofelia Flores Valdés. Fue publicado en el N° 328 fechado en agosto del 2007 de la *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*. Disponible en Internet en: [http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2007/n328/328\\_17.html](http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2007/n328/328_17.html).

pensamiento del realizador cubano Julio García Espinosa, el boliviano Jorge Sanjinés y el brasileño Glauber Rocha, entre otros, un profundo debate plagado de convergencias y divergencias, que nos da a entender el interés de este período de la historia artística por dilucidar el sentido de un arte verdaderamente popular, desligado de nociones paternalistas, y en donde los sectores populares asuman una voz participativa.

### 8.3. *La intervención del arte en la realidad sociopolítica*

La vinculación con los sectores populares es una cuestión ligada indudablemente a las nociones vigentes en los años sesenta y setenta sobre el compromiso del arte con la realidad social. Existen ejemplos representativos de la renovación de la escena teatral del continente en este respecto, que fueron a su vez asimilables a las experiencias del Nuevo Cine Latinoamericano. Ese ha sido el caso de Brasil, a través del célebre Teatro Arena, que con el estreno de la obra de Gianfrancesco Guarnieri *Ellos no usan smoking* (*Eles não usam black-tie*, 1958)<sup>160</sup> inició un movimiento de teatro político, que posteriormente derivaría en las investigaciones de Augusto Boal sobre el “Teatro del Oprimido” (1971). Las ideas de Boal están estrechamente asociadas a las elaboraciones teóricas de Bertolt Brecht sobre el teatro épico, y parten de la consideración de que la práctica teatral constituye un arma política puesta en manos del pueblo. El público se constituiría, así, en sujeto de la acción dramática, preparándose para su inmediata intervención en la realidad. Estas cuestiones, como veremos, serían retomadas casi unánimemente por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, quienes también teorizaron respecto a la participación activa del espectador en la creación y su concientización para la acción social.<sup>161</sup> Debemos destacar también el trabajo realizado por el equipo de teatro Oficina, fundado en 1958. Esta agrupación puso en escena una obra de Oswald de Andrade titulada *O rei da vela* (1933), que a su vez fue dedicada al film de Glauber Rocha *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1967). Tal acontecimiento demostró una clara evidencia de las íntimas conexiones generadas en las diversas áreas del arte nacional, que verían un renacimiento cinematográfico en los cercanos años sesenta.<sup>162</sup> Según la investigadora Lorena Verzera (2010), ha existido entre 1968 y 1974 una tendencia en el teatro de la región manifestada en la multiplicación de encuentros y festivales de esa disciplina en diferentes países de

---

<sup>160</sup> En 1981, el realizador Leon Hirszman llevó adelante una transposición cinematográfica homónima de esta obra, en la que Guarnieri interpretó al personaje principal.

<sup>161</sup> Las elaboraciones al respecto hechas por los cineastas de los años sesenta y setenta también serán tratadas en el Capítulo 3 de la presente Tesis.

<sup>162</sup> La práctica teatral del período en cuestión se destacó también por los trabajos realizados por el Teatro Experimental de Cali (TEC), en Colombia, y los grupos Rajatabla (Venezuela) y La Candelaria (Colombia). Argentina incluyó entre sus representantes del teatro militante que trascendieron el ámbito nacional a los colectivos Libre Teatro Libre (LTL) y Once al Sur.

Latinoamérica, conformando lo que la autora llama un “corredor de teatro militante”, inspirado en la práctica de la intervención política a través de las obras. Al igual que lo acontecido en el área de la cinematografía, los teatristas pudieron intercambiar experiencias adquiridas en la reunión regional de sus trabajos, que aportaría transformaciones en la práctica dentro del propio ámbito nacional. Esta clase de eventos, tanto los precedentes como los contemporáneos manifiestan, por tanto, la preocupación de otros aspectos del arte regionalista propio del continente: el interés por despertar un compromiso político sobre el público, y la tendencia hacia la integración.

La literatura cubana nos ofrece en la figura de Nicolás Guillén un exponente del arte comprometido, que representa también un precedente de la perspectiva social del arte latinoamericano. A través de sus escritos anclados especialmente en el universo del negro y el mestizo de su nación, el poeta denuncia la opresión social de las clases populares. Refiriéndose al carácter instigador de la obra de Guillén, el crítico Federico Schopf expresa lo siguiente: “Los poemas evocan el pasado de los pueblos ágrafos, las derrotas, las luchas, y cantan su presente derrotado y su rebeldía. Son poesía subversiva porque denuncia y también porque enaltece y renueva la cultura de los oprimidos” (2000: 53). En el chileno Vicente Huidobro encontramos, por su parte, otra figura de las letras que ha combinado su práctica estética con una actividad de apoyo a ciertas causas políticas, persecución incluida. Lo mismo ha ocurrido con otros artistas latinoamericanos, como el peruano José Carlos Mariátegui.

La obra plástica del brasileño Cándido Portinari ha sido otro referente previo a los años que estudiamos sobre la concepción del arte comprometido con la realidad histórica. En una conferencia llevada a cabo en Buenos Aires en 1947, dejó plasmado su pensamiento sobre el arte como hecho eminentemente social y como expresión de lo local. Nacido de una sensibilidad tanto artística como colectiva, este tipo de trabajos requeriría, según este artista, dos clases de entrenamiento por parte del creador: el primero a través de su formación estética, y el segundo por medio del contacto con las masas populares.

Portinari afirma que si la sensibilidad artística no estaba presente en el pintor (escritor o cineasta, podríamos añadir), no debería expresarse plásticamente sino más bien dirigirse “directamente a la plaza pública” (en Giunta, 2005: 311). La inexistencia de un compromiso colectivo reduciría a la creación a la ejecución de un “arte por el arte”. Entre las declaraciones realizadas en su exposición, vemos gestarse la tendencia que luego observaríamos en las aspiraciones de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano: “El pintor social cree ser el intérprete del pueblo, el mensajero de sus sentimientos. Es aquel que desea la paz, la justicia y la libertad” (en Giunta, 2005: 317). Más allá de las formas, el compromiso con lo social estuvo también presente en el cine de América Latina en los años sesenta y setenta, dirigiéndose a la consecución de este tipo de ideales: ya sea por medio

del desenmascaramiento a modo de denuncia de la pobreza y la explotación, o directamente a través de la práctica de un cine militante.

Por otra parte, en el ámbito de la literatura latinoamericana existió otra tendencia a lo largo de las primeras décadas del siglo XX consistente en la publicación de revistas de arte, que se han exhibido ampliamente respecto a preocupaciones tanto estéticas como políticas. Podemos mencionar dos ejemplos, provenientes de Cuba y Perú. En primer lugar, la ya mencionada *Revista de Avance*, editada en la ciudad de La Habana entre 1927 y 1930, de la que fueron responsables inicialmente cinco escritores: Jorge Mañach, Juan Marinello, Martí Casanovas, Alejo Carpentier y Francisco Ichaso.<sup>163</sup> Sus páginas, además de la difusión de obras literarias o pictóricas, contenían una sección denominada “Directrices”, en la cual la revista reflexionó y tomó posición sobre cuestiones tales como el debate sobre la Reforma Universitaria o la solidaridad ante la persecución política de colegas como José Carlos Mariátegui. En segundo lugar, ha sido la revista fundada por este escritor peruano una de las más influyentes respecto a la combinatoria entre estética y política. Nos referimos a *Amauta*, editada entre 1926 y 1930.<sup>164</sup> Su énfasis estuvo puesto especialmente en las problemáticas asociadas a la cuestión indígena, no sin referir al mismo tiempo a las innovaciones vanguardistas surgidas en esa época. Esta publicación se destacó también por su amplia difusión en el resto de América Latina, por lo cual consideramos que ha sido una herramienta para la vinculación regional del arte del continente. Su postura a favor del compromiso político del arte y su visión de expansión a otras latitudes ha sido proclamada claramente por su director en el número inaugural:

El objetivo de esta revista es el de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideraremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación: políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, enseguida con los de los otros pueblos del mundo (en Schwartz, 2002: 334, 335).

Junto a la presencia de este tipo de revistas culturales y la profusa producción de manifiestos por parte de los artistas de la región,<sup>165</sup> observamos que lo acontecido tardíamente a través del Nuevo Cine Latinoamericano, en su afán de reflexión teórica junto con la práctica fílmica, ha tenido firmes

---

<sup>163</sup> Posteriormente, con la retirada de Carpentier y Casanovas, tomaron su lugar José Zacarías Tallet y Félix Lizaso.

<sup>164</sup> El cierre de la revista se debió a la temprana muerte del escritor en ese año.

<sup>165</sup> Entre ellos podemos mencionar los siguientes textos programáticos de la vanguardia artística de Latinoamérica: “Non serviam” (1914) y “El creacionismo” (1925), ambos del chileno Vicente Huidobro, el “Manifiesto Martín Fierro” (1924), redactado por Oliverio Girondo, “Arte, revolución y decadencia” (1926), publicado por José Carlos Mariátegui, Poesía nueva” (1926), de César Vallejo y “El criollismo y su interpretación clásica” (1935), escrito por el pintor Carlos Enríquez.

antecedentes en las artes de América Latina que han inspirado a los realizadores a la divulgación de nuevas estéticas cinematográficas vestidas también de un fundamento ideológico.

Aclaremos, sin embargo, que la tendencia a la reflexión teórica de los artistas de la región continuaría en los años que estamos estudiando en este trabajo, a través de los manifiestos de las neovanguardias plásticas y literarias. En este sentido, hubo también cierta disposición reflexiva que fue sucediéndose en simultáneo con la cinematografía, y que demuestra que el pensamiento de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, y su propuesta de concientización política través de sus films, no consistió en un hecho aislado, sino que respondió a una propuesta generalizada en la sociedad de ese tiempo.

A través del accionar de la nueva vanguardia plástica y su fusión entre arte y política, el panorama artístico argentino de los años sesenta dio cuenta de esta realidad. Las nuevas experiencias buscaron prescindir de las concepciones tradicionales sobre la creación individual y el rol del espectador, a las que se sumó también la aparición de obras de arte efímeras. Los investigadores Ana Longoni y Mariano Mestman (2000) asumieron al año 1966 como el momento de ascenso de nuevos planteos estéticos en la vanguardia plástica, a través de la aparición del *pop art* y el auge de los *happenings*. En medio de estos cambios, surgió en 1968 una experiencia artística que podríamos asimilar a los planteos de la cinematografía latinoamericana del período. Nos referimos a “Tucumán Arde”, consistente de una serie de muestras organizadas por artistas de las ciudades de Buenos Aires y Rosario llevadas a cabo en la provincia de Tucumán, con el fin de testificar la situación de miseria vivida en ese lugar. Esta experiencia se efectuó en conjunción con la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA), organismo sindical<sup>166</sup> que se encontraba realizando un plan de lucha en esa provincia. “Tucumán Arde” fue programada en varias etapas, concebidas no sólo como una exhibición de obras destinadas a constituirse en elementos de denuncia social, sino planeadas también como una investigación, que sería llevada a cabo por medio de entrevistas, encuestas y registros fílmicos, y un posterior análisis de la documentación recopilada por medio de informes.<sup>167</sup>

El Nuevo Cine Latinoamericano mantuvo un punto de conexión con esta muestra a través de la proyección del film *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), realizada en noviembre de 1968, en la sede central de la CGTA en Buenos Aires. Sin embargo, más allá de esta anécdota circunstancial, la vinculación de “Tucumán Arde” con el cine regionalista latinoamericano de los

---

<sup>166</sup> La CGTA funcionó entre 1968 y 1973, como un organismo opositor al régimen vigente en esos años, y funcionó de manera desvinculada de la central sindical oficial, la Confederación General del Trabajo (CGT). Su dirigente principal fue el sindicalista gráfico Raimundo Ongaro.

<sup>167</sup> Cabe aclarar que no llegaron a concluirse todas las etapas planificadas. De acuerdo a Longoni y Mestman (2000) los motivos fueron la incapacidad de resistir el recrudecimiento de la represión ideológica en el país, y ciertas limitaciones de concordancia entre la CGTA y los artistas.

años sesenta y setenta se dio principalmente por medio del procedimiento de desenmascaramiento de una situación social crítica a manera de contrainformación, y por el lugar otorgado al espectador como participante directo y activo en las obras de arte. Se trató, pues, de un referente plástico en la inscripción de los films en la praxis política, lo cual ha sido una de las características centrales del regionalismo cinematográfico.

La intervención en lo social ha sido uno de los debates principales en el Nuevo Cine Latinoamericano, producto de la tendencia manifestada en el resto de las disciplinas. Esta discusión nació del enfrentamiento entre dos abordajes de la práctica artística: aquella centrada en la gestación de formas estéticas revolucionarias asociadas a un afán de modernización, y la que tiende a utilizar al arte como un medio para la prosecución de transformaciones políticas.

La primera de estas vertientes está estrechamente vinculada a la importación de valores culturales foráneos como sinónimo de prestigio artístico. A este respecto, creemos que la comprensión de los motivos por los cuales el arte latinoamericano ha tenido su mirada puesta en las manifestaciones estéticas del exterior, se encuentra en los efectos producidos por la experiencia de la modernidad. Uno de los innumerables autores que ha reflexionado sobre la misma<sup>168</sup> fue el filósofo estadounidense Marshall Berman (1988), quien la define como un período signado por la siguiente contradicción:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos (1988: 1).

La participación en este universo implicaría cambios asociados al progreso pero al mismo tiempo a un proceso de autodestrucción del hombre. Esta situación había sido evidenciada primeramente en las reflexiones de Karl Marx y Friedrich Engels (2008), quienes ligaban a la modernidad con algunos de los fundamentos de la sociedad capitalista, como por ejemplo, la mercancía como fetiche. Consideramos que junto al pensamiento económico y político, hubo un correlato de este fenómeno en el ámbito de las artes, modificando las propuestas estéticas y los tópicos tratados en las mismas.

La modernización es usualmente asociada al progreso científico, que ha modificado las costumbres y valores en la cotidianidad. En el área de la cinematografía, el desarrollo tecnológico del cual esta depende se vincula con este afán por ubicarse a la altura de las naciones más avanzadas. El Nuevo Cine Latinoamericano, conciente de sus menores posibilidades técnicas, desdibujó la tendencia hacia la modernización, inclinándose hacia una sencillez de recursos. De esta manera, se

---

<sup>168</sup> Algunos pensadores que han estudiado a fondo el fenómeno de la modernidad y sus implicancias fueron los sociólogos alemanes Jürgen Habermas y Siegfried Kracauer, el poeta francés Charles Baudelaire y los filósofos alemanes Walter Benjamín, Georg Simmel y Karl Marx.

despojaría al mismo tiempo de las pretensiones de alcanzar estadios de desarrollo asimilables a los países que usualmente se ha tenido como referentes.

En un intento de periodización, Berman (1988) señala la existencia de tres fases continuadas de la modernidad, en la cual el siglo XX ocupó la última de ellas.<sup>169</sup> Fue en esta etapa cuando se produjo la mayor expansión del proceso de modernización, abarcando prácticamente a todas partes del mundo. Según su análisis, los artistas modernistas adquirieron diferentes posturas que les llevaron a la toma de variadas actitudes sobre su creación. Existiría, por un lado, un modernismo que adjudica a la obra un enfoque autorreferencial, en una posición marginada de la vida social y sus diversas preocupaciones. En ese caso, la obra de arte encontraría su tema en la forma propiamente dicha, estaría centrada en su propia autonomía. Por otro lado, este autor rescata otra clase de perspectiva hacia el arte, que chocaría contra lo establecido en la sociedad moderna, buscando su negación y destrucción. A este tipo de abordaje lo denomina “modernismo de la revolución pura” (1988: 21), el cual responde al interés por elevar al arte como un instrumento de rebelión ante el estado de las cosas. Por último, Berman da cuenta de una serie de artistas (generalmente asociados al *pop art*), que unificaron sus disciplinas con otras, y buscaron “romper las barreras entre el ‘arte’ y otras actividades humanas” (1988: 21). Las producciones estéticas, por tanto, estarían vinculadas no sólo con el ámbito cultural sino que también se interrelacionarían en el orden de lo político, lo tecnológico, y lo económico. Esto nos acerca al segundo tipo de abordaje sobre la práctica estética mencionado en párrafos anteriores. Nos referimos al empleo del arte como herramienta para la prosecución de objetivos meramente ideológicos, postura vinculada a las consideraciones de Sartre (1972) y Gramsci (1975) sobre el compromiso de los intelectuales y artistas con la sociedad.<sup>170</sup>

El Nuevo Cine Latinoamericano se acercó principalmente a las dos últimas variantes mencionadas por Berman. En primer lugar, nunca optó por lo que se conoce como “arte por el arte”. Toda utilización del lenguaje cinematográfico estuvo puesta en esos films al servicio de la enunciación de un discurso ideológico que atente contra lo impuesto por la tradición del cine dominante. Muchos de los integrantes de este movimiento continental cinematográfico, como por ejemplo las agrupaciones Cine Liberación y *Ukamau*, apostaron por el empleo de este arte como instrumento de

---

<sup>169</sup> Marshall Berman dividió a la modernidad en las siguientes etapas: la primera abarcaría los siglos XVI al XVIII. La segunda se iniciaría con la Revolución Francesa y los efectos reproductivos de la misma en el mundo. La última fase la ubicó en el siglo XX, consiguiendo en este período una expansión mundial con efectos considerables en el arte. Raymond Williams (1997), por su parte, ubicó a fines del siglo XVI la primera mención del término “moderno” como una contraposición a la Edad Media. El siglo XX sería el período en el que la modernidad fue asociada con el progreso y los cambios tecnológicos y culturales recurrentes.

<sup>170</sup> Para mayores referencias sobre estos autores remitirse al marco teórico desarrollado en la Introducción de esta Tesis.

destrucción de lo establecido y de construcción de nuevos planteos estético-ideológicos,<sup>171</sup> y no como fin en sí mismo.

Por otra parte, encontramos en realizadores como Joaquim Pedro de Andrade una voluntad de combinar su disciplina con artes como la literatura.<sup>172</sup> Pero principalmente, y en coincidencia con todos los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano, ha existido una profunda interconexión entre práctica cinematográfica y la vida social y cultural. A su vez, los debates llevados adelante por los realizadores no se remitieron únicamente a cuestiones de índole estética, sino que también involucraron aspectos tales como la búsqueda de estrategias de distribución y difusión de los films, y la creación de plataformas industriales de producción propias. Por lo tanto, la cinematografía latinoamericana de los años sesenta y setenta siempre mantuvo una supeditación con la situación socioeconómica en la que fue desarrollada, que sin duda tuvo una vinculación profunda con los ideales de participación de la intelectualidad como seres orgánicos y/o comprometidos con la sociedad, concepciones que evidentemente han estado presentes en la formación política de gran parte de los exponentes de los nuevos cines de la región.

#### 8.4. *El proyecto modernizador y sus componentes espaciales*

Una de las cuestiones que han ocupado notablemente a los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano consistió en la representación de espacios asimilables a los desplazamientos sociales demarcadores de la frontera entre centralidad y periferia. Esta clase de delimitación nos permite verificar una elaboración de significaciones sociales en las disciplinas estéticas por medio de la planificación espacial. El proyecto modernizador que describiremos a continuación, el cual signó al continente tanto en los aspectos administrativos como culturales, ha atravesado el arte de la región en un proceso de confrontación entre la conservación de las tradiciones y el alcance de un anhelado estadio de progreso vinculado a las innovaciones provenientes de lo foráneo. Este fenómeno se evidenció en los textos fílmicos, a través de la confrontación entre el ámbito rural y el urbano, y al mismo tiempo, la conformación de espacios marginales dentro de un mismo territorio.

Un suceso repetido en las diversas naciones de América Latina fue su deseo de alcanzar un estadio de progreso, adelantos tecnológicos y una industrialización avanzada, marcado por el interés en levantar metrópolis en el continente comparables a las grandes ciudades de los países

---

<sup>171</sup> Remitirse al Capítulo 3 de esta Tesis para una ampliación de esta idea.

<sup>172</sup> La filmografía de este realizador brasileño está plagada de referencias a la literatura, como podemos observar en los cortometrajes documentales *O mestre de Apipucos* (1959) y *O poeta do castelo* (1959), en los que retrató el pensamiento y vida cotidiana de los escritores Gilberto Freyre y Manuel Bandeira, respectivamente. Por otra parte, con su film *Macunaíma* (1969) abordó una importante transposición cinematográfica de la novela homónima de Mario de Andrade. Finalmente, destacamos su último largometraje, *O homem do Pau-Brasil* (1981), en el que revivió la atmósfera del modernismo brasileño, en especial en remisión a la figura del escritor Oswald de Andrade.

desarrollados, inculcándoles objetivos y aspiraciones a semejanza del imaginario extranjero. Estos ideales fueron fomentados, sin duda, por la influencia de uno de los fundamentos de la modernidad: la asociación de la vida campestre o pueblerina con el atraso, prevaleciendo los centros urbanos como espacios asociados al desarrollo y la civilización. Sin embargo, en lo que respecta estrictamente a la representación espacial en el cine latinoamericano podríamos encontrar algunos ejemplos en los que lo rural fue erigido de manera idealista como preservador de valores civilizatorios, revirtiendo la tradicional oposición campo/ciudad.

Los films del brasileño Humberto Mauro son notables ejemplos de reivindicación del primero de los polos como sinónimo de progreso. En el caso del cine clásico argentino, también podríamos encontrar películas que manifiestan una postura progresista, aunque aún sublimada, sobre el espacio rural, en los cuales según la investigadora Ana Laura Lusnich, se produciría una “conciliación de los términos ciudad/campaña” (2007: 151). Este sería el caso de producciones como *La tierra será nuestra* (Ignacio Tankel, 1949) y *Caballito criollo* (Ralph Pappier, 1953), enmarcadas en las políticas estatales del período sobre la cinematografía. Según la autora, por medio de los recursos propagandísticos de los noticiarios documentales, esta clase de textos fílmicos manifiestan la intención de dar a entender la existencia de una instancia de modernización económica simbolizada en la prosperidad del mundo agrícola-ganadero. Sin embargo, la mayor parte de las películas del período precedente al aquí estudiado han manifestado un énfasis en la construcción del espacio urbano como equivalente a la modernización.

La ciudad siempre se ha constituido en un símbolo de adelantos tecnológicos, expansión de las comunicaciones y aglutinamiento de multitudes. Un factor elemental en la formación de las metrópolis ha sido la emigración de los sectores rurales y la llegada de inmigrantes provenientes de Europa, que modificaron su paisaje y costumbres, y comenzaron un proceso de transformación en sus características de origen. El motivo del éxodo del campo a la ciudad ha sido recurrente en la plástica y la literatura del siglo XX en Latinoamérica, disciplinas de las cuales la cinematografía de los años sesenta y setenta ha tomado vastos referentes, para la formulación de ambos espacios y sus implicancias sociales.

La vanguardia cubana, con la obra del pintor Carlos Enríquez nos ofrece un claro antecedente para el Nuevo Cine Latinoamericano sobre la representación visual del espacio rural y sus implicancias sociales. En su cuadro *Campesinos felices* (1938), encontramos características afines al trabajo hecho por sus colegas contemporáneos de Argentina y Brasil<sup>173</sup>, lo cual da cuenta de una

---

<sup>173</sup> Nos referimos a Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Emiliano di Cavalcanti y Cándido Portinari, principalmente.

preocupación regional, que por cierto trascendió esa disciplina en particular.<sup>174</sup> Aquí Enríquez nos presenta un retrato familiar: se trata de unos campesinos, que en evidente ironía frente al título de la obra, son exhibidos en su miseria a partir de la representación de sus figuras como símiles de cadáveres en descomposición. El humo que sale del horno se entremezcla con la imagen difusa de la mujer, los cuerpos huesudos y la actitud cabizbaja de los tres integrantes, en un desinterés del pintor por mostrar a sus personajes en la tradicional pose de un retrato de familia.<sup>175</sup>

Encontramos en dos cuadros de Cândido Portinari, ambos de 1944, otros ejemplos de la representación del espacio rural en su marginalidad. En *Criança morta*, los tópicos de la miseria y el hambre invaden la imagen expresando una aguda tristeza a través de las posturas de los cuerpos desfigurados por el raquitismo, y de los rostros expresando lamentos por medio de lágrimas que parecen tener una consistencia sólida. Las tonalidades oscuras escogidas por el pintor intensifican el aspecto de desolación de la escena. En la otra pintura perteneciente a la misma serie, *Retirantes*, Portinari agrega a esta imagen de la pobreza la experiencia del éxodo de los campesinos hacia tierras donde aspiran a huir de la amenazante sequía, y encontrar un lejano progreso. José Luis Romero destacaría al respecto que este tipo de traslados produjo históricamente un pasaje “de la miseria rural a la miseria urbana” (1976: 237). Esta temática será de gran importancia en dos películas del movimiento *Cinema Novo*, a saber *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) y *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966). El peregrinaje de pueblo en pueblo en el que se encuentran envueltos los personajes del primer film tiene como meta final la llegada a la ciudad, asociada en la mente de los protagonistas al acceso a un estatus de humanidad. En la película de Diegues, por su parte, nos encontramos con el cumplimiento de ese sueño y su posterior desilusión por parte de una campesina que arriba a la gran ciudad de Río de Janeiro (aclamada en el inicio de la narración como un “paraíso terrenal”). La evidencia del desencanto, por tanto, formaría parte de los tópicos recurrentes en el Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, esta temática aparece tempranamente en ciertos ejemplos representativos del cine industrial, como ocurre con la película argentina *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958). Esta nos remite a las aspiraciones de progreso basadas en los desplazamientos geográficos de los habitantes del interior del país a la ciudad de Buenos Aires.

---

<sup>174</sup> El tópico del éxodo y de la miseria de los campesinos es tratado también por el escritor brasileño Graciliano Ramos en su novela de 1938 *Vidas secas*, que precisamente recibió su transposición cinematográfica homónima en 1963 en uno de los films más representativos del *Cinema Novo*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

<sup>175</sup> Valga como referencia mucho más temprana el cuadro del argentino Ernesto de la Cárcova *Sin pan y sin trabajo* (1892/93), en donde se representa la miseria de una familia de desocupados: por un lado, la pasividad resignada de la mujer, con sus pechos lánguidos con los que ya no puede alimentar a su bebé, y por el otro, el gesto tenso del hombre mirando hacia la ventana en actitud de protesta, y cierto aire de dinamismo.

El destino final de estos “retirantes” hacia los márgenes de la urbe contrasta con el imaginario de la ciudad de Buenos Aires como impulsora del progreso.<sup>176</sup>

Consideramos que la representación del espacio rural y urbano en la cinematografía que nos ocupa tiene su fundamento en ciertas cuestiones asociadas a políticas administrativas y urbanísticas llevadas a cabo a comienzos del siglo XX en los países de la región. Estas constaron de proyectos tendientes a europeizar las principales ciudades latinoamericanas, con el objetivo de alcanzar a través de esas modificaciones un supuesto estado de civilización. Muchas de las grandes urbes del continente se han rediseñado de acuerdo a los modelos de las metrópolis extranjeras, y por lo tanto, fueron forjadas en los valores de estas últimas, con el fin de hacer de América “una nueva Europa” (Romero, 1976: 15). Tal ha sido el caso de Buenos Aires, que a partir de 1880 se constituyó en el centro cultural y administrativo de Argentina, recibiendo a su vez una de sus mayores concentraciones de inmigración, que transformaría sus costumbres y paisaje. La modificación de este y otros espacios urbanos de Latinoamérica se asocia a un proyecto modernizador ligado al positivismo, que ha incluido la imitación arquitectónica de edificios europeos y de las bases administrativas de los grandes centros culturales del llamado Viejo Continente. La concepción de la ciudad como un resguardo civilizatorio se vincula al pensamiento sarmientino,<sup>177</sup> el cual la enfrentó con la barbarie y el retraso representados en el espacio rural, reemplazando al mismo tiempo al gaucho por la figura del inmigrante, que importaría los valores y adelantos de Europa. Al respecto, el escritor uruguayo Angel Rama afirmaría lo siguiente: “Para él (Sarmiento) la ciudad era el único receptáculo posible de las fuentes culturales europeas [...] a partir de las cuales construir una sociedad civilizada. Para lograrlo las ciudades debían someter el vasto territorio salvaje donde se encontraban asentadas, imponiéndole sus normas” (1984: 16).

El ideario del progreso de la ciudad latinoamericana, ejemplificado en la planificación de Buenos Aires basada en presupuestos extranjeros y que se llevó a cabo en las inmediaciones del año 1880, se encuentra también en los orígenes de urbes brasileñas como São Paulo y Río de Janeiro, y continuó a lo largo del siglo XX con la construcción de Brasilia como la nueva capital del país. Las propuestas modernizadoras influirían grandemente en el ámbito de las artes, llevando a erigir a São

---

<sup>176</sup> El cine argentino previo a los años sesenta ha ilustrado esta situación en varias ocasiones. Junto al mencionado film de Demare, podemos citar dos películas de Mario Soffici que reflejan las esperanzas de progreso puestas en los desplazamientos campo-ciudad: *Kilómetro 111* (1938) y *La cabalgata del circo* (1945). Para mayores referencias sobre antecedentes fílmicos del regionalismo cinematográfico de los años sesenta y setenta remitirse al Capítulo 2 de esta Tesis.

<sup>177</sup> Las concepciones de Domingo F. Sarmiento (1811-1888) sobre la dicotomía civilización-barbarie tienen su origen en su texto *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845).

Paulo, por ejemplo, como un centro artístico mundial.<sup>178</sup> Brasilia, por su parte, fue programada como un centro de asentamiento de la educación y la administración del país. En su análisis sobre la arquitectura de esa ciudad, Umberto Eco (1978) destaca que las proyecciones establecidas en su diseño tropezaron luego de su puesta en práctica, con equívocos asociados a la creencia de que la arquitectura podría construir historia. Eco da a entender en sus consideraciones que no ha habido una previsión sobre los cambios que los acontecimientos generarían en la realización de ese proyecto. Como conclusión, las aspiraciones de Brasilia de convertirse en una ciudad moderna derivaron en la generación de un espacio en el que las diferencias sociales aparecieron exacerbadas. Así, las grandes ciudades se convertirían en contenedoras de los emigrantes del campo, que trasladaron su marginalidad hacia el espacio urbano. Como ilustración de esta realidad en el Nuevo Cine Latinoamericano, podemos remitirnos a la secuencia final del film *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979). Sus protagonistas, un grupo de artistas ambulantes, encuentran en la capital del país el final de su trayecto. Las grandes edificaciones serán sólo un paseo turístico para ellos, destinados a vivir en los espacios periféricos de la ciudad. De esta manera, Diegues enfatiza las contradicciones de este proyecto modernizador de los años sesenta: los marcados contrastes sociales se vislumbran en la oposición de grandes edificaciones con *favelas*.

En la cinematografía previa al período que nos ocupa, encontramos una evidencia de la influencia modernizadora europea en América Latina en un film representativo al respecto: *São Paulo, a symphonia da metrópoli* (Adalberto Kemeny, Rudolf Lex Lusting, 1929). Por un lado, la película remite de una manera abierta a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), revelándose como una versión brasileña del film alemán. A su vez, los directores eran precisamente europeos residentes en Brasil, lo cual consigna que la visión de la ciudad de São Paulo fue realizada a través de una mirada externa. Por otro lado, allí se revive este afán modernista de mostrar a esa ciudad como una gran metrópolis sudamericana. El crítico de cine Rubens Machado, en su análisis de esta obra, afirma que la misma “combina la euforia del paulistano por la modernización de la ciudad con cierta pedagogía austera y liberal empeñada en la exposición de una civilidad ejemplar, a la altura de los grandes centros desarrollados” (en Labaki, 2006: 32).

Estos intentos de erigir centros modernos en los países de América Latina ha sido una constante que dejó en una posición de marginalidad a otras regiones, que no llegaron a ser explotadas en toda su capacidad. La cinematografía no fue ajena, como vimos, a esta situación, contando con una

---

<sup>178</sup> Al respecto, debemos tener en cuenta que en esa ciudad se llevaron a cabo las ya mencionadas Bienales de arte y se forjaron instituciones como el Museo de Arte Moderno, que partieron de ese afán modernizador.

producción extremadamente centralizada en las capitales.<sup>179</sup> Todo lo aquí expuesto nos permite entender, por lo tanto, que las influencias de las industrias desarrolladas en los principales centros urbanos de Estados Unidos y Europa han sido causantes de la realización de un cine anclado en patrones foráneos de narratividad y producción, que el Nuevo Cine Latinoamericano se ha dedicado a contrariar.

## 9. Integración continental del cine latinoamericano

El cine de América Latina en los años sesenta y setenta ha estado estrechamente vinculado a las discusiones mencionadas más arriba por parte de artistas e intelectuales de diferentes disciplinas. La cinematografía proveniente de esta región se estaba integrando en pos de una alternativa al cine industrial, si tenemos en cuenta que hasta ese momento no se habían aún generado producciones completamente independientes de referencias al modelo instaurado por Hollywood.

En el período trabajado en esta investigación, podemos notar que así como las condiciones sociales y culturales en Latinoamérica fueron modificadas, el cine también derivó en una renovación respecto a la manera de hacer películas. No nos referimos solamente a la aparición de obras con contenido político, ya que creemos junto a Octavio Getino y Susana Velleggia, que toda película se constituye como tal por el hecho de transportar “una concepción del mundo que aporta a la construcción de sentidos sobre la realidad” (2002: 14). Hacemos mención más bien, de la existencia de un cine que se opone a la concepción sobre la realidad del arte hegemónico y que pretende influir sobre los acontecimientos históricos, ya sea para crear conciencia en el espectador, como también para llevarle a una instancia de acción con el fin de hacerle partícipe del cambio.

Estas dos variantes, a saber, la de un cine testimonial y de denuncia social por un lado, y la de un cine de corte militante y de intervención por el otro, han dibujado un panorama bien particular en la cinematografía latinoamericana a partir de la década del sesenta. Ambas tendencias pueden diferenciarse en la perspectiva a través de la cual se elaboraron los films. La denuncia implica mostrar una situación alarmante para darla a conocer a los espectadores y producir, de ese modo, una especie de revelación o desenmascaramiento. Como modelo explicativo de esta vertiente podemos mencionar films como *El mégano* (Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, 1955), *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955/56), *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), y *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), entre otros, en su mayor parte películas fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano. La segunda variante, en cambio, apunta no sólo a “mostrar” sino también a analizar críticamente las causas que llevaron a aquella

---

<sup>179</sup> Una excepción podemos ubicarla en la producción de los Ciclos Regionales en Brasil, que permitieron extender la práctica fílmica a otras latitudes alejadas de los principales centros urbanos. Para mayores detalles sobre los mismos, remitirse al Capítulo 2.

situación. La reflexión sobre las mismas derivaría en una denuncia frontal de los culpables y en eventuales soluciones o métodos de lucha. Al respecto, se han dado a conocer gran cantidad de films, que se propusieron como instrumentos para la praxis política, entre los que se destacaron *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), y *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), entre muchas otras más.

En los años sesenta y setenta, por tanto, en consonancia con la serie de cambios que se estaban llevando a cabo en la situación política mundial, vemos nacer en diversos países de América Latina un fenómeno de unificación que contrarrestó esta tendencia, y que en muchos de esos casos, actuó de manera comprometida para modificar las estructuras estéticas e industriales del cine. Fue un período de profundas transformaciones en diversas disciplinas: la política, la filosofía, las artes, e incluso las costumbres y modas, marcadas por la categoría de “lo nuevo”.

El Nuevo Cine Latinoamericano surgió posteriormente al período en el que los estudios cinematográficos tradicionales habían entrado en crisis (promediada la década del cincuenta), y nació con una preocupación por establecer un tipo de producción y de distribución independiente, distanciada del sistema de estudios. Por lo tanto, surgieron nuevas maneras de encarar la realización de las películas, conforme a la coyuntura que vivió cada país. Estos modos renovados consistieron en experiencias tales como el emprendimiento de realizar películas por fuera de las instituciones cinematográficas, la filmación clandestina a causa de la persecución política, la proyección en circuitos alternativos a la cadena de exhibición tradicional (barrios marginales, escuelas, sindicatos, etc.) y la utilización de unidades móviles que llevaron los films a lugares recónditos.

Los emprendimientos de producción que detallaremos a continuación tuvieron inicio en una etapa transicional hacia el Nuevo Cine Latinoamericano, inscripta en los años cincuenta.<sup>180</sup> Los mismos continuarían fortaleciéndose en los dos decenios siguientes, instalando en las cinematografías aquí estudiadas una postura volcada a la búsqueda de particularidades estéticas e industriales acordes al panorama emergente.

El cine chileno del período encontró en su legendaria empresa Chile Films un vehículo para la transformación de su cinematografía. Habiendo empezado en 1941 como un estudio dedicado a la industrialización del cine nacional basado en los modelos propuestos por Hollywood, derivó, durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), y bajo la dirección de Miguel Littin, en uno de los habitáculos de la nueva generación de directores.<sup>181</sup> Sin embargo, fue mucho antes, con la fundación de entidades como el Cine Club Universitario en 1955, el Instituto Fílmico de la

---

<sup>180</sup> Las referencias sobre la década del cincuenta como época de transición hacia el Nuevo Cine Latinoamericano se encuentran plasmadas en el Capítulo 2.

<sup>181</sup> El primer gran cambio observado en esta compañía cinematográfica fue en 1965, durante el gobierno de Eduardo Frei (1964-1970) en el que se designó como director de la institución al cineasta Patricio Kaulen.

Universidad Católica en 1956 y el Cine Club de Viña del Mar en 1962, que se produjeron los mayores cambios que llevaron a un nuevo tiempo en el cine de esa nación, la cual hasta entonces no había tenido gran renombre en la región, en comparación con sus colegas de Argentina, Brasil o México.

Bolivia también ha tenido experiencias de producción y difusión que han ayudado a la renovación de esa cinematografía. Al respecto ha jugado un papel de relevancia el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), surgido en 1953 bajo el gobierno del Movimiento Nacional Revolucionario (MNR), que se encargó de utilizar al cine como vehículo de orientación de las nuevas políticas. En los años sesenta, se harían cargo de su dirección los realizadores más representativos del nuevo cine boliviano, Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés, con lo cual consideramos que más allá de las perspectivas ideológicas con las que puede interpretarse a este organismo, ha tenido un lugar clave en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano.

Otro de los espacios fundacionales del período cinematográfico aquí estudiado ha sido el trabajo educativo llevado a cabo en Argentina a través del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, también conocido como Escuela Documental de Santa Fe, y que fuera creado en 1956 por Fernando Birri. Adaptando las enseñanzas recibidas previamente en el Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), y con una base estética afincada en el Neorrealismo Italiano, el realizador introdujo un nuevo abordaje de los textos fílmicos en el país que se basó en la revelación de las problemáticas sociales a modo de testimonio. La influencia de este establecimiento no se circunscribió únicamente a la impartición de lecciones de cine a sus alumnos sino que ha tenido también un alcance de producción, mayormente en el formato del cortometraje, que ha sido de vital importancia para el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano.

Ya adentrándonos en la década del sesenta, un caso particular que ha facilitado la difusión del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), que no sólo representó a la nueva cara del cine cubano posterior a la Revolución, sino que también fue uno de los instrumentos de integración que tuvo la cinematografía de América Latina en este período.<sup>182</sup> Fundado en marzo de 1959 a través de la ley 169, fue concebido como un organismo que permitiera la producción del cine del continente, por medio de la cooperación entre países. Junto al ICAIC, Cuba colaboró también con la difusión y la reflexión del cine de la región a través de la creación en 1960 de la Filmoteca Cubana y la revista *Cine cubano*, además de la aparición, en ese mismo año, del *Noticiero Latinoamericano* del ICAIC.

---

<sup>182</sup> Debemos aclarar que con anterioridad al ICAIC se produjeron dos cortometrajes documentales bajo una agrupación fundada por la guerrilla cubana llamada “Cine Rebelde”. Los films en cuestión, ambos de 1959, fueron *Esta tierra nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea) y *La vivienda* (Julio García Espinosa).

En lo que respecta a Brasil, existieron dos emprendimientos de cine independiente en el contexto de este movimiento de integración regional, que fueron Mapa Films y DiFilm, ambos nacidos en el contexto de las propuestas ideológicas de los realizadores del *Cinema Novo*. El primero de ellos, llamado originalmente Produções Cinematográficas Mapa Ltda., surgió en 1965 a consecuencia de la asociación entre Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Zelito Viana y Walter Lima, Jr. A través de esta empresa fueron financiadas algunas de las películas centrales del movimiento como *Menino de engenho* (Walter Lima, Jr., 1965) y *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1967). Por su parte, DiFilm (activa entre 1965 y 1974) se propuso como un canal tanto para la producción como para la distribución del nuevo cine brasileño, participando en el proyecto tanto realizadores como productores ya involucrados en otras empresas independientes, entre ellos Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Rivanides Farias, Luis Carlos Barreto, Carlos Diegues y Zelito Viana.<sup>183</sup>

La integración continental de estas cinematografías puede notarse, entonces, tanto desde el punto de vista de las nuevas temáticas, paisajes y personajes que empezaron a poblar las pantallas, como en la búsqueda de nuevas estrategias de narración y tratamiento de la imagen cinematográfica, que incluso han sido presentadas formalmente por los realizadores como programas estéticos orientados a una transformación total del cine de la región. A continuación, haremos mención de estos aspectos tanto semánticos como estilísticos que nos permitirán exponer los aspectos generales de la renovación introducidos por el Nuevo Cine Latinoamericano que unificaron a las diferentes naciones en un frente de características regionales.

## 10. Tópicos centrales del Nuevo Cine Latinoamericano

Desde el punto de vista de las temáticas, los films de América Latina que responden a este movimiento de integración cinematográfico se centraron en la presentación de problemáticas que afectaron a sectores tales como el campesinado, los indígenas y el proletariado, y sus respectivas luchas. Estarían desvinculados, por lo tanto, de abordajes universalistas. En consecuencia, el Nuevo Cine Latinoamericano se propuso testificar sobre los siguientes asuntos,<sup>184</sup> que tienen que ver específicamente con la condición periférica de la región:

a) En primer lugar, los tópicos del hambre y la miseria, y derivaciones tales como el analfabetismo, encuentran sus ejemplos más paradigmáticos en films como *Revolución* (Jorge

---

<sup>183</sup> Con posterioridad a estas experiencias, otro instrumento de distribución destacado ha sido la Empresa Brasileña de Filmes (Embrafilme), fundada el 12 de septiembre de 1969 como consecuencia del decreto-ley 862. Si bien esta compañía estatal se dedicó a la difusión exclusiva del cine brasileño ha tenido gran relevancia en la propagación de los productos nacionales en este país latinoamericano.

<sup>184</sup> El análisis y desarrollo de cada uno de estos tópicos es ampliado en el Capítulo 4 de la presente Tesis.

Sanjinés, 1963), *Os fuzis* (Ruy, Guerra, 1963), *Maioria absoluta* (León Hirzsmán, 1964), *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964) y *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965). Estas obras contrapusieron las causas políticas de esta situación con la pasividad de quienes sufren esos males. Observamos en algunos de estas películas, dos variantes de reacción al respecto: por un lado, la denuncia de las causas sociopolíticas que originaron esos inconvenientes, y por el otro, la consideración determinista de la influencia del espacio geográfico como condicionante de estos males.

b) En segundo lugar, el Nuevo Cine Latinoamericano se ha dedicado a dar a conocer los procesos de explotación y/o marginación de los trabajadores rurales y urbanos, y diversos sectores desplazados. Esta temática se hizo presente en films como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964), de Glauber Rocha, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), *Sangre de cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969) y *Natuayin Mapu. Recuperemos nuestra tierra* (Antonio Campi, Luis Araneda, Samuel Carvajal, Guillermo Cahn y Carlos Flores del Pino, 1971), entre otros. Las mismas establecieron diversas posturas manifestadas por la clase trabajadora: desde instancias de pasividad y sometimiento al autoritarismo y las injusticias sociales, hasta la adquisición de una conciencia política o revolucionaria. Por otra parte, en el caso de los abusos a las comunidades indígenas, observamos que los films del Nuevo Cine Latinoamericano han representado el enfrentamiento cultural con los valores occidentales como la expresión de una lucha política por el poder simbólico.

c) En tercer término, otro tópico coincidente en este movimiento de integración cinematográfico que estamos estudiando se refiere a las luchas sindicales y revolucionarias, es decir, la manifestación de diferentes clases de reivindicaciones y prácticas sociales y políticas manifestadas por los sectores populares. Estas temáticas aparecen de manera destacada en películas como *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), *Muerte al invasor* (Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez, 1961), *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), *Aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa, 1967), *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1971) y *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1976). A través de estos y muchos otros films, el Nuevo Cine Latinoamericano ha oscilado en cuanto a los objetivos inmediatos por los cuales se dieron a conocer este tipo de reclamos. Por un lado, nos encontramos con obras tendientes a reflejar un estado social actual con el fin de producir una concientización en el espectador y llevarle a la reflexión sobre su propia condición; y por el otro, han existido propósitos más radicales, consistentes en generar un plan de acción a través de las películas que conduzca a una intervención concreta en la realidad.

d) Por otra parte, existió en los años sesenta y setenta una serie de films que formularon un debate acerca de la significación de la figura del héroe y sus múltiples variantes y transgresiones respecto al modelo tradicional proveniente del cine clásico-industrial. Algunas películas prototípicas al respecto fueron *Eloy* (Humberto Ríos, 1969), *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), *Antonio das Mortes (O dragão da maldade contra o santo guerreiro)*, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971) y *Swift* (Cine de la Base, 1972), entre otras. Las mismas nos permiten reconocer tres perspectivas sobre la representación del héroe: la vinculación del mismo con el pueblo, una dimensión ambigua que lo asimila a la figura del bandido y la preeminencia dada al héroe colectivo y anónimo. La presencia de protagonistas grupales, que echan atrás la tradición del héroe individual construiría una nueva imagen del pueblo como personaje con voluntad y poder de acción.

e) Un quinto punto en común en las películas del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido la reflexión sobre el estado de la clase burguesa, en amplia relación con las problemáticas peculiares del espacio urbano y las frustraciones de sus integrantes respecto a sus ambiciones de ascenso social. Los films *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960), *A opinião pública* (Arnaldo Jabôr, 1967), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *México, la Revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79) son sólo algunos ejemplos paradigmáticos sobre esta temática, abordada por las nuevas cinematografías del continente a manera de reflexión sobre los cambios políticos que se fueron sucediendo en esos años, modificando la estructura social, y por otro lado, en una disposición para analizar las contradicciones ante los sectores populares. A este respecto, algunas películas del período han sido recurrentes en presentar una postura irónica frente a la idea de progreso, vinculada al mencionado proyecto modernizador que han tenido las naciones latinoamericanas entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y que continuaría en vigencia en la época en cuestión.

f) En sexto lugar, la influencia del movimiento tercermundista y la reflexión sobre las condiciones de subdesarrollo de las naciones latinoamericanas se hicieron presentes en los films a través de títulos como *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969), *Tierra en trance (Terra em transe)*, Glauber Rocha, 1967) y *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969). Aquí podemos observar una contraposición entre los planteos idealistas por la consecución de un nuevo estado sociopolítico en la unión tricontinental de América Latina, Asia y Africa, frente a una postura derrotista sobre una condición irrevocable de subdesarrollo que conduciría a la producción de films decididamente manufacturados con una estrechez de estilo y contenido. Este choque de abordajes se manifestó principalmente en las distancias ideológicas del movimiento *Cinema Novo* y el Cine Marginal.

g) Por otra parte, encontramos en las películas del Nuevo Cine Latinoamericano un tópico recurrente asociado a lo mencionado en párrafos anteriores respecto a la confrontación entre los modelos de referencia extranjeros y la búsqueda de una forma autóctona nacida de los valores asociados a la identidad nacional. Nos referimos al énfasis por resaltar las raíces míticas y étnicas de los países de origen, despojándoles de una elaboración exótica y paternalista sobre las mismas. Entre los films más representativos de esta tendencia podemos citar los siguientes: *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), las películas del grupo *Ukamau*, como por ejemplo *Sangre de cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976) y *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), entre muchas otras más. En este grupo de obras cinematográficas se ha revelado el gran interés del Nuevo Cine Latinoamericano por describir el universo de valores de los sectores indígenas, las raíces africanas y los relatos míticos que pueblan el mundo de los campesinos.

h) En octavo lugar, los films del Nuevo Cine Latinoamericano también optaron por abordar las consignas de modernización y progreso propias de los discursos hegemónicos enunciados por los gobiernos desarrollistas por medio de estrategias narrativas basadas en la ironía y el sarcasmo. Este tipo de recursos manifestaron un interés por ejercer una confrontación entre dos realidades incompatibles desde el punto de vista ideológico. La representación de las mismas por medio de estos elementos retóricos se ha destacado especialmente en películas como *LBJ* (Santiago Alvarez, 1968)<sup>185</sup>, *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), *Perón, la Revolución justicialista* (Cine Liberación, 1971), *Arquitetura. Transformação do espaço* (Walter Lima, Jr., 1972), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974) y *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), entre otras.

i) Por último, como parte de un movimiento de integración regional, los films realizados en los años sesenta y setenta han tenido entre sus motivos recurrentes la conquista del ideal de solidaridad continental, promoviendo una unificación de América Latina, y de la misma con otras zonas del Tercer Mundo. Esto se observa en la puesta en común de problemáticas, dando a entender que los fenómenos ocurridos en un país en particular se repiten en otros territorios. Asimismo, la búsqueda de una salida ante las condiciones de explotación manifestadas en los films es propuesta como un objetivo que trasciende una situación nacional, expandiendo las conclusiones elaboradas a toda la región. Por lo tanto, la integración del Nuevo Cine Latinoamericano se ha manifestado, entre otros aspectos, a través de un diálogo entre los films de cada integrante del movimiento, como podemos observar en las siguientes películas: *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970), *México, la Revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971), *El*

---

<sup>185</sup> En los títulos de crédito figura como un film colectivo.

*tigre saltó y mató... pero...morirá...morirá!!* (Santiago Alvarez, 1973) y *Hasta la victoria siempre* (Santiago Alvarez, 1973).

## 11. Ejes estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano

Por otro lado, ha surgido en los films del Nuevo Cine Latinoamericano una serie de procedimientos formales que demuestran una inclinación no sólo por denunciar problemas sociales o políticos, sino también, en algunos casos, orientados a realizar puros actos revolucionarios a través de lo estilístico. A través del presente apartado, evidenciaremos, en primera instancia, el movimiento de oposición de esta generación emergente de directores de América Latina respecto a los recursos estéticos y los patrones de consumo que caracterizaron a los films del período clásico-industrial. En segunda instancia, estableceremos los rasgos formales que unificaron a las películas que son objeto de nuestro estudio en un frente de integración regional cinematográfico.

Previamente al período que estamos estudiando los productos cinematográficos locales solían ser presentados al mercado de films elaborando una representación estereotipada o exótica de lo autóctono, en la que los factores históricos y políticos que contradijeran el propósito de exaltar los valores nacionales por sobre los conflictos sociopolíticos eran ocultados. Con ese fin, el cine clásico-industrial latinoamericano utilizó en innumerables ocasiones carteles de inicio y cierre que cumplían funciones normativas respecto a los acontecimientos narrados en la película, retrotrayendo la acción a tiempos remotos y superados, o neutralizando cualquier referencia histórica o geográfica.<sup>186</sup> Esta táctica ha sido rebatida por el Nuevo Cine Latinoamericano evidenciando adrede las condiciones sociopolíticas vividas por los personajes de los que se ocupa la narración. Ha sido recurrente en este sentido el uso de una voz *over* anunciando datos estadísticos<sup>187</sup> que no sólo ubican al espectador espacial y temporalmente sino que dan a conocer información específica sobre problemas de índole social.

La experimentación con el lenguaje en los nuevos cines de América Latina partió de la búsqueda de recursos estilísticos que fueren acordes con los conceptos y realidades que pretendían mostrarse a través de las imágenes. En base a eso, observamos una tendencia a la actualización nacional de estrategias estéticas provenientes de Europa, en una clara preocupación por desprenderse de los modelos narrativos de Hollywood, con su característico *happy ending*, su clausura del relato, la

---

<sup>186</sup> Podemos mencionar como ejemplos globales de este recurso los carteles de inicio de *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938) o *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), anunciando el carácter ficcional y/o distante de la historia, y el del film *O cangaço* (Lima Barreto, 1953) que introduce la narración con las siguientes palabras: “Época imprecisa. Cuando aún había *cangaço*”.

<sup>187</sup> Los films *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) y el film de Joris Ivens filmado en Chile *A Valparaíso* (1962) son ejemplos representativos de esta estrategia de contrainformación, que será analizada más ampliamente en el Capítulo 4 de esta Tesis.

identificación entre espectador y héroe, el *star-system*, el sistema de estudios y el objetivo de constituirse en un instrumento de evasión para el público. El cine clásico hollywoodense se caracterizó, de hecho, por su esfuerzo en construir imaginarios en el receptor, a quien se le habilitaría a ingresar, a través de los films, en un universo al que difícilmente podría acceder en su vida cotidiana.

Con las películas del Nuevo Cine Latinoamericano, somos testigos de la emergencia de una contraposición al modelo de representación institucional, ya que estas han brindado una ruptura frente a la dramaturgia tradicional unívoca. La transparencia del relato, que venía perdiendo terreno desde la década del cincuenta aún dentro de los parámetros del cine clásico, dio lugar a la opacidad y a la revelación de la instancia enunciativa.<sup>188</sup> Este fenómeno no ha sido exclusivo del cine de América Latina, sino consecuencia de una transformación en la cinematografía mundial, la cual ha dejado su impronta también en el grupo de films que nos ocupa, en una radicalización de estos cambios estilísticos.

Otro de los aspectos propios del cine clásico-industrial a los que se opusieron los nuevos realizadores de la región fue la importancia dada al “vínculo afectivo entre espectador y héroe” (Morin, 1966: 22) y el uso de ciertos artificios funcionales al establecimiento de una ilusión de realidad,<sup>189</sup> entre ellos la utilización de decorados, efectos visuales y maquillaje. El clasicismo de Hollywood se basó en la construcción de un imaginario productor de significaciones influyentes en el espectador, y que proviene de los parámetros y valores de la burguesía. El exotismo forma parte del mismo, afectando el modo de representar los espacios nacionales. En esta clase de films, tanto el espacio como los personajes que lo pueblan pierden su espontaneidad para transportarse a una dimensión artificial: estereotipada y fabricada.<sup>190</sup> En contraposición, el Nuevo Cine Latinoamericano abogó por el establecimiento de una relación dialéctica entre el espectador y lo expuesto en las pantallas, que le traslade del ensueño al que le ha acostumbrado el clasicismo hacia una suerte de reflexión, y en consecuencia, a la intervención del mismo en la realidad histórica.

En relación con esto, el cine clásico suele ser asociado a los patrones que orientaron lo que se conoce como industria cultural, concepto que Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (1987) elaboraron en el contexto de sus reflexiones sobre el avance de los medios masivos de comunicación. Como hemos adelantado en la Introducción, para estos autores, el efecto de

---

<sup>188</sup> Un análisis detallado sobre las transformación del lenguaje en el período de transición hacia una modernidad cinematográfica es el artículo de España, Claudio (1998), “Emergencias y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta”, en *Revista Nuevo Texto Crítico*, Año XI, N° 21/22, California, Standford University Press.

<sup>189</sup> La ilusión de realidad es un concepto analizado en los escritos del teórico del cine André Bazin.

<sup>190</sup> De todas formas, vale aclarar que más allá de las pretensiones de naturalidad con las que sea abordado un film, entre ellos los documentales que afirmen registrar todo evento que pase delante de la cámara, nunca un realizador puede huir de la influencia de una hipótesis previa y del carácter de construcción del arte cinematográfico.

indistinción entre lo real y lo fabricado en los films generaría en el receptor una sensación de reproducción del mundo real, que tendría como consecuencia una “atrofia de la imaginación” (Horkheimer y Adorno, 1987: 153). En base a sus consideraciones, el cine produciría que el espectador se convierta en un consumidor incapacitado de reflexionar por sí mismo. La película fingiría narrarse sola, y su receptor, en el tiempo que esta dure, pasaría por la experiencia de estar ante una “realidad”. Los films que estaremos estudiando eligieron romper con este esquema para promover en su destinatario una conciencia de construcción. La adquisición de la misma, por lo tanto, le dirigiría a una postura activa sobre el mundo en el que el receptor se encuentra inserto.

El cine, como producto de la industria cultural, prioriza el consumo, y por lo tanto, se plantea como meta el entretenimiento. En el pensamiento de estos autores, la esfera de la diversión se asocia a ciertas intenciones políticas escondidas tras cada producto de la industria cultural, vinculadas a la pretensión de que toda manifestación recreativa sea una “prolongación del trabajo” (Horkheimer y Adorno, 1987: 165), y esté despojada de cualquier tipo de racionalidad o pensamiento crítico. Esto se vincula a lo que Edgar Morin define como “aburguesamiento de la imaginación cinematográfica” (1966: 20). El cine clásico de Hollywood se ha caracterizado por la identificación entre lo imaginario y lo real a través de efectos de verosimilitud. Estos producirían, según el autor, una proyección psicológica de lo presentado en la pantalla hacia la vida real del espectador. De esta forma, la conciencia de este último es aplacada en su vínculo afectivo con el héroe cinematográfico.

Estas cuestiones han hecho eco sobre los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano en sus aspiraciones por bregar ante comportamientos alienados en la conciencia del espectador, y en la búsqueda común de transformar al receptor de sus films en un participante activo en la creación y/o interpretación final de las obras. Este movimiento estuvo signado por la llegada de la modernidad cinematográfica en la década del sesenta, fenómeno que se ha instalado en diferentes países del mundo. Esta se caracterizó por la identificación del realizador con la figura autoral de la obra, la múltiple posibilidad de significación por parte del espectador, la desviación de la mirada del observador del centro del cuadro a los márgenes o puntos simultáneos, y el énfasis en una narración fragmentada asociada a un montaje menos transparente, y a la elaboración de personajes ambiguos o complejos.

Ante estas consideraciones, y así como hicieramos respecto a la aparición de ejes temáticos en el apartado anterior, el cine de integración continental de América Latina ha manifestado coincidencias en algunas de las características narrativas, enunciativas y espectaculares que detallamos a continuación.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Las mismas serán analizadas en profundidad en el Capítulo 4 de la presente Tesis.

a) En primer lugar, se ha hecho uso de diferentes mecanismos estilísticos que establecen a los films como documentos portadores de una contrainformación hacia sus receptores, con el fin de desenmascarar una realidad hasta entonces ocultada. Por medio del empleo de la voz *over* y de la manipulación del material de archivo, las películas del Nuevo Cine Latinoamericano representativas de este aspecto han orientado el discurso cinematográfico hacia la exposición de una perspectiva ideológica particular a través de la cual pretendieron persuadir al espectador a efectuar una acción determinada sobre su propia realidad histórica. En algunos casos, incluso, observamos una tendencia a ceder al receptor la clausura y la reflexión final del relato, aproximándose, en diferentes niveles de acuerdo a cada film, a la consecución de un espectador-actor. Este será uno de los conceptos más elaborados por el Nuevo Cine Latinoamericano, que remite a un sujeto con participación en la construcción de sentidos, y no un simple contemplador estético.<sup>192</sup> Ejemplos prototípicos al respecto los encontramos en películas como *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *El hambre oculta* (Dolly Pussy, 1965), *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) y *Swift* (1971), entre otras.

b) En segundo lugar, encontramos en este grupo de films una intensificación de la ruptura de la linealidad narrativa y discursiva,<sup>193</sup> a través de la multiplicación y superposición de puntos de vista, el contrapunto entre banda de sonido y de imagen, y la pérdida intencional de la continuidad en el montaje. A esto sumamos, la evidencia del dispositivo cinematográfico, que anclaría al film a una realidad concreta. Junto a la exposición de la instancia productora por medio de recursos como la voz *over* y las miradas a cámara, en ocasiones esta se hace visible explícitamente en la pantalla a través de la presencia física del realizador. Estas características se han hecho evidentes en películas como *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), *79 primaveras* (Santiago Alvarez, 1969), *Eloy* (Humberto Ríos, 1969) y *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969). En esta clase de films, existe un descuido intencional del perfeccionismo estético de la imagen, que tiene como fin priorizar la emisión de un mensaje concientizador y de carácter inmediato antes que el virtuosismo estilístico.

c) Por otra parte, observamos una tendencia a ceder o compartir la instancia de enunciación con personajes de la vida real, en un impulso por utilizar al cine como instrumento testimonial en el que las fuentes provengan de los protagonistas directos de los acontecimientos narrados. Para este fin, las películas del Nuevo Cine Latinoamericano han utilizado recurrentemente el recurso de la voz

---

<sup>192</sup> Esta noción será discutida, junto con las declaraciones de los realizadores, en el Capítulo 3 de esta investigación.

<sup>193</sup> Algunos de estos aspectos ya estaban comenzando a hacerse presentes en la década del cincuenta. Por tal motivo, creemos que esta característica no es una novedad implantada en los sesenta, sino que se trata de una intensificación de la tendencia manifestada en años previos al período en cuestión.

over del narrador extradiegético, la voz *off* de los protagonistas a quienes se les cede el punto de vista narrativo, la declaración y la mirada interpeladora hacia la cámara de los personajes, y en algunos casos ha existido una convivencia del equipo de filmación con los sujetos a quienes harían partícipes de la enunciación del discurso. Ejemplos característicos de estos procedimientos los encontramos en films como *A opinião publica* (Arnaldo Jabôr, 1967), *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1971), *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn y Héctor Ríos, 1971) y *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975), entre otros. Para afianzar esto, los realizadores han empleado escenarios naturales y actores no profesionales, así como a los protagonistas directos de los hechos.

d) En cuarto lugar, las películas participantes del Nuevo Cine Latinoamericano se han destacado por entremezclar de manera recurrente los registros del documental y la ficción. Si tenemos en cuenta el carácter testimonial de la mayoría de estas películas, y su anclaje en la realidad nacional, encontraremos que la inclusión de elementos propios del cine argumental en los films planteados inicialmente como documentales, y viceversa, tiene como objetivo, por un lado, la intervención de la obra cinematográfica en hechos concretos de la realidad social, y por el otro, la reconstrucción de una Historia de características audiovisuales, que refleje una perspectiva alternativa a la divulgada por los discursos tradicionales. *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972), *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973) y *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) representan algunas de las tantas manifestaciones de este fenómeno en el Nuevo Cine Latinoamericano.

e) Por último, podemos agrupar una serie de films que han hecho uso de recursos alegóricos y metafóricos para seguir concretando la realización de un cine de resistencia en medio de circunstancias históricas desfavorables. La persecución ideológica de ciertos cineastas en tiempos de dictadura, junto a la sombra amenazante de la censura y la autocensura han obligado a los realizadores a refugiarse en el exilio o mantenerse en silencio, sometidos a las reglas establecidas por el sistema imperante. La utilización de estas figuras retóricas ha constituido una estrategia alternativa a la clandestinidad. Entre los films abordados desde esta perspectiva podemos mencionar a *Faena* (Humberto Ríos, 1960), *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967), *Pindorama* (Arnaldo Jabôr, 1970), *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970) y *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975).

Junto con los nuevos modos de emisión del discurso cinematográfico, un punto en común en la región que nos ocupa consistió en la ejecución de nuevas formas de producción, propensas a reducir

los presupuestos y trabajando con equipamiento de bajo costo. La difusión de los films también solía ser encarada de manera diferente, ya que la presencia de otro tipo de interlocutor requería espacios de difusión alternativos. También hay que destacar que el uso de los mismos ha sido en muchos casos, una situación obligada por la censura y la persecución política.

Las películas eran exhibidas en sindicatos estudiantiles y obreros, en universidades, fábricas, escuelas y villas, y en algunos casos, incluyeron debates posteriores a la proyección. El caso más representativo al respecto ha sido el de *La hora de los hornos*, film distribuido de manera clandestina hasta 1973 en diversos circuitos como los aquí mencionados. Según los testimonios, las proyecciones acostumbraban interrumpirse en diferentes momentos para dar espacio al debate, reprogramándose en cada experiencia una nueva estructura de la película. En ocasiones, para la difusión de esta clase de films se constituyeron las mencionadas unidades móviles, que permitieron distribuir las películas en ámbitos no convencionales. Las mismas fueron una estrategia para la exhibición alternativa del cine latinoamericano que permitió proyectar películas en espacios no tradicionales, y en ocasiones resultaron ser una herramienta útil para la difusión clandestina.

Esta fue una práctica especialmente aprovechada por el cine militante. El Grupo Cine Liberación fue uno de los que más ha empleado este tipo de distribución y exhibición. Para ello, se armaron grupos de difusión en las ciudades de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba y San Miguel de Tucumán, principalmente. Sin embargo, los cine-móviles fueron también una herramienta volcada a lo didáctico. El cine cubano posterior a la Revolución solía utilizarlas en este último sentido para dar a conocer el arte cinematográfico a comunidades que nunca habían asistido a alguna clase de proyección.<sup>194</sup>

## **12. Nacionalismo e intercontinentalismo: influencias extranjeras en el Nuevo Cine Latinoamericano**

Podríamos afirmar que las influencias extranjeras fueron también parte importante en la formación de los directores que conformaron el movimiento regionalista. Hubo principalmente una fuerte vinculación entre los latinoamericanos e Italia. Muchos de los realizadores de la región se instruyeron en ese país, como fue el caso del argentino Fernando Birri, quien estudió, como vimos, en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma entre 1950 y 1953.<sup>195</sup> Lo mismo ocurrió con los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa (que lo hicieron entre 1951 y 1953). Por otra parte, un hecho de gran relevancia para los cineastas de Cuba fue la visita del guionista Cesare

---

<sup>194</sup> El film cubano *Por primera vez* (Octavio Cortázar, 1968) es uno de los ejemplos más característicos al respecto.

<sup>195</sup> Birri comenzó su carrera cinematográfica en Italia, participando como realizador y actor en varios films que transcurrieron entre 1951 y 1955. Entre sus diversas experiencias en ese país, se destaca una colaboración como asistente de dirección en el film *El techo (Il tetto)*, Vittorio de Sica, 1954).

Zavattini en diciembre de 1959, que derivó en su colaboración en el guión de *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960) así como también en los primeros trabajos de Gutiérrez Alea.

Ha habido otras visitas europeas al continente, que fueron de influencia en las cinematografías emergentes de estas naciones. Por ejemplo, el realizador holandés Joris Ivens visitó Cuba en 1960, y a partir de allí, en diferentes momentos de la década, recorrió países como Chile y Uruguay. Durante su estadía en esas naciones, Ivens realizó diversos trabajos cinematográficos: las películas *El pueblo en armas* (1961) y *Carnet de viaje* (1961), filmadas en Cuba, y *A Valparaíso* (1962), un cortometraje acerca de la ciudad chilena a la que hace referencia el título. La presencia del cineasta en estas naciones, en las que además de realizar estos trabajos ha pronunciado conferencias, ejerció una notable influencia en el Nuevo Cine Latinoamericano, en especial a causa de su vasta experiencia en el documental social y militante.

Otro punto de contacto entre los realizadores de la región con las cinematografías provenientes de Europa fue la llegada a la ciudad de Río de Janeiro (Brasil) en 1962 del cineasta sueco Arne Sucksdorff. El motivo principal de su visita consistió en el dictado de un seminario de seis meses, al que asistieron para formarse en el documentalismo muchos de los integrantes del movimiento *Cinema Novo*.<sup>196</sup> A través de este acontecimiento, se introdujeron en el país algunas novedades técnicas como la cámara Nagra y la mesa de montaje Steenbeck, que impulsaron renovaciones en la cinematografía brasileña emergente, y en toda la región. Los nuevos equipamientos que empezaron a utilizarse en este período, caracterizados por su mayor facilidad de movimiento a causa de su liviandad produjeron cambios en los modos de rodar, que provocaron una libertad de interacción entre el equipo de cineastas y los sujetos a filmar. La utilización de los mismos generaría, entonces, una revolución técnica que impulsó simultáneamente una consecuente revolución estética.

A medida que las cinematografías europeas empezaron a manifestar un quiebre en los modos de narrar, el cine de América Latina comenzó a deslizarse sobre esta misma ola. En base a esto, uno de los aspectos que nos cuestionamos en esta investigación reside en el desciframiento de la siguiente paradoja: a pesar de la expectativa inicial por desligarse de los modelos foráneos de narración, el cine latinoamericano en los años sesenta y setenta mantuvo aún así una actitud reproductiva respecto a las influencias provenientes de los nuevos cines de Europa. Si bien fueron obras que pretendieron desligarse de referentes extranjeros para realizar un cine afincado en los asuntos nacionales y regionales, es evidente, sin embargo, que estas películas se han constituido en herederas de algunos movimientos provenientes de ámbitos foráneos. Por tanto, podríamos afirmar que se repite aquí el mismo patrón que observamos anteriormente en el área de las artes plásticas y la literatura de décadas previas, respecto al vínculo dialógico entre nacionalismo y cosmopolitismo,

---

<sup>196</sup> Luego de instalarse en Brasil durante décadas, Sucksdorff realizó allí algunas películas como *Mit hem är Copacabana* (1965).

manifestado aquí en la actualización de estéticas cinematográficas aplicables al contexto cultural e ideológico latinoamericano.

En una tentativa por comprender esta controversia, consideraremos que existen dos clases diferentes de relaciones que se suscitaron en las realizaciones del cine latinoamericano del período en cuestión. Por un lado, la correspondiente a la copia de los recursos estéticos y los presupuestos ideológicos del cine industrial extranjero, que fue la tendencia generalizada en la cinematografía del continente hasta la década del sesenta (y en los films del período que aún respondían a los principios del cine industrial). Ella consistió en la réplica de las estructuras industriales y narrativas del sistema hollywoodense, la cual dio cuenta de una identificación con los productos de los países dominantes. Esto desembocaría en la realización de un cine abordado desde la reproducción cultural, que más allá de los éxitos alcanzados en los territorios nacionales por medio de la adquisición de las fórmulas estéticas e industriales de Hollywood, ha quedado generalmente en desventaja comercial frente al cine extranjero. Por otro lado, existió otro tipo de asimilación de tipo acondicionante que residió en la inspiración estética de ciertos exponentes del cine europeo congruentes con las propuestas del Nuevo Cine Latinoamericano, y que se han adaptado localmente con el fin de emplearlos para la propagación de una contracultura. La diferencia que encontramos en este segundo tipo de absorción estriba en que este influjo fue funcional por su afinidad expresiva con los presupuestos ideológicos del cine continental de América Latina. En los siguientes párrafos, daremos cuenta de las principales corrientes estéticas foráneas que fueron actualizadas a la experiencia fílmica que abordaremos en el Capítulo 4, enumerando los aspectos rectores que el Nuevo Cine Latinoamericano adquirió para su reformulación regional.

Uno de esos referentes ha sido el Neorrealismo Italiano, movimiento cinematográfico surgido en la segunda posguerra. Como observa el crítico Guido Aristarco (1966), el término “Neorrealismo” hace alusión a una nueva manera de mostrar la realidad “que se convierte en el objeto, en el tema, del cine italiano” (1966: 9), y que emergió por primera vez en *Roma, ciudad abierta* (*Roma citta aperta*, 1945) y *Paisà* (1946), ambas de Roberto Rossellini. A estos títulos, sumamos los films de Vittorio de Sica *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1950) y *Umberto D* (1952), entre muchos otros. Al respecto, André Bazin<sup>197</sup> afirmaría que esta corriente se constituyó principalmente en un humanismo y que efectivamente ejerció una

---

<sup>197</sup> Este autor escribió una serie de artículos entre 1948 y 1957 aproximadamente, en los que reflexionó acerca del Neorrealismo Italiano, por medio de análisis o comentarios de películas específicas del movimiento, y haciendo distinciones sobre las diversas variantes que se fueron manifestando a través de realizadores tan disímiles como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti y Federico Fellini, entre otros. Los mismos fueron compilados en el libro *¿Qué es el cine?. Un estudio más contemporáneo acerca de la estética neorrealista* puede encontrarse en Quintana, Angel (1997), *El cine italiano 1942-1961, del Neorrealismo a la Modernidad*, Barcelona, Paidós.

revolución, pero circunscripta al “nivel de los asuntos más que del estilo; más de lo que el cine tiene que decir al mundo que de la manera de decirlo” (1990: 88). Este movimiento se destacó, por tanto, por la economía voluntaria de recursos técnicos y estilísticos, la utilización de escenarios naturales en detrimento de los grandes estudios,<sup>198</sup> y el antividismo, llevado a la práctica en ocasiones a través de la presencia de actores no profesionales.<sup>199</sup> Esta influencia se observó especialmente en los films precursores del Nuevo Cine Latinoamericano, en especial los provenientes de Brasil, Cuba y Argentina, como *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, Nelson Pereira dos Santos 1955), *El mégano* (Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, 1955) y *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), en los que se ha empleado de manera manifiesta cada uno de estos recursos. En todos estos casos, a los que podríamos sumar las experiencias realizadas en los años sesenta con películas como *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) y *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967), prevaleció la producción independiente, con costos abaratados, protagonismo de los suburbios y esa necesidad manifiesta por Bazin de entablar un panorama sobre el individuo y la realidad social.<sup>200</sup>

Según la expresión del guionista Cesare Zavattini, el Neorrealismo “apunta a reducir la narración al nivel más elemental y más simple posible: en suma, a lograr no ya una narración sino el documental, el espíritu documentalista” (en Aristarco, 1966: 26). André Bazin destaca a su vez en este movimiento la “actualidad de los temas y el realismo de la lengua” (1966: 527). Estos rasgos también fueron predominantes en el Nuevo Cine Latinoamericano, que exhibieron tópicos inmediatos y urgentes sobre el presente histórico, e incluso no dudaron en exponer el habla cotidiana de campesinos, obreros y toda clase de individuos ligados a la periferia.<sup>201</sup> Evidentemente, las películas aquí mencionadas nos introducen a una nueva postura de la cinematografía de la región: el objetivo de emprender un testimonio sobre una realidad hasta entonces no revelada. Esta propuesta establecería a los films como construcciones de documentos sociales, aún cuando se realicen dentro de la estructura del cine argumental. Consideramos, entonces, que por ese motivo, junto con la mencionada influencia de Italia en la formación de los cineastas, el Nuevo Cine

---

<sup>198</sup> Recuérdese al respecto el despliegue industrial de un estudio cinematográfico como Cinecittá, coherente con el modelo propuesto por Hollywood.

<sup>199</sup> El Neorrealismo Italiano también utilizó actores profesionales, pero estos no ostentaban el estatus de estrella cinematográfica.

<sup>200</sup> Para un análisis más concreto de esta clase de films, entre los cuales podremos observar los rasgos característicos del Neorrealismo Italiano, remitirse a los Capítulos 2 y 4 de la presente Tesis.

<sup>201</sup> Algunos cortometrajes de la Escuela Documental de Santa Fe, como ... *hachero nomás* ... (Jorge Goldemberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, 1966) son ejemplos de esta elección estética en particular, por medio del uso de una voz *over* prácticamente difícil de descifrar para el espectador medio. Esto se instalaría como una tradición en el cine latinoamericano, que llega hasta films como *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1971).

Latinoamericano ha actualizado la estética neorrealista en sus comienzos en un movimiento de aproximación a una cinematografía volcada al testimonio sobre el presente histórico. No está de más decir el paso de Zavattini por Cuba ha sido otra de las causas por las cuales el Neorrealismo Italiano ha tenido tanta influencia en los primeros años del cine cubano posrevolucionario. Pero si bien esta estética ha servido de puntapié inicial desde el punto de vista testimonial y por su precariedad técnica, su influencia sería pronto abandonada para ingresar a un segundo estadio,<sup>202</sup> caracterizado por la reflexividad, la aparición de cierto virtuosismo estilístico en algunos directores, y por último, la intervención política.<sup>203</sup>

Otro movimiento cinematográfico europeo que ha sido de gran trascendencia para muchos de los realizadores latinoamericanos del período fue la *Nouvelle Vague*<sup>204</sup> francesa. Nacida como consecuencia de la incursión en la dirección de muchos de los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*,<sup>205</sup> la *Nouvelle Vague* se caracterizó por plantear una postura de rebeldía ante el sistema de la industria cinematográfica tradicional, oponiéndose a la preeminencia del productor e instalando a la figura del realizador como autor cinematográfico. A su vez, se propuso innovar en el lenguaje alterando las estructuras narrativas lineales. En congruencia con el Neorrealismo Italiano, la *Nouvelle Vague* también fomentó la filmación en exteriores naturales y una tendencia hacia el realismo. Films característicos de este movimiento fueron *El bello Sergio (Le beau Serge)*, Claude Chabrol, 1958), *Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups)*, François Truffaut, 1959),

---

<sup>202</sup> Al respecto valen las declaraciones del cubano Tomás Gutiérrez Alea en una entrevista realizada por Julienne Burton en 1977:

Desde el principio de la revolución nuestro fundamento artístico era esencialmente, de hecho, el neorrealismo italiano. Consideraciones muy obvias apoyan esto, y no sólo el hecho de que Julio García Espinosa y yo hayamos estudiado en Italia durante ese período ... [...] Tengo que decir que cuando volvimos seguimos manteniendo una estimación muy positiva respecto a esa experiencia, desde una perspectiva histórica, pero cuando llegamos a nuestra evaluación del neorrealismo como una estética, ya no fuimos tan positivos, porque habíamos visto concluyentemente todas sus limitaciones potenciales. Lo que estábamos buscando era algo más. Sin embargo, el neorrealismo fue nuestro origen, y no lo podíamos negar ... (en Burton, 1991: 171, 172).

<sup>203</sup> Para mayores referencias sobre la influencia del Neorrealismo Italiano en el Nuevo Cine Latinoamericano remitirse a los artículos de Sanjinés, Jorge (2003), "La herencia, las coincidencias y las diferencias" y Martínez Carril (2003), "Vínculos y proximidades. El neorrealismo y el cine latinoamericano", ambos publicados en *Cinemas*, N°4, abril-junio, así como al Capítulo 10 de Paranagua, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

<sup>204</sup> Por causa de ser un término francés, que significa "Nueva ola", a lo largo de esta investigación lo escribiremos en itálicas.

<sup>205</sup> *Cahiers du Cinéma* había sido fundada en 1951, siendo de gran influencia en las transformaciones que la cinematografía mundial comenzó a ver en esta década. Uno de los principales planteos presentados en la revista fue la discusión sobre la "política de los autores", sobre la cual el director de esa publicación, André Bazin, polemizaría en 1955 con un artículo titulado precisamente "La política de los autores".

*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Sin aliento (A bout de souffle)*, Jean-Luc Godard, 1960), y *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), entre otros. La influencia del mismo fue notoria e inmediata en el Nuevo Cine Latinoamericano en especial en el cine brasileño a través de films como *Dios y el diablo en la tierra del sol (Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971) y *Claro* (Glauber Rocha, 1975), entre otras, además de las películas de la llamada Generación del 60,<sup>206</sup> en Argentina. Este vínculo se basa principalmente en la despreocupación de los nuevos cines de América Latina que analizaremos en el Capítulo 4, por seguir una estructura narrativa tradicional, por la utilización de falsos *raccords*, la presencia de tiempos muertos que asemejan el ritmo cinematográfico al de la vida cotidiana, la evidencia de la instancia enunciativa (centralizada en la figura del director como voz manifiesta en el discurso), y la reflexividad y politización de los tópicos abordados en los argumentos, entre muchos aspectos.

Más allá de estas referencias respecto al uso del lenguaje cinematográfico, podemos encontrar también una vinculación de orden ideológico entre los realizadores latinoamericanos y esta corriente estética francesa. La misma no se circunscribió solamente a coincidencias, sino también a ciertas distancias en la aplicación de las propuestas teóricas de la *Nouvelle Vague*. En primer lugar, encontramos en los cines emergentes de América Latina una voluntad de reflexión acerca de la práctica fílmica, que estuvo presente también en los cineastas franceses.<sup>207</sup> Por otro lado, algunos directores de la región que estamos estudiando han adscrito a la teoría sobre los autores plasmada por la nueva crítica francesa de los años cincuenta, con André Bazin a la cabecera. Uno de ellos fue Glauber Rocha, quien propuso llevar adelante una historia del cine basada no en los adelantos tecnológicos del sonido o el color, sino dividiéndola en función del abordaje de los films desde un punto de vista comercial y otro autoral: “Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución” (2003: 36).

La declaración de Rocha, que aparenta tener poco espacio para los matices, podría ser confrontada con las concepciones personales de André Bazin (2004) sobre la política de los autores referida previamente. En debate con la postura de los realizadores de la *Nouvelle Vague* respecto a la preeminencia del artista por sobre la obra, el teórico francés concluye que si bien es innegable la

---

<sup>206</sup> Nos referimos a una serie de films argentinos realizados en esos años en los que una nueva generación de directores, entre los que se encontraban Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, David José Kohon, Lautaro Murúa, Manuel Antín y Ricardo Alventosa, entre otros, procedieron a filmar películas orientados por el objetivo de ingresar a la modernidad cinematográfica que estaba asomándose en diversas corrientes europeas. Sus películas tendían a la expresión de las problemáticas internas de la juventud, asomando por momentos algunos destellos críticos sobre la realidad nacional.

<sup>207</sup> El pensamiento estético-teórico de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano será desplegado en el Capítulo 3.

existencia de esa primacía, este tipo de aseveraciones llevaría al peligro de disolver a los films en detrimento de un culto a la personalidad del cineasta (advertencia que bien pudo haberse aplicado a la carrera cinematográfica de Rocha).<sup>208</sup> Por otra parte, ha habido también un conjunto de directores latinoamericanos que no han adscrito en su práctica fílmica a la “teoría de los autores”. La concepción de un cine colectivo y en intercambio dialéctico con las clases populares propuesta por el grupo *Ukamau* chocaría con esta exclusividad del cineasta en la instancia de la creación. Por ese motivo, y siguiendo el mismo direccionamiento, los realizadores de Cine Liberación minimizarían la funcionalidad política del cine de autor adjudicándole el nombre de “Segundo Cine”, ubicado a medio camino entre el comercialismo de Hollywood y la práctica de un cine revolucionario.

El cine soviético silente, por su parte, ha sido otro de los puntos de referencia de muchos de los exponentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Las concepciones teóricas y las experiencias fílmicas de un realizador como Dziga Vertov influyeron notoriamente en los directores de los años sesenta y setenta por su consideración de que el cine verdaderamente revolucionario debía ser un reflejo de la vida, y estar libre de la artificiosidad del drama. En uno de sus escritos de 1921, durante el coloquio “El arte y la vida cotidiana”, el cineasta expresa: “Nos rebelamos contra la colusión del ‘director-encantador’ con el público sumiso al encantamiento” (en Schnitzer y Martin, 1974: 90). Dziga Vertov fue el creador de la teoría del “cine-ojo”,<sup>209</sup> que aspiraba a darle preeminencia al registro de los hechos en detrimento de la elaboración de ficciones. A través de estas ideas, apuntaba a estimar que la cámara posee un poder de captación de la realidad superior a la del ojo humano, reconociendo aspectos invisibles al mismo: “*cine-ojo* = cine-grabación de los hechos” (en Romaguera y Alsina, 1993: 32). En esto, por supuesto, intervendría también el trabajo de montaje sobre el material registrado, con lo cual Vertov ampliaría esta fórmula a la siguiente expresión, más explicativa: “*Cine-ojo* = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto)” (en Romaguera y Alsina, 1993: 32, 33). Sus concepciones, vinculadas al constructivismo, hicieron eco en los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano en lo que respecta a la aspiración de registrar a través de la cámara cinematográfica la realidad tal cual se muestra delante del lente, en especial en la vertiente documentalista. De hecho, las elaboraciones teóricas de la agrupación Cine Liberación han tenido una base en las ideas expresadas por Vertov, en especial la correspondiente a la concepción de

---

<sup>208</sup> La advertencia de Bazin también podría considerarse un referente teórico en los escritos del cubano Julio García Espinosa sobre la necesidad de anular el “vetetismo” de los directores de América Latina. Para un desarrollo sobre el pensamiento de García Espinosa y una transcripción de algunos de sus principales escritos remitirse al Capítulo 3 y al Apéndice de Textos Programáticos, respectivamente.

<sup>209</sup> Para referencias directas respecto a la misma, referirse a la compilación de textos realizada por Sadoul, Georges (1973), *El cine de Dziga Vertov*, México, Ediciones Era.

“cine-acto”.<sup>210</sup> Tal como expresa Vlada Petrić (1993), por medio de sus ideas sobre el poder de la cámara cinematográfica para captar la realidad exterior, este director propuso el rechazo a la utilización de estructuras dramáticas para la construcción de los films, debido a su vinculación con las concepciones burguesas del arte, que también serían discutidas y repudiadas por los realizadores latinoamericanos.<sup>211</sup> En este sentido, Vertov fue también un referente teórico y técnico para el movimiento *Cinéma-Vérité*,<sup>212</sup> en lo que respecta a la concepción de “verdad” y la utilización del dispositivo cinematográfico en función de la misma.

El pensamiento de otro cineasta soviético, Serguei M. Eisenstein, que en su momento fue divergente en muchos de los aspectos expresados por su recién mencionado colega, también sirvió de inspiración para el Nuevo Cine Latinoamericano, en especial en sus ideas respecto al montaje intelectual, que establecieron al espectador como un sujeto activo, capaz de crear reflexivamente conceptos a través de la asociación de las imágenes empalmadas. Por otro lado, la presencia de protagonistas colectivos y actores no profesionales en sus films, que asocia las luchas revolucionarias a una tarea conjunta del pueblo, ha sido otra de las características que han contribuido a las propuestas de los cineastas de América Latina. Estas influencias las encontramos principalmente en las películas de corte militante, que incluso han explotado el procedimiento de los intertítulos, típico del cine silente, en su dimensión tanto didáctica como expresiva. Un claro ejemplo de este y otros recursos inspirados por el cine soviético lo encontramos en el film *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68).<sup>213</sup> El crítico italiano Guido Aristarco, al ver este documental en el Festival de Mérida 1968 advirtió esta influencia con una salvedad propia de casos locales como este: “Eisenstein y Vertov tenían detrás de ellos el poder soviético; el cineasta latinoamericano tiene detrás suyo a la policía. Esa es la diferencia” (en Monteagudo, 1993: 22).

El *Cinéma-Vérité* y el *Free-Cinema*<sup>214</sup> tuvieron también su protagonismo en estos años, desarrollándose a la par del grupo de películas que estamos estudiando. Ambos fueron movimientos que ejercieron un impacto en los modos de narrar y las técnicas de filmación del Nuevo Cine Latinoamericano. El primero de ellos fue bautizado por Edgar Morin en el Festival Internacional de

---

<sup>210</sup> Para el desarrollo de las teorías de Cine Liberación remitirse al Capítulo 3 de la presente Tesis.

<sup>211</sup> Haremos mención de esta discusión en el Capítulo 3.

<sup>212</sup> Usaremos las itálicas para mencionar a esta corriente francesa, cuyo nombre en español se traduce como “Cine-Verdad”.

<sup>213</sup> El análisis de este film en particular y su vinculación con las teorías y prácticas emergidas durante el período del cine soviético silente se encuentra plasmado en el Capítulo 4.

<sup>214</sup> Este término inglés significa “Cine-Libre”.

Cine Etnográfico<sup>215</sup> efectuado en la ciudad de Florencia (Italia) en 1960, y tuvo cierta vinculación con algunas concepciones mencionadas más arriba por Vertov, en especial, en lo relacionado con la experiencia de la filmación de la verdad.<sup>216</sup> Además de Francia, esta clase de experiencias se desarrollaron también en Canadá y Estados Unidos, y tuvieron entre sus principales exponentes al norteamericano Richard Leacock y al francés Jean Rouch. El concepto de verdad que forma parte del término escogido por Morin ha sido polemizado y reemplazado en ocasiones por el de “cine directo”, y encontró entre sus variantes películas basadas en la pura observación de la realidad captada por la cámara, y por otro lado, aquellas que optaron por la intervención del cineasta en el universo que se encontraba filmando.<sup>217</sup>

Las prácticas cinematográficas realizadas por estos realizadores fueron viables gracias a la aparición de cámaras livianas y portátiles, y la toma de sonido sincrónico. Esta mencionada revolución técnica impulsó también nuevas concepciones del abordaje cinematográfico sobre la realidad. El *Cinéma-Vérité*, o su variante del “cine directo”, término propuesto por el cineasta Mario Ruspoli en 1963, permitió, por tanto, el registro de la realidad de una manera más auténtica. De hecho, de acuerdo a las consideraciones de la española María Luisa Ortega, el mismo fue asociado a la conversión del “dispositivo fílmico en un catalizador de la palabra como expresión de lo vivido, la palabra de seres reales que hasta entonces no la habían ejercido y que podía comunicar no solo las experiencias, sino también los sueños, las fantasías y las esperanzas” (2008: 22). A estas facilidades técnicas se agregó la utilización del mucho más económico formato de 16mm. El cine directo, entonces, abrió las puertas a los realizadores latinoamericanos para la experimentación estética, la producción cinematográfica a bajos costos, el estudio minucioso sobre la realidad a través de los procedimientos de observación y de intervención, y la elaboración de posturas ideológicas con la soltura que permitía el uso de las nuevas tecnologías. La influencia de estas experiencias en el Nuevo Cine Latinoamericano la encontramos en films como *A opinião pública* (Arnaldo Jabôr, 1967) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79), entre otros casos

---

<sup>215</sup> En aquel festival, Morin presentó un artículo titulado “Por un nuevo cine-verdad”, en el que estableció por primera vez ese término. A su vez, sirvió de promoción al film representativo de esta corriente *Crónica de un verano* (*Cronique d'un été*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1960), proyectado en ese mismo evento.

<sup>216</sup> Es importante recalcar que el término *Cinéma-Vérité* es una traducción francesa del nombre dado a los noticieros *Kino Pravda* realizados por el equipo de Vertov en la década del veinte.

<sup>217</sup> Un escrito fundacional acerca del cine directo es el del teórico francés Jean-Louis Comolli publicado en febrero y abril de 1969 en los N° 209 y 211, respectivamente, de la revista *Cahiers du cinéma* bajo el título “Le détour par le direct”. Para un estudio exhaustivo sobre el fenómeno del cine directo y sus variantes remitirse también a los textos de Ortega, María Luisa y García, Noemí (2008), *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B Editores. En esta compilación, contamos además con una serie de documentos históricos, entre los que se encuentra el ensayo del crítico Louis Marcorelles “Nada más que la verdad”, publicado en 1963 en el N° 3 de la revista inglesa *Sight & Sound*.

paradigmáticos. Esta clase de documentales, analizados en el Capítulo 4, aprovecharon las implicancias ideológicas que propulsaron los nuevos aparatos, permitiendo a los realizadores ejercer un vínculo dialógico con los espacios, personajes y circunstancias históricas filmados.

Algo similar ocurriría con el legado dejado por el *Free-Cinema*, movimiento inglés surgido en la segunda mitad de la década del cincuenta, y vinculado también al cine directo y al *Cinéma-Vérité*. El mismo tuvo cierta ascendencia en el Nuevo Cine Latinoamericano en especial en lo que se refiere a los bajos costos de producción y de equipamiento. Nutrido de los trabajos de directores como Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson, y Lorenza Mazzetti, entre otros, se destacó por su carácter contestatario respecto al estado de la sociedad y los convencionalismos burgueses, y su alejamiento de los presupuestos del cine industrial. Entre sus títulos más característicos se destacaron, por ejemplo, *Mamma don't allow* (Karel Reisz y Tony Richardson, 1955), *Together* (Lorenza Mazzetti, 1956) y *Saturday night, Sunday morning* (Karel Reisz, 1960). El Nuevo Cine Latinoamericano tomó, por tanto, su faceta propensa a proponer la necesidad de cambios en la realidad social y desvincularse de los artificios tanto temáticos como estilísticos del cine hollywoodense. Estas características, que observaremos en los films políticos argentinos y bolivianos analizados en el Capítulo 4, fueron de la mano de una producción independiente y de un distanciamiento de la linealidad narrativa, que produjo en el *Free-Cinema* un énfasis en la exhibición de la cotidianeidad por sobre el seguimiento de una anécdota por parte del espectador. Este interés por lo ordinario estuvo acompañado a su vez por la presentación de personajes y espacios pertenecientes al ámbito laboral y una juventud inconformista, que serán también recurrentes en los films del Nuevo Cine Latinoamericano.<sup>218</sup>

### 13. Conclusión

De acuerdo a lo dicho hasta ahora, nuestro objeto de estudio se compone de una cinematografía caracterizada por el alto grado de conceptualización ideológica que la ha circundado. Los presupuestos históricos, políticos y sociológicos que signaron el período estudiado han sido también predominantes en la formación del pensamiento de los cineastas del continente, con lo cual deducimos que el estudio de las nociones mencionadas en la primera parte de este Capítulo constituye un factor esencial para comprender el abordaje que el Nuevo Cine Latinoamericano ha hecho de su tiempo. Se trató de una época en la cual la tendencia a la politización se proyectó en todos los ámbitos de la vida, entre ellos el arte en sus diversas disciplinas, y la cinematografía en particular. Por lo tanto, el estado de ebullición ideológica y cultural que cercó esta etapa de la

---

<sup>218</sup> Para mayores referencias sobre el *Free-Cinema* remitirse al estudio de Aguilar, Santiago (2007), "Free Cinema: los jóvenes airados van al cine", en *Minerva. Epoca IV*, N° 11, Madrid. Allí mismo, el autor transcribió los manifiestos escritos por los cineastas del movimiento.

historia de América Latina ha ejercido un rol central en el efecto de regionalización contemplado en el Nuevo Cine Latinoamericano. Por ese motivo, a pesar de que las reivindicaciones políticas no fueron las únicas señales de la unificación de los realizadores en un movimiento de integración continental, sí podemos afirmar que ha sido este el eje de gran parte de los abordajes efectuados en las películas, del cual derivarían el resto de las características que las definieron.

En segundo plano, observamos que la agrupación continental de América Latina ha tenido en la plástica y la literatura una existencia previa a lo manifestado en el cine de la región. Pudimos demostrar, a través de la mención de algunos casos paradigmáticos de esas artes entre los años veinte y cincuenta, la existencia de ciertos aspectos que el Nuevo Cine Latinoamericano desarrollaría recién a partir de la década del sesenta. Estos fueron, principalmente, la valorización de las identidades nacionales por sobre los modelos de referencia foráneos, el protagonismo de los sectores populares en los tópicos presentes en las obras, la conciencia del arte como un hecho sociopolítico inclinado a intervenir en la realidad, y por último, la representación de los desplazamientos sociales asociados a las nociones de centro-periferia. Todas estas cuestiones, por tanto, se han expresado con una mayor antelación, delineando estéticamente algunos aspectos que veremos manifestados en los films más representativos del cine de América Latina del período analizado. La existencia de un movimiento de unificación regional en la producción fílmica se debió, entonces, a una tradición ya iniciada en estas otras disciplinas artísticas, las cuales consideramos referentes de lo que finalmente se instalaría de manera renovada en el ámbito cinematográfico.

Finalmente, pudimos observar que, en comparación con los movimientos cinematográficos desarrollados en otras latitudes, ha existido también una llegada tardía en el cine latinoamericano de la concepción regionalista del cine, es decir, en su coincidencia de aspectos tales como el uso de este medio como instrumento para el testimonio y/o la denuncia de situaciones sociales desiguales, la ubicación en una centralidad narrativa de personajes asociados a sectores marginales, o el rechazo a las tendencias cosmopolitas por sobre un afincamiento nacional o regional. Este fenómeno, como vimos, ya se había hecho presente en algunas de las cinematografías europeas aquí citadas, como pudimos ver, por ejemplo, en el movimiento Neorrealista Italiano, y su énfasis en las problemáticas de tipo social abordadas de manera realista, o en el trabajo de directores como Joris Ivens, quien en obras como *Borinage* (1933), adelantó algunos recursos del documentalismo de denuncia, que serían utilizados en el cine de la región que nos ocupa recién a partir de los años sesenta. A su vez, notamos que hubo también una manifestación diferida en Latinoamérica respecto a la aparición de textos teóricos-estéticos elaborados por los mismos cineastas. Los antecedentes en esta materia por parte de los realizadores soviéticos mencionados más arriba, junto con el conglomerado de manifiestos sobre el cine surgidos en Europa durante la época de las vanguardias

cinematográficas de los años veinte, fueron factores estructurales que inspirarían la explosión teórica propia del Nuevo Cine Latinoamericano, la cual transportó a la práctica fílmica de la región a una instancia especialmente reflexiva y autocrítica.

## **CAPÍTULO 2**

### **Antecedentes y precursores fílmicos del regionalismo cinematográfico latinoamericano**

Si bien el surgimiento de un movimiento de integración regional en América Latina se desplegó en el ámbito del cine durante los años sesenta y setenta, consideramos que sin embargo es factible reconocer en décadas anteriores ciertos precedentes del frente cinematográfico continental que estudiamos en esta investigación. Mientras en las disciplinas de la literatura y las artes plásticas existieron evidentemente rasgos regionalistas unificados en los cuatro aspectos analizados en el Capítulo anterior, la adquisición de esas coincidencias integracionales fue un fenómeno esporádico en el caso del cine. Por lo tanto, en esta instancia de la investigación nos disponemos a entrelazar la progresión histórica de las cinematografías nacionales de los países delimitados en nuestro corpus (desde los inicios del cine hasta la década del cuarenta inclusive), con el fin de localizar y reconstruir en los períodos silente y clásico-industrial una paulatina trayectoria hacia la agrupación continental del Nuevo Cine Latinoamericano. La presencia en estos films antecesores de ciertos planteos semánticos y estéticos que distinguiremos en las siguientes páginas, derivó en las décadas que nos ocupan en la aparición de puntos de convergencia ideológicos y estilísticos de mayor amplitud e intensidad, marcando una ruptura radical en el panorama cinematográfico predominante hasta entonces en las naciones del continente.

En segundo lugar, comprobaremos la existencia de un período transicional de consolidación del fenómeno de regionalización del cine latinoamericano, coincidente con la década del cincuenta. En ella, observamos un pronunciado acercamiento a las propuestas cinematográficas desplegadas a partir del decenio siguiente. La mención y análisis de este grupo de films nos permitirá establecer un puente de conexión e impulso hacia la estética y la ideología del Nuevo Cine Latinoamericano.

A través de la localización de los parámetros que condujeron a esta disciplina a una mayor radicalización del discurso regionalista podremos comprender que la aparición de los nuevos cines en América Latina no fue un acontecimiento fortuito, creado solamente por la influencia de los cambios sociopolíticos del período, sino que respondió también a un proceso estético-ideológico que tuvo un lento desarrollo a lo largo de las décadas, hasta su consumación en los años que estamos estudiando. Es decir, es posible descubrir la existencia de esporádicos antecedentes de integración cinematográfica en la región que en la medida en que se fue consolidando alcanzó una profundización conducente a la modelación de programas estéticos bien definidos.

Luego, marcaremos el rol que han ocupado los Estados nacionales en el desarrollo de la cinematografía, a la hora de establecer o revertir por medio de la censura determinadas inclinaciones ideológicas nacientes en las películas. A su vez, analizaremos la influencia que han generado las estrategias proteccionistas planteadas por las políticas estatales en el proceso de creación y recepción de los films, y la formación de organismos institucionales para la incentivación de las cinematografías nacionales. La importancia de marcar estas realidades reside en que las mismas siguieron teniendo injerencia en los años sesenta y setenta, debido al choque recurrente entre las propuestas estéticas de los cineastas y el contexto sociopolítico en el que se movilizaron. Consideramos que, más allá de cualquier pretensión de autonomía entre la instancia productora y las circunstancias históricas, existe siempre una relación de dependencia y de conexión inevitable entre los proyectos iniciales de los creadores y su resultado en la práctica fílmica concreta, luego del contacto con el entorno.

Este análisis nos permitirá, por tanto, ubicar a las películas realizadas en los períodos silente y clásico-industrial en su vinculación con la serie social, y en su contraposición con las décadas del sesenta y setenta. Las cualidades previas a la aparición de los nuevos cines, que consideramos se establecieron como características definitorias de un regionalismo cinematográfico en progresiva emergencia, consistieron en la relación de las temáticas con las circunstancias sociales y políticas, la centralidad de un nuevo tipo de personajes compuesto por figuras como el campesino, el trabajador urbano y el indígena, el rechazo a las influencias foráneas a favor de un anclaje mayor en las problemáticas de índole nacional, y el uso de escenarios naturales en detrimento de las escenificaciones realizadas en grandes estudios, junto a la presencia de actores no profesionales interviniendo en la narración. Estas características serían retomadas en el Nuevo Cine Latinoamericano como rasgos instalados definitivamente en los textos fílmicos.

Por último, abordaremos el análisis exhaustivo de las películas más representativas de la década transicional mencionada previamente,<sup>219</sup> destacando los aspectos semánticos y estéticos que las

---

<sup>219</sup> Seleccionamos para el análisis los films de esta década en particular por su carácter fundacional a la emergencia de nuevos procedimientos estéticos e ideológicos que serán observados con más frecuencia a partir del decenio siguiente.

establecen como antecedentes de la integración del cine latinoamericano afianzada a partir de la década posterior. Este examen se realizará tomando en cuenta los ejes que caracterizaron a estos textos filmicos como precursores del regionalismo cinematográfico, desglosando aspectos asociados a la representación de tópicos como el hambre, la explotación, y la paradójica situación creada entre estos temas y la idea de progreso y civilización. Por otro lado, estudiaremos el empleo de ciertos recursos estilísticos, como los usos particulares de la voz narrativa para dar cuenta de planteos ideológicos, y la aparición combinada de elementos estilísticos provenientes tanto de la ficción como del documental. Estas cuestiones, por lo tanto, nos permitirán situar a los films en el tránsito entre lo clásico y lo moderno.<sup>220</sup>

### **1. Antecedentes regionalistas en el cine silente e industrial**

Las cinematografías nacionales que componen la región latinoamericana han tenido un despliegue desigual. Las razones remiten a dificultades de orden técnico, la constante competencia del mercado extranjero, la ausencia de suficiente personal cualificado y la inexistencia de una industria capaz de alcanzar sus acostumbradas aspiraciones de progreso, sumadas a las cuestiones de índole económico-cultural que exceden el ámbito cinematográfico en sí mismo. Por lo tanto, no consideramos viable, por ejemplo, el estudio del cine argentino estableciendo una comparación esquemática respecto al brasileño o chileno. Existen, además, naciones como Bolivia o Cuba, que han tenido un desarrollo tardío en la producción de películas respecto a otros países latinoamericanos como Argentina, México o Brasil, los cuales fueron considerados por consenso los ejes principales de la cinematografía del continente en la primera mitad del siglo XX.

Esto genera cierta dificultad en el establecimiento de una periodización conjunta del cine de América Latina, problemática propia de la historiografía sobre esta disciplina en la región. Cada país integrante ha tenido ciclos diferentes de nacimiento, consolidación y crisis de sus respectivas cinematografías, conforme al avance de sus recursos tecnológicos, la aparición de películas paradigmáticas que influyeron en la gestación de nuevas propuestas estéticas o las circunstancias históricas que determinaron la creación de cierta clase de films. Por tanto, consideramos que a los fines de esta Tesis será productivo abordar el estudio comparado de los cines de la región a partir de la mención analítica de patrones temáticos y estilísticos en común, más allá de los parámetros

---

<sup>220</sup> Consideramos que la irrupción de la modernidad cinematográfica podría ubicarse en la historia del cine mundial en la década del cincuenta, variando su fecha de acuerdo a las experiencias practicadas en cada nación. Estos años dieron paso a una paulatina transformación de la estética cinematográfica, que se destacó por la ruptura de la linealidad narrativa, la presencia de tiempos muertos, y la preeminencia de la figura del autor, que empezó a adquirir notoriedad respecto al tradicional apego por el actor-estrella, entre otras muchas cuestiones. El cine de América Latina, en consonancia con estos cambios, encontró también en este período su etapa de transición hacia un nuevo modelo de cine, que encontraría en el Nuevo Cine Latinoamericano su mayor expresión.

cronológicos que, como dijimos, no siempre son coincidentes en las diferentes naciones que componen el continente.

Más allá de esto, podemos certificar la existencia de dos períodos generales previos a la aparición del Nuevo Cine Latinoamericano, circunscriptos más bien al ingreso de nuevas tecnologías y estructuras industriales y narrativas. Nos referimos, en una primera instancia, al cine silente, localizado en los inicios de la cinematografía hasta la aparición de las primeras experiencias de la sincronización del sonido con la banda de imagen.<sup>221</sup> Autores como Noël Burch (1991) utilizaron el término Modo de Representación Primitivo (MRP)<sup>222</sup> para denominar a la primera sección de este período, que en la cinematografía mundial se delimitó hasta mediados de la década del diez. A partir de esta etapa empezaría a configurarse y estandarizarse el lenguaje cinematográfico, a través de lo que Burch denominaría Modo de Representación Institucional.<sup>223</sup> Por otro lado, contamos con una segunda gran etapa que se ha dado a conocer como período clásico-industrial. Esta nació con el surgimiento de esquemas industriales y la consolidación de los modelos narrativos de Hollywood. Los procesos aquí desplegados coinciden con lo acontecido en el ámbito latinoamericano, con la particularidad de que el desarrollo tecnológico y productivo de la región no ha dado lugar a que estos se desarrollen a un ritmo acorde a las cinematografías centrales, manifestándose siempre de manera tardía.

En lo que respecta al cine silente y clásico-industrial de América Latina<sup>224</sup> podemos hacer mención de varios films que a lo largo de las décadas forjaron una tendencia a formular una temática y estética conjunta, los primeros manteniendo aún algunos rasgos de lo que Tom Gunning destaca como un “acto de exhibición” (1991: 59) propio del cine de atracciones, y su transición hacia estructuras de narración básicas, y los segundos adquiriendo los patrones narrativos y

---

<sup>221</sup> Las fechas que delimitarían a esta etapa en particular no son coincidentes en cada país de la región, ya que muchos de ellos tuvieron su primera experiencia sonora en un período mucho más tardío. Mientras Argentina y Brasil debutaron en los nuevos procedimientos técnicos entre fines de la década del veinte y principios de los años treinta, respectivamente, Bolivia y Cuba verían la sonorización entre 1936 y 1937.

<sup>222</sup> El Modo de Representación Primitivo (MRP) tuvo entre sus principales rasgos la tendencia a la autarquía de los planos, por ausencia de una conciencia de la linealidad narrativa, la posición frontal de la cámara (en principio, estática) siguiendo los parámetros de la perspectiva renacentista, y una concepción de la puesta en escena basada en presupuestos teatrales y espectaculares (remarcada por planos generales).

<sup>223</sup> El Modo de Representación Institucional, que empezó a desplegarse entre principios y mediados de la década del diez, reguló los parámetros narrativos, industriales e incluso morales que caracterizaron al cine clásico de Hollywood, y que por ende, se reprodujeron en las cinematografías latinoamericanas del período. Esa institucionalización aludiría, por cierto, a una instalación del modelo discursivo del cine hollywoodense reproducido en América Latina como referente de calidad y éxito.

<sup>224</sup> Para este Capítulo, tomamos el modelo de periodización de España, Claudio (Dir.) (2000), *Cine argentino. Industria y clasicismo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

espectaculares propios del Modo de Representación Institucional aquí referido. A continuación, localizaremos en algunas películas latinoamericanas previas a la década del cincuenta las características que las acercan a un intento somero de regionalización del cine del continente mencionadas al inicio de este Capítulo.

### 1.1. *Confrontación con las coyunturas sociopolíticas*

Ya desde el período silente trascendieron en el cine latinoamericano algunos ejemplos paradigmáticos que dieron origen a uno de los puntos distintivos del regionalismo cinematográfico. Nos referimos a un interés por vincular de forma estrecha a los textos fílmicos con la serie política y social. Algunas películas argentinas como *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915), *El último malón* (Alcides Greca, 1918) y *Juan sin Ropa* (Georges Benoît, 1919) se instituyeron con el tiempo en una especie de trilogía reunida en base a la manifestación testimonial acerca de problemáticas de índole social,<sup>225</sup> a través de la exposición de reivindicaciones de ciertos sectores populares, provenientes ya sea del campo como de la ciudad, o de las comunidades aborígenes tradicionalmente relegadas a la marginalidad.

*Nobleza gaucha*, film exitoso que trascendió la distribución local (a diferencia de gran parte del cine del momento) fue la primera película argentina planteada en base a una expresión de la opulencia de la clase terrateniente por sobre los campesinos, efectuada a través de la elaboración contrastada entre los personajes principales del film: el gaucho Juan en su lealtad y heroísmo, como el título lo indica, y su antagonista, representado en la figura de su corrupto patrón. Por otro lado, la película también realiza un análisis cultural sobre la composición de la población de principios de siglo, efectuando simbolizaciones espaciales contrastantes reflejadas, entre otros aspectos, en una significación social de las danzas: mientras el pericón es representado como un baile que manifiesta la alegría y el ambiente festivo del pueblo, el tango es vinculado a los placeres mundanos. En medio

---

<sup>225</sup> Estudios pormenorizados sobre estos films están localizados en los trabajos de Andrea Cuarterolo publicados en Lusnich, Ana Laura (Ed.) (2005), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, y en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería. Asimismo, podemos remitirnos al artículo de Ana Laura Lusnich presente en Campo, Javier y Dodaro, Christian (Comps.) (2007), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América. Por su parte, el ensayo de Greca, Verónica (2006), “El último malón. Una aproximación a las relaciones interétnicas a partir del levantamiento del pueblo mocoví de San Javier en 1905, en base a la obra de Alcides Greca” incluye también algunos textos del realizador Alcides Greca que sirven de fuente directa para conocer el pensamiento que signó la producción de *El último malón*. El mismo puede localizarse en Internet en: <http://www.ctera.org.ar/iipmv/publicaciones/cuaderno6/cd/1880/Greca.pdf>.

de este panorama, la figura del inmigrante italiano (cuyo dialecto cocoliche<sup>226</sup> es vertido textualmente en los intertítulos del film), completa el cuadro sociocultural que la película define por medio del contraste entre campo y ciudad, y que respondería a la existencia de un imaginario idealista sobre el primero de los polos, aunque, como afirmaría Andrea Cuarterolo, “lo presenta como un espacio contradictorio, con personajes nobles, pero también con autoridades corruptas que responden a los intereses de los terratenientes” (en Lusnich y Piedras, 2009: 151). Por lo tanto, tal como afirma la autora, el film ilustra por medio de este tipo de cruces, un conflicto asociado a la lucha de clases.

Por su parte, *El último malón* abordó la sublevación de una comunidad indígena, acontecida en 1904 en el pueblo santafecino de San Javier. Si bien fue elaborado desde el registro de la ficción, el film contiene varios insertos de tono documental (entre los que se destacan la presencia física del realizador evidenciando la enunciación), a través de los cuales pretendió entablar una especie de testimonio político. La película, abordada entonces como una reconstrucción de un acontecimiento histórico, utiliza titulares de periódicos e intertítulos didácticos que funcionan como documentos sociales y etnográficos, recursos que, más allá de las distancias históricas y técnicas, el Nuevo Cine Latinoamericano no dudaría también en aplicar. La cultura occidental como refugio de la civilidad y el progreso es enfrentada a la exclusión social del indígena, dando cuenta de una manera un tanto maniqueísta los desplazamientos sociales de ciertos sectores. Se destaca también en el film la transcripción de un lenguaje distorsionado en el habla de los indígenas, que manifiesta una desventaja respecto a la consecución de sus reivindicaciones sociales y sus posibilidades de inserción. Al mismo tiempo, podemos observar que más allá de la intencionalidad de Greca de establecer con su película un documento de denuncia inédito para su tiempo, aún nos encontramos con sujetos que no pueden expresar su propio discurso, sino a través de una instancia mediadora.

Por último, en *Juan sin Ropa* nos encontramos ante una exposición de los conflictos de los obreros de un frigorífico, que reflejaron las luchas gremiales vigentes en el momento de realización de la película. En ella aparecen de manera recurrente planos multitudinarios de manifestaciones y protestas protagonizadas por los trabajadores, y son representados los espacios de la fábrica<sup>227</sup> y el mitín político, y la figura del sindicalista y del agitador frente a las masas,<sup>228</sup> demostrando en estos comienzos del cine argentino el germen de lo que décadas más tarde confluiría en una tradición de films de índole social. Al reconstruir eventos recientes, como fueron la serie de huelgas realizadas

---

<sup>226</sup> Nos referimos a la mezcla del italiano y el español producida por los inmigrantes provenientes de Italia que ingresaron a Argentina a partir de 1880.

<sup>227</sup> Las imágenes del frigorífico son claros antecedentes de la película de Humberto Ríos *Faena* (1960).

<sup>228</sup> Esto se hace notorio especialmente en algunos planos confeccionados en base a la oposición entre el individuo que toma la palabra desde un palco improvisado y la masa.

durante el primer gobierno de Hipólito Irigoyen (1916-1922),<sup>229</sup> *Juan sin Ropa* se adelanta a los que los realizadores militantes de los sesenta y setenta desplegaron como un cine de urgencia, es decir, la preocupación por exhibir los acontecimientos inmediatos de la realidad social, con la diferencia de que la película aquí referida está ligada a los convencionalismos de una historia melodramática.

En el período sonoro también pueden localizarse algunos antecedentes que exteriorizaron reivindicaciones pertenecientes a grupos sociales desplazados. Ciertas películas, como *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), dieron a conocer espacios que evidenciaban las condiciones laborales de estos sectores. En el film se combinaron las demandas de una familia de campesinos al mismo tiempo estafada y sufriente de las adversidades del clima,<sup>230</sup> con la desmitificación de la idea de progreso instalada en la ciudad, en constante oposición con el campo a lo largo del relato. Una de las cuestiones que no nos permite ubicar a esta película en el mismo nivel de radicalidad ideológica que sus sucesoras de las décadas del sesenta y setenta es la presencia, en su prólogo, de un cartel explicativo indicando el carácter ficticio de la historia a narrar. De esta manera, notamos que aún cuando en el film se planteen protestas acerca de las injusticias perpetradas sobre los trabajadores rurales, existe sin embargo una evasión del compromiso político por parte de la instancia productora. Al respecto, Tomás Eloy Martínez da cuenta de la perspectiva ideológica a partir de la cual fueron elaboradas esta clase de obras cinematográficas:

Examinar otra vez los films de más explícita denuncia social, como “Prisioneros...”, “Kilómetro 111” o “Las aguas...”,<sup>231</sup> permite ver claro que la protesta contra la corrupción y contra la explotación de la clase obrera estaba dada en términos descriptivos, sentimentales, piadosos, más enderezados a promover compasión por el héroe que a proponer contenidos críticos (1961: 3).

Aún así, en la profusa producción del cine argentino del período el film *Prisioneros de la tierra*<sup>232</sup> (Mario Soffici, 1939) es un ejemplo paradigmático de confrontación con la serie social y política. Allí se adelantaron algunas temáticas que serían luego centrales en el Nuevo Cine Latinoamericano: el testimonio de los abusos a los obreros rurales (en este caso, los mensúes de los yerbatales misioneros), la rebelión organizada contra el sistema, y la significación del espacio rural como

---

<sup>229</sup> Su segunda presidencia transcurrió entre 1928 y 1930.

<sup>230</sup> Ambas circunstancias de desventaja de los obreros rurales serán retomas en el Nuevo Cine Latinoamericano de una manera más explícita.

<sup>231</sup> El autor hace referencia a los films argentinos *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

<sup>232</sup> El guión de la película es una reelaboración de Darío Quiroga y Ulyses Petit de Murat de tres cuentos de Horacio Quiroga: *Una bofetada* (1916), *Un peón* (1918) y *Los destiladores de naranjas* (1926). Algunos historiadores mencionan como fuente para el film el cuento *Los desterrados* (1926), aunque no figure esta referencia en los títulos de crédito.

condicionante social. Sin embargo, como podemos observar en los títulos del inicio, que funcionan a modo de introducción al espacio y como una orientación normativa, el tiempo histórico al que se hace alusión en ellos remite a un pasado de “antaño”, desvinculando todo lazo real con el presente. El rechazo a este tipo de estrategias constituyó uno de los rasgos que definieron al Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento estrechamente radicalizado en sus propuestas políticas.

Dentro de la producción cinematográfica cubana, en el período clásico nos encontramos con muy pocos exponentes de un cine que contenga características similares a las que observamos a partir de los años sesenta. Más allá de los tradicionales trabajos de rememoración histórica y de divulgación del folclore nacional realizados durante sus primeras décadas de existencia, sólo existieron allí casos aislados de películas que precedieran a la aspiración regionalista por exhibir la realidad sociocultural. Tal como afirma la investigadora Julienne Burton, la producción cubana prerrevolucionaria se caracterizó por la proliferación de “musicales escapistas, melodramas, y series de detectives” (en Martín, 1997: 125).<sup>233</sup> Los principales ejemplos que contrapusieron esta tendencia los encontramos en las películas realizadas por el noticiero *Periódico Hoy*, en el marco de la productora Cuba Sono Film, fundada en 1938 por el Partido Socialista Popular.<sup>234</sup> Este noticiero divulgó su material en lugares alternativos como sindicatos y plazas, con lo cual podemos considerarlo una experiencia preliminar de difusión por fuera de los circuitos tradicionales del cine industrial, que más tarde se consolidaría en el Nuevo Cine Latinoamericano. La empresa, por su parte, realizó también documentales y ficciones centralizados en las luchas obreras. Estas películas, la mayoría actualmente perdidas, fueron consideradas como uno de los pocos antecedentes políticos de organismos como la Sociedad Nuestro Tiempo y el ICAIC,<sup>235</sup> y de la utilización de cine-móviles.

Prácticamente ausente en el cine brasileño y chileno hasta la década del cincuenta, la asociación entre la práctica fílmica y la realidad social tuvo cierta presencia, en cambio, en la cinematografía boliviana en sus primeras décadas. Sin embargo, las referencias a las problemáticas sobre la pobreza y la marginación de ciertos sectores como las comunidades indígenas no han tenido hasta la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano un tamiz de radicalidad. Las películas que pretendieron retratar aspectos específicos sobre la realidad nacional no lograron escapar de una visión simplista y estereotipada de las especificidades que preocupaban a los habitantes del país. Entre los títulos más destacados en el período previo a la renovación de los años sesenta contamos con el primer

---

<sup>233</sup> Cita transcripta del original en inglés.

<sup>234</sup> La empresa fue dirigida por un cardiólogo, el doctor Luis Alvarez Tabío, y a ella se vincularon personalidades como los escritores Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. Se mantuvo vigente hasta 1948.

<sup>235</sup> Entre los títulos representativos de este cine ligado a la militancia obrera figuran en las crónicas las siguientes películas: *Acto a Castelao* (1938), *Toma de posesión del Comité Nacional del Partido Comunista* (1938), *Gran manifestación del 20 de agosto de 1939* (1939), *Llegada de combatientes internacionalistas cubanos* (1939), *Talleres para Hoy* (1939), *Azúcar amargo* (1943) y *Funerales de Jesús Menéndez* (1948), entre otras.

largometraje realizado en Bolivia: *Corazón aymará* (Pedro Sambarino, 1925).<sup>236</sup> Este film, centralizado en su argumento en una tragedia pasional, resultó polémico en su momento a causa de la exhibición de una secuencia que recreaba la sublevación de un grupo de nativos. Pero si bien se temió que resultara de inspiración para posibles disturbios en la realidad presente, nos encontramos aún con un exponente del cine industrialista, despojado de una visión estrictamente crítica sobre las discrepancias raciales y sociales que circundaban a la nación.<sup>237</sup>

### 1.2. *De la periferia a la centralidad: la configuración de nuevos héroes*

En segundo lugar, en estas primeras décadas de las cinematografías latinoamericanas nos tropezamos con un segundo antecedente del regionalismo: las tradicionales figuras periféricas del gaucho, el inmigrante, el negro, el indígena o el proletario constituyéndose en protagonistas centrales de la narración de los films. Habría un acercamiento tentativo a la resemantización de los mismos, que sería reforzado en los años sesenta y setenta con las películas del Nuevo Cine Latinoamericano. En las obras mencionadas en el apartado anterior, estos personajes se encargaron de manifestar el enfrentamiento entre clases, y la discusión acerca de la dicotomía civilización-barbarie. El sistema de personajes organizado en ellas coincidió, en la mayoría de los casos, con una exhibición contrastante entre un héroe individual, de orígenes humildes, luchador, y cargado de valores nobles, con su rival (generalmente alguien en posición de autoridad), quien junto a su despotismo ostenta su deslealtad. En ocasiones, ante los abusos del villano, los relatos se clausuran perpetrando un acto de justicia a través del cual es revertida la posición inicial del abusador/dominado.<sup>238</sup>

La presencia de estos personajes y los espacios habitados por ellos, junto a los debates sobre su rol en la formación de la identidad nacional y el interés por resaltar lo autóctono, anticiparon una tendencia que se expondría de manera más intensa en los años sesenta y setenta. En el caso de Chile, podemos citar un film realizado por el italiano Salvador Giambastiani, considerado como el ejemplo

---

<sup>236</sup> Si bien este film es consensuado como el primer largometraje boliviano, suele ubicarse a la par de *La profecía del lago* (José María Velasco Maidana, 1925), debido a que esta última película se estrenó apenas dos días después. Sin embargo, el trabajo de Velasco Maidana comenzó a filmarse dos años antes de su presentación formal en las salas.

<sup>237</sup> Para mayores referencias sobre las características del cine silente boliviano remitirse al Capítulo 3 de la Tesis de Licenciatura de Kenny, Sofía (2009), *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*, Mendoza, Revista El Giróscopo.

<sup>238</sup> Será notoria al respecto una de las secuencias centrales de *Prisioneros de la tierra*, en la que el protagonista castiga y mata a latigazos a su capataz luego de sufrir junto a sus compañeros del yerbatal una serie de abusos. Este tipo de ajusticiamiento se repite en algunos films del Nuevo Cine Latinoamericano, como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1963). Ambas películas coinciden también en la posterior persecución del personaje luego del acto de venganza contra las injusticias sociales.

más visible, dentro de la apocada producción de sus orígenes, de la exhibición de problemáticas del ámbito laboral. Se trata de la película *Recuerdos del mineral "El Teniente"* (1919), hecha por encargo de una empresa minera de Estados Unidos llamada Braden Copper Company. En este cortometraje, se documentó el escenario donde eran realizadas las extracciones de las riquezas a explotar, a través de vistas panorámicas de las montañas y las instalaciones construidas alrededor de ellas. La cámara establece un recorrido observacional en el que se destaca la maquinaria y, al mismo tiempo, siempre por medio de planos generales, a los trabajadores, inclusive niños, en sus labores cotidianas, en una muestra del carácter de exhibición propio del cine silente en su desarrollo temprano. En su análisis de la película, Alicia Vega describió al film como una producción “que informa de aspectos de la vida del mineral registrando las condiciones del trabajo, las diferencias sociales y las miserias de un centro de producción” (1979: 227). A pesar de esta declaración y de la presencia de escenas provenientes del ámbito laboral, la película carece, sin embargo, del contenido crítico-social que sería moneda corriente en los films del Nuevo Cine Latinoamericano.<sup>239</sup>

Bolivia encontró tempranamente en su cinematografía películas que pusieron en debate el rol de los indígenas en la sociedad, y la instancia de marginalidad en la que estaban inmersos. Un film representativo al respecto fue el mencionado *Corazón aymara* (Pedro Sambarino, 1925). Sin embargo, como dijimos previamente y en base a las crónicas que hacen referencia de él, este ejemplo se encuentra anclado aún a una mirada paternalista sobre esta problemática. El historiador boliviano Alfonso Gumucio Dagrón valoró a la película como “un precedente digno del cine de Jorge Sanjinés [...] ... hay [...] el común denominador de la revuelta contra la opresión, una opresión que además es claramente identificada con el latifundio” (1982: 72). Si bien no podríamos considerarla poseedora de un tono eminentemente revolucionario -como ocurriría con sus herederos de los años sesenta y setenta-, sí estimamos, de acuerdo a los comentarios de este autor, que *Corazón Aymara* se ha establecido dentro de la historia del cine boliviano como instauradora de una actitud testimonial, cimentada en un deseo de cambio. Algo similar suele afirmarse sobre un largometraje contemporáneo a este, *La profecía del lago* (José María Velasco Maidana, 1925), el cual sufrió la censura oficial alegando una falta a la moralidad por su exposición de una relación amorosa interracial.<sup>240</sup> Si bien en estos films se contempla un interés por la revalorización cultural del indígena, los mismos aún parecen permanecer teñidos de un matiz estrictamente occidental.

---

<sup>239</sup> Debido a que la copia existente en la actualidad se encuentra incompleta, no es totalmente comprobable la centralidad otorgada a los trabajadores en este documental, tal como afirma la historiadora.

<sup>240</sup> Para un estudio detallado sobre la experiencia de la censura del cine boliviano remitirse al artículo “Bolivia: un cine nacido bajo el signo de la censura” presente en Gumucio Dagrón, Alfonso (1984), *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, STUNAM/CIMCA/FEM.

El cine chileno, si bien no se ha preocupado en el período clásico por la representación de las comunidades indígenas, sí ha producido durante el período silente dos películas, prácticamente ausentes en las crónicas e historias cinematográficas, que podrían ser erigidas como uno de los pocos ejemplares donde se establecieron demandas, por fuera de los intereses occidentales, acerca del desarraigo de sus tierras sufrido por los mapuches. Se trató de los films *La agonía de Arauco* (Gabriela Bussenius, 1917) y *Nobleza Araucana* (Roberto Idiazquez, 1925), cuyas copias hoy son inexistentes. La primera de ellas gira en torno a un drama sentimental en donde, de acuerdo a la reconstrucción del investigador Gastón Carreño (2002) el elemento indígena fue simplemente un factor de pintoresquismo exacerbado por la utilización de actores occidentales y un vestuario carente de verismo histórico. La segunda, en cambio, introdujo mapuches para la interpretación de algunos roles, aunque no los principales. Este tipo de films, que a pesar de estar entrecruzados con una historia melodramática exhibieron cierta preocupación por resaltar el despojo a las comunidades originarias, no sobresaldrían en las producciones chilenas sino hasta la llegada de los años sesenta,<sup>241</sup> aunque aún en ese período los grupos sociales mayormente representados en los nuevos films fueron el proletariado urbano y los trabajadores rurales.

Respecto a la presencia de estos nuevos protagonistas en los períodos silente e industrial, la mencionada empresa cinematográfica Cuba Sono Film lanzó en 1940 dos películas de ficción en las que los personajes tradicionalmente desplazados en los relatos tuvieron una primacía. Nos referimos a *El desahucio* (Luis Alvarez Tabío, 1940) y *Un desalojo campesino* (José Tabío, 1940). La primera de ellas narró la integración a las luchas sindicales de un obrero desocupado, contando incluso con la participación de verdaderos miembros de asociaciones gremiales. La segunda se trató de un cortometraje que reconstruyó las penurias de una familia campesina privada de su vivienda. Con estos trabajos, encontramos algunos de los pocos ejemplos de cine militante que ha dado la producción del período industrial en Latinoamérica, remarcando las luchas que serían representadas recurrentemente en el período que estudiamos en esta Tesis. Las películas tanto documentales como argumentales de Cuba Sono Film constituyeron, por tanto, antecedentes claros respecto a este particular rasgo regionalista del Nuevo Cine Latinoamericano.<sup>242</sup>

Por último, a pesar de que el cine brasileño poseyó en la primera mitad del siglo XX una vasta producción de films, no contamos en esta etapa con abundantes ejemplos de películas que aborden un tratamiento diferente sobre los personajes generalmente marginados, ya que incluso han estado

---

<sup>241</sup> Como referencia, véase el film *Nutuayin Mapu. Recuperemos nuestra tierra* (Antonio Campi, Luis Araneda, Samuel Carvajal, Guillermo Cahl y Carlos Flores del Pino, 1971).

<sup>242</sup> Mayores datos y referencias respecto a esta productora comunista pueden encontrarse en Saceiro, Carmen (1984), “¿Qué fue de la Cuba Sono Film?”, en *Revista Bohemia*, N° 26, 29 de junio.

prácticamente ausentes en las pantallas. La historiadora Maria Rita Eliezer Galvão resumió una tendencia en el cine brasileño de las primeras décadas que podría ser trasladada al comportamiento del resto de las naciones del continente:

Mostrar al mundo las bellezas naturales de nuestra tierra y el progreso de nuestra *pujante metrópolis*,<sup>243</sup> he aquí la función que se atribuía al cine de la década del veinte. Indios, negros, mulatos, *sertão*, barrios humildes, pobreza, deberían ser tabúes cinematográficos, factores de vergüenza para nuestro pueblo, que a toda costa debería procurar esconderlos (1975: 57, 58).<sup>244</sup>

Destacamos como caso aislado a un título como *Moleque tião* (José Carlos Burle, 1943),<sup>245</sup> primera producción de la compañía Atlântida, que puso sobre la mira las cuestiones raciales de Brasil. Su protagonista negro deambulando por una gran ciudad (Río de Janeiro), y luchando para hacerse un lugar en el mundo del espectáculo, instaló en medio de una cinematografía plagada de escapismo musical<sup>246</sup> una reflexión sobre la desigualdad de oportunidades de ciertos sectores, dando primacía en el relato a una clase de personaje que hasta entonces funcionaba como figura secundaria en las narraciones (ya sea relegado al papel de sirviente o bufón de turno).<sup>247</sup>

Según el historiador Domingo di Núbila, los cineastas argentinos, en especial a partir de los años treinta, demostraron cierto interés por sostener una identificación de la población con los asuntos planteados en sus films: “Los excluidos (pobres, desamparados, marginados, desocupados, sin techo) empezaron a ver en películas que los ricos eran cada vez más ricos y los pobres cada vez más pobres...” (1998: 211). Por este motivo, el autor recalca que ha existido en la cinematografía del período clásico una tendencia a combinar el entretenimiento y el escapismo con ciertos trazos de denuncia. Aún así, no podemos considerar que haya habido en estos años una representación de los agentes sociales que ofreciera un punto de vista ideológico diferenciado y radicalizado. Más bien observamos en gran parte de los casos manifestaciones maniqueas y poco significativas como

---

<sup>243</sup> Aquí la autora se refiere a la ciudad de São Paulo.

<sup>244</sup> Esta cita está transcrita del original en portugués.

<sup>245</sup> Este film tan significativo para la historia del cine industrial brasileño se encuentra actualmente perdido, por lo cual sólo puede reconstruirse por medio de las críticas cinematográficas de la época y de los testimonios de sus participantes. Una de esas fuentes la constituye el Capítulo 9 de la biografía del actor Grande Otelo, en Cabral, Sérgio (2007), *Grande Otelo: uma biografia*, Rio de Janeiro, Editora 34.

<sup>246</sup> Nos referimos al célebre género de las *chanchadas*, que copó la producción de Brasil durante varias décadas, y cuyo ejemplo más paradigmático fue *Carnaval Atlântida* (1952), dirigida precisamente por el mismo realizador. Una particularidad a destacar es que precisamente la empresa productora de esta película de 1943 fue una de las principales difusoras de esa clase de manufactura fílmica.

<sup>247</sup> Este film contó con el actor Grande Otelo como protagonista, quien sería una de las estrellas principales de las *chanchadas*. Por este motivo, su interpretación incluyó ciertos rasgos autobiográficos, que aportaron significaciones a las reflexiones planteadas en la película.

testimonio crítico, que empezarían a alcanzar mayor consistencia en la medida en que el área de la cultura adquirió una mayor carga de politización en los años sesenta.

Creemos, por tanto, que el cine industrial no resultó funcional a un verdadero cambio social o a una activación de la instancia receptiva hacia la intervención sobre la realidad. Si bien existieron algunos casos aislados, como los que mencionamos en estos subapartados, en los que desde la instancia productora se pretendió dar cuenta de la serie social y política desde una postura más comprometida,<sup>248</sup> el espectador continuó siendo un ser pasivo, relegado a la mera observación, a diferencia de lo que ocurriría con el Nuevo Cine Latinoamericano, el cual intentó la búsqueda de una postura creativa del destinatario de los films.<sup>249</sup> Por otra parte, la cinematografía desarrollada en la región en los años sesenta y setenta aportaría a estos antecedentes un elemento renovador, instalando la autorrepresentación de los personajes aquí enumerados, prometiendo una posible solución a la visión paternalista o normativa instalada en el período clásico-industrial.

### 1.3. *La búsqueda de un anclaje nacional*

Una tercera característica que delineó una embrionaria tendencia a la agrupación regional del cine latinoamericano en los períodos silente y clásico-industrial consistió en una evasión, en cierto grupo de films, del tratamiento de temáticas inspiradas en lo foráneo, en pos de narraciones ancladas en lo nacional. El historiador Domingo di Núbila afirma precisamente que en el cine mudo argentino la “historia, el campo, Buenos Aires y la actualidad inspiraron casi todos los argumentos” (1998: 35). Esto podría explicarse debido a la preocupación en esta época por fortalecer la producción local, en competencia con el cine extranjero, y quizás también en una inclinación por divulgar expresiones nacionalistas.

En base a lo ya dicho, la presentación de argumentos basados en cuestiones autóctonas podría dividirse en dos tipos de tendencias: en primer lugar, la exaltación de las tradiciones folclóricas para su promoción en el mercado local e internacional; y en segundo término, la manifestación de asuntos que reflejen aspectos críticos sobre la realidad nacional. Consideramos que en lo que respecta a la cinematografía de los períodos silente y clásico-industrial, ha sido la primera vertiente la que se ha desarrollado más abundantemente, encontrando sólo ejemplos aislados de la segunda. El Nuevo Cine Latinoamericano, por su parte, se volcaría al tratamiento de temáticas nacionales con el fin de desenmascarar realidades poco advertidas en medios masivos de comunicación como el cine.

---

<sup>248</sup> Al respecto véase el artículo de Ana Laura Lusnich sobre las disidencias narrativas y espectaculares presentes en algunos directores argentinos dentro del marco del cine clásico-industrial en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

<sup>249</sup> La discusión sobre el verdadero alcance de este ideal será plasmada en el Capítulo 3 de la presente Tesis.

Según el historiador Carlos Ossa Coo (1971), el cine chileno durante los años veinte, con la excepción de algunos noticieros en los que se dio cuenta de asuntos locales vigentes en el momento,<sup>250</sup> “rehuía cualquier enfrentamiento con la realidad, a pesar de que los signos de la crisis social se habían evidenciado en 1919, cuando la producción salitrera marcó su índice más bajo...” (1971: 19). Así, el autor llega a la conclusión que las películas realizadas en el país carecían de cualquier aspiración por formar una cinematografía nacional. En lo que respecta a la presentación de temáticas propias, alejadas de todo atisbo de universalismo y marcadas por un espíritu altamente nacionalista, se destaca un film sobre la lucha por la independencia de Chile, *El húsar de la muerte*<sup>251</sup> (Pedro Sienna, 1925), considerado posteriormente por el realizador holandés Joris Ivens como un referente para el nuevo cine chileno. El motivo para tal declaración residió en su afirmación de que esa película “posee todos los gérmenes vivos de un auténtico cine nacional. Una tradición que, desgraciadamente [...] no pudo continuarse. En *El húsar de la muerte* están dados los elementos de una auténtica tradición, que es preciso continuar” (en Ossa Coo, 1971: 36). Probablemente, Ivens haya tomado en cuenta para su declaración la escena en la que el héroe patrio Manuel Rodríguez concientiza a un grupo de campesinos (incluido un niño) a tomar el fusil y luchar por sus ideales de emancipación. Por otra parte, creemos que historias como esta, relacionadas con las gestas de independencia y la unificación de la región, han tenido gran afluencia en los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, por lo cual es lógico pensar que este tipo de films hayan sido tomados como referentes por ellos.<sup>252</sup> En el caso de Argentina, ha existido también un corpus de películas que reconstruyeron las gestas de la Independencia, siendo la más característica *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942). Siguiendo el modelo narrativo y espectacular de Hollywood, este film establece un discurso nacionalista a través del antagonismo entre las tropas realistas y el ímpetu de lucha de los gauchos, reivindicados como héroes “sin nombre”. De todos modos, esta clase de películas no fueron valoradas por los cineastas políticos de los sesenta como referentes para sus propuestas ideológicas.

A través de las películas del argentino José Agustín Ferreyra, como *La muchachita de Chiclana* (1926), *Perdón, viejita* (1927), o *Puente Alsina* (1935), entre otras, la tendencia del cine a la presentación de temáticas ligadas con lo nacional y popular se hace expresamente visible por medio de la ambientación de espacios urbanos y suburbanos. En su desvinculación de rasgos inspirados

---

<sup>250</sup> Entre ellos, la filmación azarosa de los acontecimientos que rodearon al suicidio del diputado del Partido Obrero Luis Emilio Recabarren.

<sup>251</sup> *El húsar de la muerte* es el único largometraje chileno del período silente que puede verse íntegramente el día de hoy. En lo que respecta a los cortometrajes, se han podido rescatar también *Recuerdo del mineral El Teniente* (Salvador Giambastini, 1919) y *Funeral de Luis Emilio Recabarren* (Anónimo, 1924).

<sup>252</sup> En este sentido, se destaca la escena en la que se reconstruye el encuentro entre Manuel Rodríguez y el general José de San Martín.

por influencias extranjeras, este tipo de films abrió camino a ciertas propuestas que se afianzarían en la cinematografía regionalista de los años sesenta y setenta, especialmente en su raigambre realista y reticente al mimetismo formal proveniente de las cinematografías dominantes. Ubicados en un tiempo y espacio geográfico en particular, la Buenos Aires contemporánea, se ilustran en ellos personajes y lugares cargados de una especificidad cultural determinada: la bohemia porteña y las afueras de la ciudad como ámbitos alternativos al cosmopolitismo que desde siempre ha caracterizado a la urbe.

En el caso de Brasil, contamos como antecedente respecto a la dicotomía entre lo local y lo universal al período de auge de lo que se conoció como Ciclos Regionales. Los mismos habían surgido en la década del diez, para instalarse en el decenio siguiente, y consistieron en una serie de películas realizadas fuera del eje São Paulo-Río de Janeiro. Se trató de un intento por descentralizar la producción cinematográfica de esas ciudades cosmopolitas, que hasta entonces habían aspirado a alcanzar un estatus cultural e industrial que las asemeje al de las grandes metrópolis del mundo.<sup>253</sup>

Estos films fueron realizados en regiones tales como Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Pelotas, Cataguases y Recife, entre otras más, siendo las dos últimas las que más trascendencia han logrado alcanzar. La producción de estos Ciclos, aunque no haya sido muy profusa, tuvo entre sus principales frutos el lanzamiento de un cineasta como Humberto Mauro, cuya filmografía a lo largo de las décadas ha sido fecunda para el desarrollo de las propuestas estéticas y temáticas del *Cinema Novo*.<sup>254</sup> Con su obra, el paisaje nacional cobró resonancia y autonomía a través de una vasta producción compuesta tanto por películas de ficción como por documentales. Mauro estableció una mirada volcada a lo autóctono, aunque cargada de connotaciones idealistas en la representación del espacio rural, en medio de una cinematografía plagada de referencialidades extranjeras. Por lo tanto, consideramos que su cine ha constituido un claro referente para el Nuevo Cine Latinoamericano (especialmente en la generación de realizadores emergente en esos años en su país). Fue un cineasta admirado por los participantes del *Cinema Novo*, y considerado por ellos el primer autor cinematográfico del país, y por lo tanto, un precursor a tener en cuenta.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Sobre estas aspiraciones remitirse al Capítulo 1 de la presente Tesis.

<sup>254</sup> Humberto Mauro fue precisamente quien propuso en 1943 la realización de un noticiero cinematográfico latinoamericano que fuera producido en conjunto por naciones como Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay, instalando así un antecedente del regionalismo que sobrevendría en las décadas siguientes.

<sup>255</sup> La importancia histórica de Humberto Mauro para la cinematografía brasileña fue destacada por realizadores como Paulo César Saraceni y Glauber Rocha. Este último afirmaría en 1961: "... la tradición de Humberto Mauro no es apenas estética y cultural, sino que es también una tradición de productor que no encuentra eco en el delirio millonario de hoy. Humberto Mauro –con el impacto de su obra- obliga a repensar el cine en Brasil, por lo menos a aquellos que son honestos y no temen asumir una necesaria conciencia crítica" (2003: 49).

La filmografía de Mauro se apoyó fundamentalmente en la exaltación de las bonanzas del espacio rural, al que describió nostálgicamente, remarcando a su vez un debate sobre el desplazamiento de las tradiciones frente a la modernidad, en el cual la juventud se encuentra comprometida a tomar partido. Esto ha sido notorio en especial en sus películas silentes *Braza dormida* (1928) y *Sangue Mineiro* (1929), realizadas dentro del ciclo de Cataguases. En ambos films, la ciudad se exhibe como un reducto universal del progreso (en donde confluyen las multitudes, el trabajo y los placeres), y en la cual lo nativo es confundido con las aspiraciones propias de los grandes centros urbanos del mundo. En contraste con esto, el ámbito idílico del campo retratado por Mauro aparece en ellos afinado al folclore nacional. Los títulos que prologan a la segunda película mencionada en este párrafo nos remiten a un deseo de este realizador por definir los rasgos de la brasilidad, desvinculándose así de la tradición mayoritaria observada en los films de la misma época: “Registrando costumbres y aspectos de la tierra mineira, aunque sea en rápidos detalles, procuramos fijar, de algún modo, un poco del alma simple y buena de nuestra gente”.

El cine sonoro latinoamericano descolló una estrategia que alcanzó una dimensión regional en el continente con el fin de contrarrestar el afán internacionalista o universalista de sus temáticas. Se trató de la utilización de la música popular como elemento de atractivo hacia lo local. Así ocurrió con los melodramas tangueros<sup>256</sup> en Argentina, o con los tonos carnavalescos que adornaron la *chanchada* brasileña,<sup>257</sup> promocionando a estrellas de la canción y del radioteatro, y alentando de esa manera el arribo de los espectadores a las salas cinematográficas.<sup>258</sup> Esta situación, por tanto, fue productiva principalmente para combatir la competencia con el cine extranjero, siempre dominante en los circuitos de exhibición latinoamericanos. Sin embargo, debemos considerar que si bien esta clase de films musicales han permitido el despliegue de la cultura popular nacional en detrimento de las influencias extranjeras, al mismo tiempo fueron singulares instrumentos de escapismo para el público, y gestadores de cierta representación estereotipada de lo autóctono.<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> El cine de Manuel Romero es ejemplar respecto al empleo de este género musical para la divulgación del cine nacional, y con él, de la cultura popular.

<sup>257</sup> Las *chanchadas* definieron a las comedias musicales realizadas en Brasil entre las décadas del treinta y cincuenta, caracterizadas por su emulación de los patrones narrativos del cine escapista de Hollywood. Los estudios cinematográficos que mayormente produjeron este tipo de films fueron Cinédia y Atlântida.

<sup>258</sup> Otra cinematografía latinoamericana que se destacó por este uso de la música popular fue la mexicana, con sus populares “rancheras”, en films como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936).

<sup>259</sup> Más allá de la implicancia identitaria que tuvo el género musical en los inicios del sonoro, Paulo Antonio Paranaguá (1985) también observa una ola de nacionalismo durante el período mudo por medio de films históricos como *Manuel Rodríguez* (Adolfo Urzua Rosas, 1910) y *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1924), ambos de Chile, los argentinos *El fusilamiento de Dorrego* (1908) y *La Revolución de Mayo* (1910), de Mario Gallo, y los brasileños *O Guarany* (1916) e *Iracema* (1917), de Vittorio Capellaro, entre otros.

El anclaje en lo autóctono y el intento por afianzar la identidad nacional desplazó en algunas de las películas hasta aquí mencionadas la tendencia “eurocentrista” que ha caracterizado a la mayor parte de la producción cinematográfica del continente, que generalmente se inclinó por el mimetismo de los modelos temáticos y estilísticos extranjeros. Si bien los ejemplos expuestos no se destacaron por establecer un quiebre total con los patrones propios del cine de los países dominantes, nos anuncian, sin embargo, una tradición en formación aún dentro del mismo carril del cine industrialista. Esta se desarrolló principalmente en el aspecto meramente temático, manteniendo aún los paradigmas estilísticos provenientes del exterior. Por lo tanto, hubo que esperar a la llegada de las generaciones emergentes del Nuevo Cine Latinoamericano para que se cristalice la tendencia hacia la independencia de los referentes establecidos por Hollywood.

#### 1.4. *Utilización de locaciones y personajes “reales”*

Otra característica que anticiparía la cinematografía de los períodos silente y clásico-industrial a aspectos propios del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido la utilización, en algunos films, de escenarios naturales, junto a la presencia de actores no profesionales. A estas consideraciones, agregamos que ciertas películas también han planteado una significación social o cultural sobre el espacio. Podríamos comenzar citando las obras de José Agustín Ferreyra, las cuales, centradas en la representación de dramas sociales folletinescos, se trasladaron al ámbito urbano, en especial el espacio del arrabal, y mostraron cierto imaginario poético sobre los sectores populares.<sup>260</sup> Es importante destacar que muchas de ellas, como la ya clásica *Perdón, viejita* (1927), han sido filmadas en las calles de la ciudad de Buenos Aires. El cine de este realizador también introdujo en ocasiones intérpretes que no provenían del ámbito cinematográfico o teatral, entremezclándoles con los actores provenientes de esos ramos. De esta forma, vemos en este tipo de películas uno de los arquetipos que caracterizarían al Nuevo Cine Latinoamericano. Aún así, es importante recalcar que más allá de esta pretensión de realismo, los films de Ferreyra, anclados en la cultura tanguera, contienen cierto aire melancólico y melodramático que no suele estar presente en la cinematografía que estamos estudiando. Cabe aclarar también, de todos modos, que en lo que respecta a la utilización de espacios naturales, el Nuevo Cine Latinoamericano recibió como principal influencia a la estética neorrealista naciente en la Italia de la segunda posguerra.

El cine de Leopoldo Torres Ríos, heredero incuestionable del de Ferreyra, también se ocupó de la representación de ambientes populares. Al filmar en locaciones reales, naturalizó en primer lugar el

---

<sup>260</sup> La consideración del cine de Ferreyra como precedente de algunos de los aspectos que caracterizarían al Nuevo Cine Latinoamericano no se circunscribe solamente a la utilización de espacios naturales sino también al planteo de la sencillez de recursos para realizar films que describan las particularidades nacionales: “Con la palabra, nuestro cine puede competir con el extranjero [...] ... se puede crear un cine modesto pero nuestro” (en Couselo, 1969: 70).

carácter de construcción que define toda obra cinematográfica. En segundo término, se encargó de ofrecer un universo vinculado estrictamente a la porteñidad, enfatizando los detalles ordinarios que conciernen a la vida de sus personajes. Dos de sus films más reconocidos, *La vuelta al nido* (1938) y *Pelota de trapo* (1948) ejemplifican este anclaje en las intimidades, problemas cotidianos y añoranzas de la gente común, portando así un realismo inclinado en gran manera a lo social.<sup>261</sup>

Los mencionados trabajos realizados en Cuba bajo la égida del Partido Comunista acercaron al cine industrial de la región a la utilización de actores no profesionales. En el film de ficción *El desahucio*, se encaró una estrategia que sería utilizada de manera recurrente en el Nuevo Cine Latinoamericano: la utilización como intérpretes de los protagonistas verdaderos de los acontecimientos narrados, convocados con el objeto de alentar la intervención de los mismos en la lucha contra su propia situación de explotación o miseria, y de otorgar una dimensión que exceda la representación para fusionarla con la realidad histórica. En este caso en particular, el film contó con la participación de los obreros de un sindicato de ómnibus, que se prestaron para testificar sobre sus propias condiciones laborales.

Si bien durante el período clásico-industrial el cine brasileño se dedicó principalmente a la difusión de las ya referidas *chanchadas*, podemos subrayar la importancia de un film que ha abierto cierto camino a lo que décadas después caracterizaría al movimiento *Cinema Novo*. Nos referimos a *Favela do meus amores* (Humberto Mauro, 1935), en el cual por primera vez se expuso en la pantalla las míseras condiciones de vida padecidas en los barrios pobres de Río de Janeiro. En sus comentarios sobre esta película, actualmente perdida, Alex Viany afirmaba que la misma “idealizaba [...] los morros y a los ladrones que los habitaban, pero las escenas tomadas en la propia *favela* con la participación de sus habitantes verdaderos son inolvidables y constituyeron una anticipación del neorrealismo” (en Souza Ferreira, 2003: 79). Con este ejemplo, podemos comprobar una vez más la importancia que ha tenido este realizador como mentor para los *cinemanovistas*.

Mauro fue también representativo para el nuevo cine brasileño por su hincapié en la descripción del espacio rural utilizando locaciones reales en sus filmaciones. En su película *Sangue mineiro* (1929), por ejemplo, el paisaje campestre (asociado al reposo) remite al resguardo de las tradiciones puestas en peligro por la modernidad. Este conflicto se asume a través de la simbolización de sus personajes y espacios, que personifican ambos polos en pugna. Es principalmente a través de la figura de Neuza, una mujer que retorna de la ciudad a su lugar de origen, que se instaura la colisión

---

<sup>261</sup> Podríamos agregar a esta nómina de películas algunos trabajos que han combinado las locaciones naturales con la filmación en estudios, en especial aquellos que se trasladaron hacia pueblos o ciudades, como fue el caso de *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), realizada en la provincia de Misiones.

de culturas. Por otro lado, el nombre de la chacra donde se desenvuelve la acción, “Acaba-Mundo”, remite precisamente a ese estancamiento y aislamiento puesto en amenaza.

Las significaciones sobre el espacio rural inscriptas en las películas de Mauro se hicieron patentes a través de su serie de films conocida como *Brasilianas*, constituida por siete cortometrajes dirigidos entre 1945 y 1956.<sup>262</sup> Estas obras cinematográficas, confeccionadas mayormente en un tono educativo, e ilustrando con sus imágenes canciones populares, marcaron un interés en centralizar aspectos regionales. A través de la exposición de las costumbres, tradiciones y personajes propios de la vida campestre, Mauro elaboró un cuadro personalizado y romántico sobre el universo del *sertão*, que sería resemantizado en las primeras experiencias del *Cinema Novo*,<sup>263</sup> para dar a conocer una perspectiva crítica sobre la miseria sufrida en esa región.

En el cine argentino industrial también encontramos ejemplos paradigmáticos respecto a la representación de ciertos espacios. El film *Puerto nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936), aún dentro de la estructura narrativa de una película clásica musical, no desdeñó intercalar paisajes cargados de simbolismo sobre la realidad. En este caso en particular, la recreación espacial partió de la puesta en relieve de asuntos vinculados a la diferencia de clases. Se destacan en especial dos escenas en las cuales, a través de reconstrucciones hechas en estudios, se hace visible por primera vez en el cine argentino una villa miseria.<sup>264</sup> La secuencia inicial, en la que se realiza la presentación de los personajes, reconstruye este espacio por medio de imágenes acompañadas de la canción central del film, coreada por los “villeros”. Lateralmente, se califica a ese lugar como “el campamento de los sin trabajo” y a sus habitantes como “gente peligrosa”, en una representación contrastante entre dos mundos. La villa miseria volvería a resurgir en la secuencia final, no sin antes efectuarse una previa representación, en la cual este mismo espacio marginal es erigido en un escenario teatral (donde nuevamente se interpreta la misma canción). De esta manera, la aparición de estos barrios humildes en el comienzo y desenlace del film no se diferencian en esencia de los

---

<sup>262</sup> La serie *Brasilianas* se compone de los siguientes títulos: la sección *Canções populares* compuesta por *Chuí Chuá* y *A casinha pequenina* (1945), la serie *Canções populares Nº 2*, con *Azulão* y *O pinhal* (1948), los films *Aboio e cantigas* (1954), *Engenhos e usinas* (1955), los *Cantos de trabalho* (1955), *Manhã na roça. O carro de bois* (1955), y el cortometraje *Meus oito anos-Canto escolar* (1956).

<sup>263</sup> Nos referimos al ciclo de films realizados antes de la llegada de la dictadura en Brasil en 1964, en los que el *Cinema Novo* se centró en la elaboración de un nuevo imaginario sobre el *sertão*. Los títulos centrales de esta primera etapa de la renovación cinematográfica del país, agrupados generalmente como una trilogía, fueron *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964).

<sup>264</sup> En este sentido, podemos relacionarla con la mencionada *Favela do meus amores*, por representar este espacio marginal en un film musical, con la diferencia de las locaciones en estudios presentes en el caso argentino.

decorados levantados en el teatro, manifestando así una dimensión desnaturalizada en la construcción de los espacios sociales en el cine clásico.

Con *Prisioneros de la tierra* nos enfrentamos nuevamente con una película paradigmática respecto a estas significaciones sociales: la “tierra” del título es identificada con el infierno o la muerte, y anclado en ella es como precisamente el héroe termina su vida. El plano detalle de su mano agarrando un puñado de tierra en un último acto se asemeja a la escena final del posterior film brasileño *O cangaço* (Lima Barreto, 1953), en donde el protagonista, luego de un fallido intento de huida a la ciudad, decidirá morir “en la tierra de mi *sertão*”. El cruce del límite que podría llevar a los protagonistas a la libertad, termina truncado con la muerte de los mismos, no sin antes ofrecernos un homenaje de exaltación del espacio rural adornado por una música extradiegética envolvente. La diferencia entre ambos personajes estriba en que el primero se lanza a la muerte en un acto de resignación, mientras que el segundo mantiene la esperanza hasta último momento de traspasar la frontera en dirección a la ciudad. Nos encontramos, por tanto, con un territorio del cual no existe escapatoria, cargado por tanto de un determinismo tanto geográfico como social.<sup>265</sup> En el caso del film de Soffici, los niveles en los que este fatalismo se manifiesta se corresponden en primera instancia con el clima caluroso y húmedo de una selva enemiga, vinculada a la muerte, y en segundo lugar, con las injusticias sociales llevadas a cabo contra los peones. En el film brasileño, la narración se despliega a modo de oposiciones binarias, entre lo rural y lo urbano, o la barbarie y la civilización, polos que se manifiestan en el sistema de personajes: la presencia del *cangaço* como símbolo de un salvaje y lejano Nordeste en el Capitán Galdino se enfrenta a los deseos de escapatoria y de redención de Teodoro.<sup>266</sup>

Ambas películas demostraron, por tanto, una preocupación por vincular el espacio rural con la marginalidad y la imposibilidad de escapar completamente de esa condición por parte del héroe. Aún cuando hallemos películas del período clásico-industrial que revierten esta dicotomía, no será sino a partir del Nuevo Cine Latinoamericano que nos encontraremos con una modalidad verdaderamente diferenciada respecto al tratamiento del espacio. Si hasta los años sesenta y setenta la perspectiva sobre el mismo era inspirada en posiciones maniqueístas, posteriormente las transformaciones de índole ideológica y política que acompañaron a las nuevas producciones las llevarían a una elaboración espectacular y narrativa orientada por la reflexividad y la crítica.

## **2. Los años transicionales hacia la renovación**

---

<sup>265</sup> La adicción al alcohol del doctor Else en *Prisioneros de la tierra* y su imposibilidad de control que le llevaría a asesinar a su propia hija refuerza en el film el determinismo y fatalismo aquí referido.

<sup>266</sup> Esta polarización se reproduce en los personajes femeninos que acompañan a Galdino y Teodoro, respectivamente.

A pesar de que es posible localizar en los períodos silente y clásico-industrial los aspectos aquí mencionados, que serían materia corriente para el Nuevo Cine Latinoamericano, debemos aclarar, sin embargo, que estos ejemplos han sido muy espaciados en la cinematografía de la región hasta la llegada de los años cincuenta. A partir de esta década, el cine de América Latina comenzó a ejecutar cambios trascendentales que le transportarían a una transformación radical respecto a los planteos estéticos e ideológicos tradicionales. Este período se constituyó como una etapa transicional en el cine mundial, ya que en ese momento empezaron a debilitarse algunos de los presupuestos centrales del Modo de Representación Institucional.

Primeramente, hallamos en esta época el comienzo del quiebre del sistema de estudios inspirado en Hollywood, que daría lugar a emprendimientos independientes de producción, en algunos casos, y a cambios en las estructuras industriales de los estudios aún vigentes.<sup>267</sup> En segundo lugar, surgió en muchos de los films de este período el germen de una ruptura de la transparencia del relato, y la aparición de un nuevo tipo de escritura cinematográfica. El cine en emergencia se vinculó estrechamente a la noción de “autor”, influencia especialmente recibida de la *Nouvelle Vague*, y vinculada a una búsqueda más personalizada respecto a los contenidos expresados en las películas, junto con una trasgresión de los códigos del lenguaje cinematográfico tradicionalmente establecido. A su vez, las películas comenzaron a aproximarse a la incorporación del espectador como productor de sentido.

En esta etapa transicional ha sido altamente productiva también la reactualización de la estética neorrealista, que caracterizó a la mayor parte de los films de esta década. Esta influencia se debió primordialmente a la facilidad económica que ofrecía la precariedad de recursos de ese movimiento surgido en instancias históricas de recuperación como lo fue la segunda posguerra. Esto habilitó a los cineastas latinoamericanos a producir sin necesidad de grandes inversiones económicas. Por otro lado, la utilización de locaciones naturales y actores no profesionales aportó un estilo realista, asentado en la espontaneidad y la exhibición de la realidad social sin maquillaje. De esta manera, observaremos en muchos films de los años cincuenta, y aún en los comienzos del decenio posterior, una presencia recurrente del influjo de la corriente neorrealista revisitada por América Latina.

---

<sup>267</sup> Los años cincuenta se caracterizaron por el cierre de las grandes compañías cinematográficas como Estudios San Miguel y Lumitón en Argentina, la reconstitución y el cambio de políticas en Argentina Sono Films y Chile Films, y el desarrollo de productoras independientes como Bolivia Films. Para mayores detalles al respecto remitirse al estudio de Abel Posadas en Wolf, Sergio (Comp.) (1994) *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, así como a los de Ortiz Ramos, José Mario (1983), *Cinema, estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Coleção Cinema, vol.16., Mouesca, Jacqueline (1988), *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del Litoral y Mouesca, Jacqueline (2005), *El documental chileno*, Santiago, Editorial Lom.

Los años cincuenta representaron también el inicio de una cristalización de los contenidos nacionales por sobre las temáticas universales. El historiador Claudio España afirmó al respecto que entre 1956 y 1959, el cine argentino comenzó a distanciarse de la elaboración de films que ignoraban las tensiones sociales de la nación, estableciendo al año 1956 como aquel en que se produjo “la muerte del cine industrial y del modelo del clasicismo” (2005: 29). Habría, entonces, una convivencia con la tradición del cine clásico y una entrada a la modernidad, caracterizada por la preeminencia dada a la realización de películas preocupadas por lo nacional y proclives a la reflexión y el cuestionamiento sobre la miseria. A diferencia de la etapa anterior a 1955, según España, se comenzó a identificar realidad e identidad nacional con el empeño por intensificar dotes de autenticidad en la cinematografía.

El cine argentino de este nuevo período de transición se caracterizó por su desarrollo a través de dos vertientes referidas por el investigador Gonzalo Aguilar (en España, 2005). Por un lado, las películas de temática urbana, con muy poca tradición en la producción argentina anterior, y que encontraron algunos exponentes en films como *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), *El candidato* (Fernando Ayala, 1959) o *Fin de fiesta* (Leopoldo Torre Nilsson, 1960). Estos abrieron el debate que el Nuevo Cine Latinoamericano intensificaría respecto a cuestiones como la corrupción política, los caudillismos instalados en la sociedad y ciertas referencias a personajes del presente histórico, aunque sin entablar vinculaciones directas como acontecería con el cine militante argentino.

Por otro lado Aguilar menciona “el cine de la tierra” (en España, 2005: 240), con amplios antecedentes en décadas anteriores, y destacado por el lanzamiento de películas como *Los isleros* (Lucas Demare, 1951). Uno de los factores simbólicos que asocian a este último film con lo que observaríamos en ciertas películas del Nuevo Cine Latinoamericano es la personificación de la naturaleza, acentuada por la voz *over* que inicia la narración, y que aparecerá intercalada en varias oportunidades. El río produciría un efecto inevitable en la vida cotidiana de los isleros, que los mantendría en alerta constante por las crecidas, y sumidos en un aislamiento. Si bien la película no hace explícita una crítica social respecto a las condiciones de vida de esa comunidad, en las referencias constantes sobre el río que “se lo lleva todo” y hace vivir a los pobladores como “animales”, encontramos grandes similitudes semánticas con la crítica simbólica de films como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).<sup>268</sup>

El cine de Argentina contó también con otra obra paradigmática de este período de transición. Nos referimos a *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), que si bien se mantuvo afín a las estructuras narrativas basadas en el modelo hollywoodense,<sup>269</sup> introdujo (junto a su antecesora

---

<sup>268</sup> Para un análisis exhaustivo de este film remitirse al Capítulo 4 de la presente Tesis.

<sup>269</sup> Se destacan al respecto la narración lineal, la inclusión de una temática amorosa en la trama, la identificación del espectador con el héroe, y el cumplimiento final de los objetivos iniciales del mismo.

*Prisioneros de la tierra*) un contenido altamente crítico sobre las condiciones sociales de los obreros/esclavos de los yerbatales misioneros y la formación de sindicatos,<sup>270</sup> pero que sin embargo no dejó de estar despojado de las tradiciones del melodrama y el folclorismo. La voz *over* con la que se da inicio al relato contiene un alto grado de normatividad al retrotraer la acción a un pasado incierto, cargado de connotaciones negativas: “el río es hoy un camino de civilización y de progreso ... pero no siempre ha sido así”. El espacio es resignificado: el paraíso actual era antaño un infierno verde, representado por medio de la imagen sobreimpresa de cadáveres flotando en el río.

La década del cincuenta en Argentina estuvo marcada políticamente por el binomio peronismo-antiperonismo, en especial luego del derrocamiento del general Perón en 1955, que abrió paso a la discusión sobre las condiciones del país luego de sus diez años consecutivos de mandato presidencial. El cine de Lucas Demare nos ofreció dos exponentes al respecto. El primero de ellos fue el film *Después del silencio* (1956), a través del cual se postuló una visión crítica sobre el recién derrocado gobierno peronista, erigiéndole como un ejemplo de tiranía. Por otro lado, con *Detrás de un largo muro* (1958), Demare nos introdujo en uno de los tópicos presentes en el cine regionalista latinoamericano: el desencanto ante la idealización de las grandes ciudades como escala hacia el progreso. También debemos mencionar un film como *Los torturados* (Alberto du Bois, 1956), que denunció la práctica de torturas durante el gobierno peronista por parte de la Sección Especial de Investigaciones. El debate sobre el peronismo y la instalación definitiva de temáticas asociadas a la realidad social también pudo verse en las filmografías de los realizadores emergentes en el país: Fernando Ayala, Lautaro Murúa, Leonardo Favio, y Leopoldo Torre Nilsson, principalmente.

Más allá de la existencia de los antecedentes hasta aquí nombrados, que se acercan a un abordaje sobre la realidad nacional, y que adquieren una dimensión regional por su simetría con los otros países de América Latina, la década del cincuenta provocó un giro definitivo a través de la figura del argentino Fernando Birri y, en consecuencia, de las realizaciones nacidas de la Escuela Documental de Santa Fe, que él mismo fundó en 1956 incorporándose a la Universidad Nacional del Litoral. Esa escuela ha sido de gran relevancia en la integración de los realizadores latinoamericanos, ya que allí han se han formado en la cinematografía directores como el chileno Raúl Ruiz y el argentino Gerardo Vallejo.

Entre sus aspiraciones, Birri “quería descubrir el rostro de la Argentina invisible –invisible no porque no se la veía, sino porque no se la quería ver” (en España, 2005: 413). Con *Tire dié*

---

<sup>270</sup> Cabe mencionar que, en concordancia con la militancia peronista en la que se suele adscribir al film, los problemas sociales presentados en la narración son vinculados a tiempos remotos, a través del clásico recurso de los prólogos con leyendas indicativas. Por otra parte, debemos tener en cuenta que la película está basada en la novela *El río oscuro, la aventura de los yerbales vírgenes*, escrita en 1943 por un autor de procedencia comunista, Alfredo Varela.

(Fernando Birri, 1958), el cine argentino tuvo su primer referente radical de un cine acorde a las preocupaciones regionalistas de América Latina, con lo cual podemos considerarla una película pionera del Nuevo Cine Latinoamericano, aunque previa al período en el que este empezó a desplegarse con mayor intensidad.<sup>271</sup> Nos introdujo a un espacio de marginalización total, describiendo abiertamente el estado de indigencia de los pobladores del río Salado, en la provincia de Santa Fe, por medio de entrevistas a los mismos. Esta película fue denominada por sus autores como un film-encuesta, y precedida por una investigación realizada en el contexto del Instituto de Cine a modo de foto-novela.<sup>272</sup> El realizador Humberto Ríos describió el proceso de producción de esta película de la siguiente manera:

Los alumnos se dividieron en grupos para registrar esa palpitante realidad de la vida santafecina. Sus elementos de trabajo fueron la cámara fotográfica, lápices, cuadernos y una enorme dosis de valentía y paciencia. De esta primera toma de contacto con los hombres, con la calle, con el barrio, nace el embrión del film. Los alumnos confeccionaron un guión colectivo y sobre eso se filmó el documental... (en Vieites, 2004: 103).

*Tire dié* es comúnmente considerado fundacional para el Nuevo Cine Latinoamericano, ya que sus características constitutivas le acercaron a la radicalidad ideológica y estética que veríamos en la década posterior. Uno de los argumentos que podemos esgrimir para tal afirmación es la referencia que *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) realizó del mismo en su primera parte, que funciona a modo de reivindicación de un legado dejado por la película de Birri.<sup>273</sup> En segundo lugar, *Tire dié* constituiría un modelo de la vertiente crítica del Nuevo Cine Latinoamericano, que mencionamos en la Introducción. Aparecen allí de manera clara elementos claves de este frente cinematográfico regional como la contrainformación y la exteriorización de la realidad sin artificios. En este sentido, no está vinculada a la segunda vertiente, consistente en la movilización por la denuncia social (de características militantes) que observaríamos inmediatamente en los principales

---

<sup>271</sup> Tanto el brasileño Nelson Pereira dos Santos, como el cubano Julio García Espinosa, el boliviano Jorge Ruiz y el argentino Fernando Birri constituyen más que antecedentes del Nuevo Cine Latinoamericano, ya que sus films iniciales de la década del cincuenta contienen los elementos característicos que encontraremos en las películas realizadas a partir de los años sesenta. A diferencia de los ejemplos mencionados hasta la primera mitad del siglo XX, que manifestaron rasgos aislados que luego formarían parte del regionalismo cinematográfico, las películas que nombraremos a continuación y que analizaremos al final de este Capítulo marcaron el germen de ese movimiento que se consolidaría a partir de los años sesenta. Es por eso, que estos films pueden considerarse ejemplos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano.

<sup>272</sup> Debemos aclarar que el uso de este procedimiento tiene su origen en la preparación recibida por Birri en Italia en el Centro Sperimentale di Roma.

<sup>273</sup> Este film constó de tres partes, tituladas *Neocolonialismo y violencia*, *Acto para la liberación* y *Violencia y liberación*.

exponentes del cine político latinoamericano. Su alcance se circunscribe, por tanto, a un simple testimonio o documento que no establece ningún patrón de acción al espectador.

El cine boliviano, por su lado, tuvo también en la década del cincuenta un período iniciador de nuevos planteos estéticos y políticos. En gran parte esto se debió a los acontecimientos históricos que se sucedieron luego de la Revolución de 1952.<sup>274</sup> En 1953, bajo la tutela del gobierno, el cine de este país vio nacer el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), dirigido en sus comienzos por Waldo Cerruto, y por medio del cual se realizaron una buena cantidad de documentales propagandísticos. En este período en particular, se filmaron dos películas que fueron representativas del cine que estaría pronto a surgir. Nos referimos a *¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas)* (1953) y *La vertiente* (1958), ambas dirigidas por Jorge Ruiz.<sup>275</sup> La primera de ellas consistió en una ficcionalización de un relato *chipaya* interpretado por integrantes de esa comunidad. La utilización del idioma nativo de estos aborígenes, junto a la presencia de actores no profesionales, auténticos indígenas que portaron incluso sus propios nombres, y la mezcla de los registros de ficción y documental, evidenciaron un acercamiento en esta década del cine boliviano a las características constituyentes del regionalismo del Nuevo Cine Latinoamericano. En lo que respecta a la segunda película mencionada, observamos otro punto de contacto entre estas obras pioneras y lo que sería el Nuevo Cine Latinoamericano: junto a la combinación del registro documental con el de ficción, y la utilización de locaciones y personajes reales, la producción de Jorge Ruiz sirvió tanto de testimonio como de apoyo para la instalación del sistema de agua potable en el pueblo donde se filmó la película. Por lo tanto, este trabajo preanuncia las ambiciones del cine regionalista de América Latina como instrumento de intervención en la realidad nacional. Jorge Ruiz<sup>276</sup> anticipó a través de sus películas la oposición al cine dominante que caracterizaría el trabajo de su colega Jorge Sanjinés a través del grupo *Ukamau*.

También en el caso de Brasil, recién a partir de mediados de la década del cincuenta podemos reconocer una renovación estética que se haya encontrado unida a un nuevo planteo político de características contrahegemónicas. Podríamos citar trabajos como el de Alex Viany con su film *Agulha no palheiro* (1953). Viany, que se destacó principalmente como crítico e historiador de

---

<sup>274</sup> Se trató del período de gobierno iniciado en 1952 por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) hasta el golpe de Estado de 1964, en el que ingresó al poder Víctor Paz Estenssoro. Entre sus proyectos se incluyeron la Reforma Agraria y la nacionalización de las minas. Este acontecimiento fue altamente significativo en la transición del cine boliviano hacia temáticas y formas estilísticas orientadas a la transformación social.

<sup>275</sup> La primera de ellas fue codirigida con Augusto Roca. Otro film, menos conocido, pero que también preanunció los cambios por venir en los años sesenta fue *Los urus* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1951).

<sup>276</sup> Un dato a destacar sobre la figura de Ruiz ha sido su formación cinematográfica basada en el documentalismo inglés. Precisamente, con motivo de su visita a Bolivia en 1958, el realizador John Grierson felicitó personalmente a Ruiz por su trabajo con el film *¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas)*.

cine,<sup>277</sup> emprendió con esta película una contrapartida del cine escapista y afincado en el industrialismo que se estaba realizando en ese momento a través de las producciones de la empresa Veracruz. Otros antecedentes los encontramos en dos documentales que por sus características constitutivas fueron seminales para el inminente movimiento *Cinema Novo*. Estos fueron *Arraial do cabo* (Mário Carneiro y Paulo César Saraceni, 1959) y *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Su posicionamiento como películas de transición al Nuevo Cine Latinoamericano se basa en su introducción de temáticas relacionadas con la pobreza de los pescadores y los campesinos del Nordeste, respectivamente, junto a la utilización de la precariedad técnica a los fines de identificar estética con ideología, elementos que han generado la admiración de *cinemanovistas* como Geraldo Sarno y Glauber Rocha. Este último, precisamente llegó a describir dos tendencias en el cine brasileño que aún estaban en disputa en los años cincuenta para finalmente confluir en la victoria de lo regional frente a lo universal en el Nuevo Cine Latinoamericano:

La primera, en la búsqueda de un cine brasileño, inevitablemente social, cuyo templo era *Río, cuarenta grados*; la segunda, en la búsqueda de un cine formalista y universalizante, inevitablemente metafísico, cuyo templo era *Estranho encontro*.<sup>278</sup> Esta última tendencia fue ampliamente dominada por la primera... (2003: 101).

Podríamos sumar estos precedentes a los films de Nelson Pereira dos Santos *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, 1955) y *Río, zona norte* (*Rio, zona norte*, 1957).<sup>279</sup> El valor de estas películas consistió en preanunciar las siguientes características propias del *Cinema Novo* en particular y del Nuevo Cine Latinoamericano en general: la presencia de personajes vinculados con lo marginal y/o popular, paisajes cargados de simbolismo social, una tendencia a utilizar la narración ficcional a modo de documento testimonial, y la desarticulación del lenguaje cinematográfico tradicional. La reacción que produjo *Río, cuarenta grados*, en especial en la ciudad del título, ocasionó su prohibición por parte del Servicio de Censura y de la policía. Esto generó protestas entre críticos y cineastas que la llevaron a su liberación,<sup>280</sup> constituyéndose en un indicio de que algo nuevo estaba suscitándose en el cine brasileño.

---

<sup>277</sup> Véase al respecto su libro *Introdução ao cinema brasileiro*, escrito en 1959, y editado en Río de Janeiro por el Instituto Nacional do Livro.

<sup>278</sup> Aquí Rocha se refiere a un film de 1958 dirigido por Walter Hugo Khouri, repudiado por los *cinemanovistas* por sus trabajos inspirados en la estética de las cinematografías europeas.

<sup>279</sup> Estas películas iban a ser parte de una trilogía sobre Río de Janeiro que no pudo completarse finalmente.

<sup>280</sup> El impedimento de la exhibición del film fue realizado alegando que se trataba de una película comunista que pretendía dar una mala imagen de la ciudad de Río de Janeiro. También se le acusó de inverosimilitud, ya que nunca en esa ciudad se había alcanzado los 40°. Lo más extraordinario del episodio fue que al día siguiente de la prohibición, la temperatura llegó a marcar esa cifra.

En Brasil, los años cincuenta representaron también un momento de tentativa por resucitar el ya entrado en crisis sistema de estudios. El fracaso de estos intentos llevó a la necesidad de ingresar a una nueva metodología de producción y distribución que cambiaría en gran manera durante el decenio siguiente, por medio de la realización de films independientes. A modo de resumen de lo ocurrido en esta década transicional en el cine brasileño valen las palabras del realizador Paulo César Saraceni:

En el pasaje de los años cincuenta para los sesenta, una serie de jóvenes, venidos de los más distintos lugares, con formaciones diferentes, proponían una nueva forma de hacer cine en Brasil. Ya no el cine artificial y pomposo de los estudios como la Vera Cruz, sino un cine que tomase las calles y fuese al encuentro de la sociedad brasilera, incorporando nuevas formas de lenguaje y renovando las cuestiones estéticas y culturales de Brasil.<sup>281</sup>

Si bien Chile no contó con películas destacables en este período,<sup>282</sup> sí es importante reconocer la existencia de una movilización por parte de los jóvenes estudiantes chilenos por la búsqueda de una experimentación estética que modifique la cinematografía del país. A partir de ello, se fundaron una serie de organismos dedicados a la formación entre los que se destacaron el Cine Universitario, cineclub creado en 1955 por el realizador Sergio Bravo,<sup>283</sup> y el Instituto Fílmico, iniciado en 1956 por él junto a Pedro Chaskel, y que formaba parte de la Universidad Católica.<sup>284</sup> Ambas instituciones fueron puntos de partida que inspiraron la renovación del cine de ese país, el cual sería modificado radicalmente a partir de los años sesenta tanto en número de producción como también en los parámetros estilísticos por los cuales se guiaron los nuevos directores.

El cineclub fue un lugar de encuentro y formación audiovisual en el que se proyectaban films, principalmente documentales, que iban acompañados de discusiones acerca del cine contemporáneo y literatura sobre el arte cinematográfico.<sup>285</sup> Como resultado de estos emprendimientos se editó, entre 1954 y 1956, la revista *Séptimo Arte*, dirigida por Chaskel, y que contó con tres números dedicados al estudio teórico del cine. Tanto el cineclub como el Instituto Fílmico fueron derivando en sus participantes a un ánimo por comenzar una producción cinematográfica.<sup>286</sup>

---

<sup>281</sup> Esta cita se encuentra disponible en: <http://www.tempoglauber.com.br/espanol/cinemanovo.html>.

<sup>282</sup> De acuerdo a los registros de Carlos Ossa Coó (1971), de los trece largometrajes filmados en el país entre 1951 y 1961, cinco fueron realizados por extranjeros.

<sup>283</sup> El nombre inicial de este organismo fue Cine-Club de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH).

<sup>284</sup> El nombre con el que se conoció a este Instituto fue Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

<sup>285</sup> La existencia de los cineclubes en América Latina se debió sin duda a la influencia de la *Nouvelle Vague* francesa, y su concepción del autor cinematográfico, nacida de la práctica de exhibición de films en este tipo de organismos.

<sup>286</sup> Cabe destacar también que en 1960, el Centro de Cine Experimental realizó un trabajo de restauración del film *El húsar de la muerte*.

En los años cincuenta, emergieron los primeros trabajos de los directores más representativos del nuevo cine chileno, aunque fue el cine documental realizado por Sergio Bravo con sus películas *Imágenes antárticas* (1956) y *Mimbre* (1957), el ejemplo más reconocido de producción en esta década. El cineasta resumía de la siguiente manera el clima de innovación cinematográfica y de integración continental que estaba respirándose en Chile:

Nosotros queríamos aportar un nuevo lenguaje, independizarnos totalmente de lo que veíamos como cine oficial chileno. Nos impresionaba mucho lo que hacía Fernando Birri, que había fundado en 1956 la primera escuela latinoamericana de documentalistas [...] Muchos partieron a estudiar a esa escuela (en Mouesca, 1988: 18).

No será, por tanto, hasta los años sesenta que se harían realidad las aspiraciones de la nueva generación, desarrollando una perspectiva inédita hasta entonces en la producción fílmica del país, que derivaría a principios de la década del setenta en las producciones hechas bajo el marco de la Unidad Popular. De acuerdo a Hans Ehrmann (1968) esta se trató de una década de transición<sup>287</sup> en Chile hacia la radicalización política y la consolidación de la práctica fílmica que se desplegaría en los años subsiguientes de una manera más sistemática.

Fuera de los años cincuenta, es difícil ubicar en el cine cubano exponentes de un cine anclado en las vicisitudes del pueblo. Como afirmara la investigadora Julianne Burton (en Martin, 1997), la mayor parte de las producciones del país se aproximaron a la exploración del exotismo, estableciéndose una industria escapista de promoción de las bellezas del Caribe. En contraposición con este tipo de circunstancias que acompañaron a la cinematografía de esa nación, ubicamos en esta década el punto de inflexión que produjo una nueva orientación para la realización de films. La actividad de la agrupación “Nuestro tiempo”, organización integrada por los futuros representantes del cine cubano revolucionario, Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip, Santiago Alvarez y Julio García Espinosa, tuvo un rol central en la promoción ideológica en el país. Nacido en enero de 1951, este grupo sirvió de aglutinador cultural y político contra la intervención extranjera. “Nuestro Tiempo” realizó muestras pictóricas, fundó grupos de teatro, difundió música a través de conciertos y realizó proyecciones cinematográficas, entre otras actividades. En marzo de ese año, se sumó a las labores de esta sociedad la revista que llevó el mismo nombre, y que siguió publicándose hasta 1960.<sup>288</sup> “Nuestro Tiempo” fue también vital como antecedente de la reflexión

---

<sup>287</sup> Es destacable que en Chile, la renovación cinematográfica tiene cerca de diez años de retraso respecto de los otros países aquí analizados.

<sup>288</sup> En ella colaboraron personalidades tales como el músico Harold Gramatges (quien fue el director de la revista), los realizadores Tomás Gutiérrez Alea, José Massip y Julio García Espinosa, el actor y director teatral Vicente Revuelta, el escritor José Antonio Portuondo, el poeta Nicolás Guillén, y los pintores René Portocarrero y Mario Carreño, entre otros.

teórica cinematográfica que se desarrollaría en los años posteriores a la Revolución, por medio de la publicación, en 1953, de los *Cuadernos de cultura cinematográfica*.

Inmediatamente después del triunfo de la Revolución, se fundó el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), que cumpliría, como vimos en el Capítulo anterior, un rol fundamental en la difusión del nuevo cine y la regionalización del mismo. Sin embargo, previo a la aparición de este ente y a la misma Revolución, el cine cubano contó con una película seminal, el cortometraje *El mégaro* (Tomás Gutiérrez Alea, 1955), realizado con el apoyo de la Sociedad “Nuestro tiempo”. Este film se caracterizó por su vehemencia respecto a la necesidad de una concientización ideológica en el público con el fin de producir una sublevación, y compartió con otros referentes del cine latinoamericano de los cincuenta, propiedades tales como la utilización de obreros que se interpretaron a sí mismos y la descripción simbólica de los espacios, asociándolos a demandas de índole social.

Finalmente, podríamos concluir que si bien en los años cincuenta se han producido cambios estructurales en las cinematografías latinoamericanas, aún se trataron de tentativas de escape a las tradiciones instaladas durante los períodos silente y clásico-industrial. Los ejemplos mencionados de países como Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Cuba evidenciaron el germen de un cine despreocupado por el virtuosismo técnico, el *glamour* de la estrella cinematográfica y el cuidado por la representación estereotipada de los espacios y personajes. Esto confluiría, en los años sesenta y setenta, en una etapa menos descriptiva y testimonial, y mayormente crítica y reflexiva, apuntando a la producción y recepción activa, y aferrada al compromiso con la realidad.

### **3. La función del aparato institucional**

El lugar ocupado por los Estados nacionales es también de vital injerencia para la comprensión de las condiciones manifestadas en las producciones cinematográficas prerregionalistas. Las políticas de proteccionismo, la censura oficial, la autocensura, y la imposición de temáticas o argumentos fueron materia corriente en las cinematografías de estas naciones. La coyuntura ideológica de los países que nos ocupan ha influido no sólo en los relatos fílmicos sino que también ha tenido protagonismo a través de la legislación y la influencia de los regímenes sociopolíticos reinantes.

A continuación, estableceremos los puntos de convergencia y divergencia manifestados en las producciones del cine latinoamericano previo al fenómeno de regionalización del Nuevo Cine Latinoamericano que nos permitirán entender de qué manera se han articulado los discursos presentes en los films en relación al panorama ideológico en el que estuvieron insertos. Entendemos que las leyes enunciadas desde los espacios gubernamentales y los fenómenos asociados a las prohibiciones de índole política o moral han sido factores que gestaron tensiones en el proceso creativo, influyendo concretamente en la práctica cinematográfica.

Analizaremos algunos ejemplos presentes en las producciones fílmicas de los países en cuestión durante el lapso que precedió a la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano, organizándolos en tres puntos centrales que competen a la pugna entre lo cultural y lo político: las leyes proteccionistas impulsadas por los Estados, el fenómeno de la censura y la creación de institutos nacionales de cine. A partir de estas consideraciones, podremos adelantarnos a muchas de las circunstancias que los realizadores del cine continental de los años sesenta y setenta tuvieron que enfrentar, en ocasiones en circunstancias mucho más extremas. La mención de esta clase de sucesos que competen a un período previo a nuestro tema de investigación, nos sirve de referencia para comprender el estado de las cinematografías nacionales en el momento del surgimiento de los nuevos cines, que influiría en la gestación de estrategias de inserción en el mercado por parte de algunos cineastas, o en los casos más radicales, en la determinación de practicar un cine clandestino.

En lo que respecta a la emisión de leyes que regularon la producción, el cine argentino realizado durante el período 1945-1955 ha sido un prototipo en la región de la ejecución por parte del Estado de políticas proteccionistas y nacionalistas.<sup>289</sup> Sin embargo, es importante aclarar que no fue este el primer momento de la historia en el que se manifestaron prácticas de control sobre las películas. En este sentido han funcionado el Instituto Cinematográfico del Estado (ICE), vigente entre 1939 y 1944, y una serie de legislaciones promovidas por el senador Matías Sánchez Sorondo durante el transcurso de los años treinta. El proteccionismo del cine argentino se iniciaría específicamente a fines de 1943, con la creación de la Dirección General de Espectáculos Públicos. Un dato de suma importancia ha sido el nombramiento en 1947 de Raúl Alejandro Apold como director de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, iniciándose una etapa crucial respecto al control estatal sobre el cine. Este organismo y otros subsidiarios cumplieron la función de “discernir qué temáticas del gobierno se harían públicas ante la sociedad, y [...] regular las relaciones entre el estado y los medios masivos” (Kriger, 2009: 33). Apold tenía la tarea de revisar y seleccionar los argumentos de las películas que fueran dignos de ser mostrados en la pantalla sin perjuicio de dar una mala imagen al país. Ese año también se dictó la ley 12.999,<sup>290</sup> con la cual se estableció la obligatoriedad de exhibición de películas argentinas.<sup>291</sup> Este último tipo de dictámenes se había puesto en práctica también en Brasil para activar la producción nacional en competencia con el cine

---

<sup>289</sup> Para un estudio pormenorizado sobre la legislación cinematográfica durante los años treinta y el decenio peronista, remitirse a Campodónico, Horacio (2005), *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*, Madrid, Fundación Autor, y Kriger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

<sup>290</sup> La misma dejó de tener vigencia en abril de 1957, durante el gobierno de Pedro Eugenio Aramburu.

<sup>291</sup> La ley, promulgada el 14 de agosto de ese año, obligaba a presentar un film nacional por mes en las salas cinematográficas de Capital Federal, y dos por cada cinco películas importadas en el resto.

extranjero. Fue precisamente en diciembre de 1939 cuando el entonces presidente Getúlio Vargas<sup>292</sup> promulgó, a través del decreto 1949, la obligatoriedad de divulgación de largometrajes nacionales, estableciendo que cada sala exhibidora proyecte al menos una película brasileña por año.<sup>293</sup>

El incentivo gubernamental para activar la industria cinematográfica en Chile comenzó esencialmente con la creación en 1939 de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO).<sup>294</sup> La misma abarcó las diferentes áreas de la economía chilena, y se enfocó en el desarrollo industrial de la nación, incluyendo la cinematografía, en una búsqueda por el afianzamiento productivo del rubro. Las gestiones llevadas a cabo por este organismo derivaron en la fundación en 1942 de Chile Films, productora-emblema del período clásico. De alguna manera, a través de esta empresa, se centralizó la realización de films en detrimento de las compañías independientes. Podemos encontrar declaraciones fechadas en 1940 que denotan la preocupación de este ente del Gobierno por el crecimiento del área: “La Corporación ha estudiado en forma detenida los antecedentes de esta industria en el país y la experiencia alcanzada en otras naciones, especialmente en Argentina, y ha colegido al respecto que para su desarrollo es indispensable la inversión de fuertes capitales y el aporte de una técnica ya especializada” (en Ossa Coo, 1971: 44).

Aún así, mas allá de la significación que ha sabido tener la CORFO en el período industrial del cine chileno, según los comentarios de diversos historiadores, el área cinematográfica careció de un impulso que haya tenido serios alcances en la práctica. Las aspiraciones por promover el área del cine se toparon con inconvenientes tales como la combinación de la inversión económica con la formación de personal capacitado técnica y artísticamente para poner en práctica los postulados iniciales de industrialización.

---

<sup>292</sup> Getúlio Vargas (1882-1954) fue presidente de Brasil en cuatro oportunidades. En 1930, luego de un golpe de Estado que culminó con lo que se conoció como “República Vieja”, Vargas se constituyó como Jefe del Gobierno Provisional durante cuatro años. Su segundo mandato transcurrió inmediatamente después, entre 1934 y 1937, esta vez como presidente constitucional del país. En 1937, por medio de un autogolpe, se proclamó la instauración del Estado Novo, continuando Vargas en su cargo hasta 1945. Durante este período gubernamental, el Congreso Nacional fue cerrado y se reformó la Constitución Nacional. Su última presidencia transcurrió entre 1951 y 1954, año en el que se suicidó dejando a la ciudadanía una famosa “Carta Testamento”.

<sup>293</sup> En 1932 se había promulgado una ley similar respecto al cortometraje. Para detalles más exhaustivos sobre la legislación y la creación de organismos estatales en Brasil remitirse al Capítulo “As imagens luminosas: o Estado descobre o cinema nacional” del estudio de Ferreira Leite, Sidney (2005), *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, y a Ortiz Ramos, José Mario (1983), *Cinema, estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Coleção Cinema, vol.16.

<sup>294</sup> La activación de este organismo, a través de la Ley 6334, fue una de las primeras medidas tomadas por el presidente Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), y coincidió con una serie de actividades en pos de la reconstrucción de la infraestructura del país luego de un terremoto que arrasó con varios territorios.

En segundo lugar, el cine latinoamericano previo a la llegada de la renovación de los años sesenta y setenta se destacó por la promulgación de ciertas legislaciones estatales, que con el propósito de fomentar el desarrollo en el área cinematográfica, confluyeron en estrategias de normativización de los contenidos ideológicos presentes en los films. Esto originó, entre otras cosas, la práctica de la censura por medio de la supervisión estatal, e incluso la autocensura, como un medio de continuar estrenando películas. Estos fenómenos han menoscabado también al Nuevo Cine Latinoamericano, con la diferencia de que en estos últimos casos la postura de gran parte de los realizadores hacia la radicalización ideológica de sus films les ha llevado a tomar un rumbo diferente para evitar las inspecciones sobre sus propios trabajos. Esto se efectivizó especialmente a través de la difusión alternativa de las películas en circuitos clandestinos o por medio de la proyección de esas cintas en Festivales internacionales.

Los noticieros cinematográficos han sido también una herramienta común en Latinoamérica para la instauración de una propaganda estatal.<sup>295</sup> En el caso de Argentina, en 1943, se puso en marcha el decreto 18.405, que proclamaba la obligatoriedad de exhibición de noticieros antes de las proyecciones. A través de sus contenidos, se promocionaron acciones gubernamentales, y valores directivos hacia la comunidad. Algunos de los ejemplares de estos semanarios productores de cortometrajes de tono informativo y didáctico fueron *Sucesos argentinos* (1938-1972), *Noticiero panamericano*<sup>296</sup> (1949-1970), y *Noticiero Bonaerense* (1948-1952), entre otros,<sup>297</sup> que dieron a conocer a los espectadores los diversos acontecimientos de la realidad nacional.<sup>298</sup>

Cuba ha sido otro gran exponente de la producción de noticieros, desde el comienzo de su cinematografía. Estos se dedicaron al reflejo de las costumbres y cultura de la nación junto al testimonio de eventos trascendentales de la sociedad y la política contemporánea. Se destacaron,

---

<sup>295</sup> El cineasta inglés John Grierson se refirió a los noticieros cinematográficos como una categoría inferior del documental. En un fragmento de una serie de textos publicados por el realizador entre 1932 y 1934 en la revista *Cinema Quarterly* se refiere a esta clase de films con un tono altamente peyorativo:

El noticiero es un período de paz en una instantánea veloz de algún acontecimiento totalmente trivial. Su habilidad está en la rapidez con la que los balbuceos de un político (que mira con aire severo hacia la cámara) son transferidos en un par de días a cincuenta millones de oídos comparativamente involuntarios. [...] Su habilidad es puramente periodística (en Romaguera y Alsina, 1993: 140).

<sup>296</sup> Este noticiero formaba parte de las actividades de la productora Argentina Sono Film.

<sup>297</sup> También debemos mencionar el célebre noticiero del período silente *Film Revista Valle* (1920-1930).

<sup>298</sup> Estudios exhaustivos acerca de los noticieros cinematográficos argentinos en el período silente y durante el decenio peronista se encuentran en los trabajos de Marrone, Irene (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos, y Kriger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, respectivamente. Por otra parte, el artículo de Paulo Antonio Paranaguá “Orígenes, evolución y problemas” presente en su compilación de 2003 extiende este tópico a otros países de América Latina.

entre una veintena de ellos, el *Noticiero Gráfico Sonoro Film*, realizado por la productora Cuba Sono Film en una propuesta ideológica en pugna con la actualidad, y los noticiarios *Royal News* y *América*, que resultaron ser los más profusos y duraderos. Esta práctica cinematográfica se mantuvo por medio de asociaciones entre los mismos para lograr su subsistencia, y la complacencia de los gobiernos de turno. Debemos agregar, finalmente, que la realización de esta clase de cortometrajes documentales ha asentado una trayectoria y una tradición que culminaría en los tiempos del Nuevo Cine Latinoamericano en la producción del Noticiero ICAIC Latinoamericano, que no sólo tuvo un alcance nacional sino que adquirió también una dimensión regional en el tratamiento de problemáticas vinculadas al continente.

En Chile también se ha incursionado en la realización de films documentales, hechos por encargo, con el fin de generar un efecto propagandístico acorde con el propósito de exhibir los logros gubernamentales respecto al proyecto modernizador de la nación. Tal como afirmara la historiadora Jacqueline Mouesca (2005), a través de los noticiarios realizados en el país durante el período industrial

los ciudadanos recorren el país a todo lo largo, se enteran de no pocas cosas, pero la visión que aquellos traen carece de profundidad; si se trata de la realidad geográfica la mirada es predominantemente turística, y si se trata de la realidad económica y social, el enfoque es puramente informativo, casi siempre superficial y con una peligrosa tendencia a mostrar un país cercano a 'la copia feliz del Edén' (2005: 60, 61).

El panorama aquí descrito bien podría resumir la tendencia general observada en los documentales de divulgación del continente en las primeras décadas del siglo XX, en todo lo concerniente a las conexiones ideológicas entre cine y Estado. Esta situación, por su parte, encontraría en los años que competen a esta investigación una nueva proyección en la cual las condiciones sociopolíticas continuarían influyendo en los programas estéticos, ya sea para su inhibición en la práctica fílmica o para la trasgresión de las normativas impuestas por los Estados nacionales.

También se produjeron en Brasil, a partir de la década del treinta, noticieros cinematográficos que sirvieron de propaganda para las acciones del gobierno varguista. Entre sus exponentes más característicos se conoció el *Cine Jornal Brasileiro*, que funcionó entre 1938 y 1946 bajo la tutela del Estado. Inmediatamente después, con la llegada de un nuevo gobierno,<sup>299</sup> tomó su lugar bajo la misma normativa propagandística, el *Cine Jornal Informativo*, vigente hasta 1954.<sup>300</sup> Los

---

<sup>299</sup> Nos referimos al período gubernamental donde asumió la presidencia Eurico Gaspar Dutra (1946-1951).

<sup>300</sup> Este país también contó con noticieros en su período silente, especialmente a través de los trabajos de los hermanos Alberto y Paulino Botelho durante la década del diez, actualmente desaparecidos por causa de unos incendios ocurridos

investigadores Fernão Ramos y Luiz Felipe Miranda (1997), en su reflexión sobre este fenómeno, dejan asentada una característica que consideramos es coincidente con las experiencias de diferentes países, aún más allá de América Latina: “El noticiero cinematográfico nacional pasó a formar parte del formato del programa cinematográfico que se estabilizó después de la Primera Guerra Mundial, transformándose en un nicho importante para la supervivencia de cierta imagen brasileña en un escenario dominado por el producto extranjero” (1997: 134).<sup>301</sup> Por lo tanto, consideramos que este tipo de producciones no se circunscribieron únicamente a su institución como instrumentos con fines meramente propagandísticos, sino que a su vez fomentaron la práctica y el perfeccionamiento del arte cinematográfico, y la competencia con los films provenientes de los países dominantes.

En Brasil, ha tenido una gran relevancia en el desarrollo de las relaciones Estado/Cinematografía, la creación del Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).<sup>302</sup> Este organismo, surgido en 1939, se encargó de difundir las políticas gubernamentales lanzando al cine como una herramienta para la conquista de la integración nacional. Las declaraciones del entonces presidente del país Getúlio Vargas<sup>303</sup> fueron ampliamente descriptivas al respecto: “El cine aproximará, por la visión incisiva de los hechos, los diferentes núcleos humanos dispares en el territorio vasto de la República [...] Los *sertanejos*<sup>304</sup> verán las metrópolis, donde se elabora nuestro progreso, y los ciudadanos, los campos y los planaltos del interior, donde se caldea la nacionalidad del porvenir” (en De Souza Ferreira, 2003: 16).<sup>305</sup>

El DIP ha sido asociado a las políticas populistas y paternalistas generalmente adjudicadas al Estado Novo varguista,<sup>306</sup> y fue considerado un vehículo totalitario de propaganda oficial, que no dudó en implementar la censura. Estuvo compuesto por diversas áreas que no sólo abarcaron el ámbito de la cinematografía sino también el de la radio, el teatro, la publicidad y el turismo. Entre sus premisas, siempre tendientes a la glorificación del líder, el DIP fue altamente riguroso respecto a la necesidad de eludir en los medios masivos de comunicación cualquier alusión contraria al

---

en la ciudad de Río de Janeiro, donde se encontraban almacenados. Otro importante exponente de este género ha sido el Semanario conocido como *Rossi Atualidades* (1921-1930), impulsado por el cineasta Gilberto Rossi.

<sup>301</sup> Cita transcripta del original en portugués.

<sup>302</sup> Uno de los antecedentes del DIP en Brasil fue el Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que funcionó entre 1934 y 1939.

<sup>303</sup> Un film del Nuevo Cine Latinoamericano cuya diégesis está continuamente atravesada por la influencia de la personalidad de Getúlio Vargas en la sociedad brasileña es *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1970).

<sup>304</sup> Con este término se hace referencia a los campesinos que habitan el *sertão* del Nordeste de Brasil.

<sup>305</sup> Cita transcripta del original en portugués.

<sup>306</sup> Nos referimos al período gubernamental llevado a cabo en Brasil entre 1937 y 1945, luego del golpe de Estado perpetrado por Getúlio Vargas.

régimen, las Fuerzas Armadas y los valores morales.<sup>307</sup> La censura cinematográfica se consolidaría en 1943 con la creación del Serviço de Censura de Diversões Públicas, perteneciente al Ministerio de Justicia de la Nación. Probablemente, este tipo de iniciativas nos permiten explicar uno de los motivos por los cuales se propagó mayormente en el período clásico-industrial un cine de características básicamente escapistas, que encontraría su contrapartida en la llegada de un cine testimonial y social a mediados de la década del cincuenta. No es un dato menor que el surgimiento de estas nuevas experiencias cinematográficas que derivarían en la formación del movimiento *Cinema Novo* coincidan precisamente con el fin del gobierno varguista en 1954.<sup>308</sup>

Junto a la implementación de la censura, podemos mencionar la existencia de otro tipo de fenómeno que derivó en un cuidado preventivo por parte de los mismos creadores de los films, con el objetivo de obtener créditos para la realización y difusión de sus trabajos. En Argentina, la estricta supervisión de los guiones<sup>309</sup> por parte del Estado peronista, fue uno de los factores que ha fomentado este tipo de acciones que derivarían en mecanismos de autocensura. Esta situación sin embargo no era nueva, ya que en 1937, por medio del decreto 98998, se había establecido la obligatoriedad de aprobar a través de una Comisión Nacional de Cultura todo film cuyo asunto estuviera ligado a contenidos históricos e institucionales. Entre las manifestaciones más notorias de esta circunstancia ha sido frecuente la utilización de recursos estilísticos tales como el *flashback* (el cual permitía a las películas retrotraer la acción a un pasado lejano y superado), y los prólogos y epílogos (con leyendas incluidas), que marcaban directivas normativas para guiar la interpretación del espectador. Este tipo de tácticas han permitido al cine latinoamericano realizar una maniobra ideológica en apariencia paradójica. Por un lado, por medio de estos procedimientos se lograba desligar a la historia narrada a algún tipo de encuadre histórico que le remita al presente de la enunciación. Por otra parte, y al mismo tiempo, se transmitía al espectador un comentario encubierto sobre los valores negativos de los tiempos remotos y las virtudes alentadoras propuestas por el discurso institucional del film.

Tal como afirmara el crítico argentino Andrés Avellaneda (1986), en toda sociedad existen “transacciones entre el Poder y el Texto, entre el aparato del Estado y la variada serie de los discursos culturales...” (1986: 7). La censura cinematográfica surgiría, por tanto, como

---

<sup>307</sup> Estas y otras disposiciones fueron anunciadas a través del artículo 14 del decreto-Ley 1949, impuesto en 1937.

<sup>308</sup> Precisamente, el primer film de transición que impulsaría al nuevo cine brasileño fue *Río, cuarenta grados*, estrenado en 1955.

<sup>309</sup> Fueron célebres en este sentido las acciones llevadas a cabo sobre dos films de Manuel Romero: *La muchachada de a bordo* (1936), que protagonizó un episodio polémico con un senador al reclamar éste el tono satírico con el que se hacía referencia a la conscripción en el film, y *Tres anclados en París* (1938), la cual originalmente iba a titularse *Tres argentinos en París*. Este cambio estuvo causado, aparentemente, por la creencia de que una exposición tal de la nacionalidad no era recomendable para la difusión.

consecuencia de un choque entre el sistema político dominante y el germen en los films de una contradicción ideológica hacia el mismo. Por tanto, es lógico el hecho de que junto al aparato censor que cada país de Latinoamérica ha erigido, también cumpliera un rol central en este proceso represor de los discursos culturales el fenómeno de la autocensura, refugio o elección de aquellos que pretendieron seguir formando parte del sistema cultural.

Por último, daremos cuenta de un tercer fenómeno que signó la producción cinematográfica previa al surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Este consistió en la fundación de una serie de organismos oficiales que promovieron la intervención del Estado en el proceso creativo y de distribución de films. Los Institutos Nacionales de Cine tuvieron un alcance regional, debido a la aparición de los mismos en diversas naciones de América Latina.

En el Brasil del período clásico-industrial, a través de la promulgación del decreto-Ley 21.240 en 1937, se proyectó la instauración del Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). A través del mismo, se elaboraron films documentales de contenido pedagógico, cuya ideología promotora ha sido usualmente vinculada a la propaganda fascista. En lo que respecta a las posturas presentadas en esos documentales, el investigador brasileño Fernão Pessoa Ramos las describió de la siguiente manera: “Las razas mulata, *cafuzo* (negro e indio), *cabocla* (blanco e indio), no sólo están lejos de ser inferiores por ser mestizas, sino que deben tener la evidencia de su degeneración racial identificada con problemas de salud provocados por la ausencia de una política higienista. El cine educativo es una herramienta esencial para esta política de perfeccionamiento...” (en Paranaguá, 2003: 129). Fue precisamente en este marco estatal que el realizador Humberto Mauro realizó la mencionada serie de cortometrajes documentales *Brasilianas*. Las películas incentivadas por el INCE fueron distribuidas en escuelas y diversos lugares vinculados a la enseñanza para la instrucción y promoción de valores. Este organismo, que no incursionó en el registro ficcional, sería una especie de antesala del proyecto de creación del Instituto Nacional de Cinema (INC)<sup>310</sup> en 1966, que generaría grandes polémicas en los realizadores del nuevo cine brasileño, en medio de una disputa política de gran envergadura causada por los acontecimientos que instalaron la dictadura en el país. A pesar de ello, este ente estatal ha beneficiado económicamente la realización de films del *Cinema Novo*, como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

La primera cristalización de la intervención estatal en el cine argentino la constituyó la creación del Instituto Cinematográfico Argentino (ICA) en 1936, cuyo nombre estuvo asociado principalmente a la difusión de contenidos propagandísticos. Este organismo, dirigido por Matías Sánchez Sorondo, obtuvo fama por sus diversas acciones de censura previa sobre los films y su

---

<sup>310</sup> El INC formaba parte de las funciones del Ministerio de Educación y Cultura, y siguió funcionando hasta 1975. La Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) creada en 1969 reemplazaría paulatinamente las tareas desarrolladas en principio por el primer organismo.

aparato de control dirigido por el Estado. En 1957, por su parte, a través del decreto ley 62/57, se proyectó la creación del Instituto Nacional de Cinematografía,<sup>311</sup> que incluiría también una Comisión Nacional Calificadora, y que junto con el fomento de la producción, cumpliría funciones de control sobre las producciones. Entre sus principios, el texto de la Ley proponía el empleo del cine como “factor de educación para el pueblo y un medio de difusión de la cultura nacional, tanto en el país como en el extranjero” (en España, 2005: 76). A través de este suborganismo, se establecieron dos categorías de películas, compuestas por aquellas de exhibición obligatoria (Clase A), y las de exhibición no obligatoria (o Clase B). Esta diferenciación era establecida en base a su “calidad artística, cultural o de medio de difusión y educación” (en España, 2005: 75). A través de este tipo de disposiciones que influirían en el destino de recepción de los films, se ha asociado al Instituto con la práctica simulada de la censura, y una pretensión de establecer una imagen de la nación tanto interna como externa.

El hecho más relevante en la colaboración entre el Estado boliviano y su cinematografía fue precisamente la fundación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), surgido en 1953 por decisión del gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR). A través de noticieros y documentales, el ICB se encargó de documentar los acontecimientos más destacados acaecidos en la nación, como medio de propaganda del gobierno. Este organismo, que además sirvió de base para el lanzamiento de los realizadores principales del nuevo cine boliviano, a saber Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés,<sup>312</sup> entre otros, funcionó hasta 1968. En los últimos años del desempeño del ICB se presentaron problemas internos en la conducción de la institución, que llevaron a su desmantelamiento posterior y su absorción por el Canal 7, perteneciente a la televisión estatal. Todo esto fue acompañado por los cambios políticos generados por el derrocamiento de Víctor Paz Estenssoro (1964).

En conclusión, pudimos observar que el cine latinoamericano que precedió el movimiento regionalista de los años sesenta y setenta, también evidenció la aparición de tendencias comunes en lo que respecta a las legislaciones e intentos de fomento de la producción. De esta manera, entendemos que los cambios estéticos plasmados en el desarrollo de los períodos silente y clásico-industrial desembocaron también en choques entre las disposiciones provenientes de los organismos

---

<sup>311</sup> Esto se concretaría finalmente con el establecimiento de la ley 3772, promulgada el 11 de abril de 1957. Para mayores detalles sobre la creación del Instituto y la regulación cinematográfica del período 1957-1962 remitirse al artículo de Cesar Maranghello presente en España, Claudio (Dir.) (2005), *Cine argentino. Modernidad y vanguardia. 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

<sup>312</sup> Tanto Ruiz como Sanjinés fueron directores de esta institución, entre 1956 y 1964 y entre 1965 y 1967, respectivamente. Ambas gestiones estuvieron separadas por el cierre temporal del ICB en 1964, a consecuencia del golpe de Estado perpetrado por el general René Barrientos Ortuño, dando inicio a su primera presidencia (1964-1965).

de control, y el pensamiento autónomo de los realizadores, generando en la mayor parte de los casos una sumisión ideológica en las películas con el fin de proseguir con la actividad cinematográfica. En el Nuevo Cine Latinoamericano, percibiremos esta misma lucha política con resultados renuentes a esta clase de acatamientos gubernamentales.

#### **4. Tópicos y recursos estilísticos en los films fundacionales del cine regionalista latinoamericano**

Luego de la mención de ciertos antecedentes aislados de nuestro objeto de estudio durante la primera mitad del siglo XX, en el presente apartado nos dedicaremos a analizar los ejemplos paradigmáticos del cine transicional de los años cincuenta que resultaron influyentes en el desarrollo del cine regionalista de las décadas del sesenta y setenta, y que por lo tanto, consideramos modelos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano. Procederemos a localizar en este período las características constitutivas que consolidarían inmediatamente un movimiento continental cinematográfico. En principio, estudiaremos la presencia de ejes temáticos comunes, que tomaron lugar en algunos films de la década del cincuenta, tales como el hambre, la explotación y el abuso, y la controversia sobre las ideas tradicionales de civilización y progreso. En segundo y último lugar, examinaremos la utilización de recursos estilísticos tales como el empleo de la voz *over* para el establecimiento de puntos de vista ideológicos y posibles quiebres en la narrativa tradicional, y la combinación entre los registros de ficción y documental como una nueva alternativa para plasmar un testimonio sobre la realidad sociohistórica. Estos factores serán extendidos a partir del decenio posterior en un acto de radicalización de estas tendencias aquí manifestadas.

##### *4.1. Hambre y miseria*

Como referente central del inminente movimiento *Cinema Novo*, el film *Aruanda* fue uno de los trabajos que acometieron en este período en particular la propuesta de concientizar a través del cine sobre la existencia del hambre y el analfabetismo en ciertos sectores de la sociedad. El paisaje nordestino, que se constituiría en un espacio simbólico común en los films de la década del sesenta,<sup>313</sup> es contemplado en este cortometraje como un lugar habitado por niños desnudos o harapientos, familias en procura de una tierra donde trabajar y vivir, casas extremadamente humildes, una naturaleza enemiga por causa de las sequías y el fatigoso peregrinar de los campesinos como *retirantes*, en una única opción para su supervivencia.

---

<sup>313</sup> El film *Vidas secas* retomaría muchas de las imágenes y motivos temáticos planteados en la primera secuencia de este cortometraje.

El empleo de las canciones regionales del Nordeste a través de la banda sonora, de características siempre extradiegéticas,<sup>314</sup> nos permite expresar uno de los principales motivos por los cuales esta obra no se encuentra en el mismo nivel de radicalidad que su sucesora *Vidas secas*, en cuya estructura se optó por omitir este recurso. Las circunstancias vividas por la familia aquí representada adquieren, más allá del tono melancólico de la pieza musical, un matiz cargado de cierta referencia épica. Por otro lado, la voz *over* que dirige el relato instaura un testimonio descriptivo sobre la situación marginal de los campesinos, signada específicamente por las condiciones climáticas adversas, y sin incitar a una toma concreta de acciones por parte del espectador. La segunda melodía que atraviesa la banda sonora<sup>315</sup> se halla siempre vinculada a la descripción de las labores cotidianas de los *sertanejos*, estableciendo al documental, en estos instantes, como una exposición meramente instructiva sobre cierto sector de los trabajadores brasileños. Films como *Aruanda*, por tanto, aún no habían adquirido el carácter reflexivo y crítico propio del Nuevo Cine Latinoamericano, ya que no parece estar del todo despojado de esta clase de ornamentos apaciguadores. Más allá de esto, sus imágenes no dejaron de manifestar la dimensión de la pobreza que hasta entonces no había sido representada en las pantallas cinematográficas. El hecho de tratarse de un documental y no de una reconstrucción ficcional le otorgó a la película cierto valor de denuncia social que había sido inédita en el cine, y que en la década siguiente se intensificaría a través de una multiplicidad de films de diversas naciones del continente.

En el film *Río, cuarenta grados* la miseria es semantizada por medio de contrastes espaciales. La ciudad del título aparece cimentada en base a oposiciones radicales: “o *morros*<sup>316</sup> o rascacielos”, resumiendo así las extremas distancias clasistas propias de esta urbe. Por otra parte, la naturaleza paradisíaca con la que Brasil suele ser asociada, es hecha partícipe también de los desplazamientos sociales. Esto se observa nítidamente en una escena en particular, transcurrida en un zoológico. El paseo de un niño indigente observando las veleidades del lugar (sintetizando así los atractivos naturales del país) culmina con la expulsión del mismo, en una metáfora visual de contenido altamente crítico: mientras el niño observa una serpiente, el guardia lo aparta con crueldad del zoológico. La imagen del reptil a punto de devorar la lagartija que funcionaba como su mascota es una intencional equiparación sobre la falta de acceso de los sectores marginales a la igualdad social.

En el caso del film cubano *El mégano* (Julio García Espinosa, 1955), el hambre y la miseria también son resaltados por medio de un juego de contrastes. En la primera secuencia se produce el primero de ellos, por medio de la exhibición distendida de la vida de los pobladores, en especial la

---

<sup>314</sup> Este recurso vincula al film con la mencionada serie de *Brasilianas*, de Humberto Mauro.

<sup>315</sup> Mientras la primera se trata de una melodía melancólica, la segunda posee un tono más alegre y vivaz, a través del sonido de una flauta acompañada de percusión.

<sup>316</sup> Nos referimos a los cerros donde generalmente fueron asentados los barrios marginales.

de los niños en su inocencia y despreocupación. Esta escena es contrastada con la filmación de los trabajadores llevando a cabo sus duras labores en la ciénaga, las cuales son interrumpidas por la mirada intrusiva del capataz, resaltada por el tono amenazante de la música extradiegética. Este momento de la narración funciona como instrumento de esclarecimiento de la existencia de diferencias de clase. Podríamos agregar, como dato anecdótico que habla de la repercusión ideológica de esta película, que la exhibición de la misma tropezó con una persecución por parte del entonces presidente Fulgencio Batista (1952-1959),<sup>317</sup> el secuestro de las copias y el encarcelamiento de Espinosa y el director de fotografía Jorge Haydú.

El hambre, la sequía y el aislamiento fueron tópicos comunes en este grupo de films, que trajeron a la luz por primera vez en Latinoamérica una problemática social usualmente oculta a los espectadores tradicionales de cine. Estos accederían a través de estas obras a una exhibición estética de este tipo de situaciones, que iría de la mano de planteos de orden ético. En el decenio siguiente se accedería a un perfeccionamiento en el tratamiento semántico y formal de esta temática, volcándose principalmente a una propuesta reflexiva, con el fin de fomentar una intervención en la realidad.

#### 4.2. *Explotación y abuso*

Este tipo de tópicos abordados en los años cincuenta nos introducen a la aparición de una nueva centralidad narrativa, donde los personajes y espacios tradicionalmente marginales en el relato empiezan a tener protagonismo. Como vimos en el Capítulo 1, este fenómeno había acontecido con anterioridad y de forma sistemática en otras disciplinas artísticas, y comenzó a popularizarse en la cinematografía a partir de esta década transicional. Los seres usualmente ubicados en la periferia de la narración (explotados, esclavos, pobres, desocupados) se convierten a partir de este período en los elementos inspiradores para la divulgación de ciertas injusticias sociales. La presencia de estos personajes comenzará a tener un espacio para la reivindicación de sus propias demandas, aunque aún no observamos en su totalidad una intención de otorgar la dirección y normativa ideológica de los films a esos mismos sectores. Por lo tanto, lo que caracterizó a las películas que mencionaremos en este apartado fue la mediación por parte de la instancia productora en la expresión de las problemáticas esbozadas.

En lo que respecta a las penurias experimentadas por determinados sectores, generalmente el cine latinoamericano ha otorgado dos explicaciones alternativas sobre las razones que las originaron. En primer lugar, la consideración de que el hambre se produce solamente como consecuencia de la adversidad climática y el determinismo geográfico del territorio habitado, y por otro lado, la afirmación de la existencia de causas sociales, políticas y culturales. El Nuevo Cine

---

<sup>317</sup> Previamente, había sido presidente de la nación entre 1940 y 1944.

Latinoamericano optó en la mayoría de los casos por enfatizar el motivo de la explotación y los abusos, derivando generalmente en un cine de confrontación ante ciertas arbitrariedades políticas perpetradas sobre ciertos pueblos. En cambio, en este cine de tránsito de los años cincuenta la primera afirmación tendría un lugar altamente relevante.

Dos casos complementarios los constituyen el film boliviano *¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas)* y el cubano *El mégano*. En el primero ante la huida de su protagonista de la comunidad a la que pertenece para buscar mejores recursos de vida, el relato se centra en su pretendido retorno, y culmina en una moraleja basada en la recomendación de una actitud de abnegación ante la miseria que le tocó experimentar. “No es de justos ni de valientes huir”, se concluye en el film, cerrando las expectativas de Sebastiana de resistirse a permanecer en la misma condición de miseria. El respeto a las tradiciones ancestrales funcionaría aquí a manera de cerco hacia el cambio y la insurrección.<sup>318</sup>

*El mégano*, en cambio, al ser uno de los films fundacionales de la cinematografía cubana pronta a la Revolución y realizado por los futuros ideólogos del nuevo cine de esa nación, nos introduce en otra clase de propuesta, en la que la toma de conciencia sobre los infortunios sociales se efectúa en conjunto con una incitación al espectador hacia la sublevación, resumida en el puño cerrado del campesino protagonista como símbolo de la adquisición de una conciencia revolucionaria. Los títulos de crédito reivindican la importancia de los trabajadores retratados en el resultado final de la película, otorgándole así un estatus de testimonio veraz sobre un “un pedazo de la vida” de ese lugar y los campesinos. Partiendo de aquí, corroboramos en ella la adquisición de los motivos estilísticos del Neorrealismo, de los que es una heredera indiscutible (tal como ocurriera en las mencionadas *Tire dié* y *Río, cuarenta grados*), corriente que continuaría explotándose en el Nuevo Cine Latinoamericano durante la primera mitad de la década del sesenta.<sup>319</sup> Por otra parte, la importancia de *El mégano* radica también en que fue realizado en un marco político ajeno al que caracterizaría al cine cubano a partir de los años sesenta. Esto distinguió a la cinematografía local del resto del continente, que coincidió en la mayor parte de los países en desplegarse como un arte de contraposición al sistema ideológico imperante. De esta manera, el cine cubano encontraría en este film prerrevolucionario no exactamente un antecedente sino más bien un caso aislado de un arte de intervención política en comparación con lo que caracterizaría a la producción inmediatamente posterior, ya instalada en un tipo de organización socialista.

---

<sup>318</sup> Dentro del marco del movimiento *Cinema Novo*, participante del Nuevo Cine Latinoamericano, esta discusión sobre las actitudes místicas y la conservación de las tradiciones como enemigos del cambio social aparecerá como eje central del film *Barravento* (Glauber Rocha, 1961). Su realizador consideraba como uno de los impulsos que le llevó a hacer películas “mostrar al mundo que, bajo la forma del exotismo y de la belleza decorativa de las formas místicas afro-brasileñas, habita una raza doliente, hambrienta, analfabeta, nostálgica y esclava” (2004: 48).

<sup>319</sup> Esta influencia trascendería en films como *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) y *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

### 4.3. *Civilización y progreso*

El proyecto modernizador que ha signado la cultura latinoamericana desde principios del siglo XX, con su mandato de progreso y la afición por alcanzar un estatus de región desarrollada, bajo las influencias del eurocentrismo, ha sido uno de los puntos de discusión que el Nuevo Cine Latinoamericano se ha dedicado a poner en controversia. La década del cincuenta nos presentó varios ejemplares de este proceso de reconstrucción de la anquilosada noción de evolución civilizatoria. Uno de los principales exponentes de una nueva óptica al respecto fue nuevamente el film *Río, cuarenta grados*. En los títulos de crédito iniciales se confecciona una representación estereotipada de la ciudad en cuestión, presentándola, en apariencia, como un espacio emblemático de la nación, a la manera de carta postal. El Carnaval, el fútbol y la playa se erigen como pasatiempos que designan a Río de Janeiro como un paraíso lleno de entretenimientos y placeres a disposición del turista. Sin embargo, este panorama es rápidamente contrastado con otro paisaje, que suele pasar desapercibido en medio de las propuestas de una gran metrópolis: niños explotados, huérfanos que no pueden disfrutar su infancia por la responsabilidad de trabajar, familias aspirando al ascenso social aún a costa de sus propios principios. En esta gran confrontación simbólica y espacial realizada por el film, aún la miseria encuentra lugar para el exotismo: los menores pidiendo limosna a los extranjeros que visitan la ciudad ejercerían un atractivo turístico vinculado al “primitivismo”.

Por otra parte, la postura propuesta en este largometraje sobre la existencia de otra cara del progreso nos introduce también a un planteo sobre la condición alienada de los integrantes de la sociedad. El film destruye el célebre mito de la “alegría brasileña”, contraponiendo las alegres danzas de Carnaval con el desempleo y el alcoholismo en las familias que componen las Escuelas de Samba. Al respecto, destacamos la anteúltima secuencia del film, estructurada en dos situaciones dramáticas intercaladas por un montaje alternado: un partido de fútbol y la muerte de Jorge, uno de los menores obligados a trabajar, que es atropellado por un tranvía. Los gritos de algarabía por el festejo de los goles se fusionan con la realidad de la muerte que circula por las calles, haciendo imperceptible el clamor final del adolescente. La película de Nelson Pereira dos Santos ironiza sobre la consigna de un Brasil feliz proveniente de las canciones de samba, ilustrando trágicamente, a través de ese ritmo musical,<sup>320</sup> la espera de la madre de Jorge. En el desenlace, la cámara encuadra la célebre imagen del Cerro Pan de Azúcar y establece así una resignificación de esa típica postal turística. La realidad social revelada durante el transcurso de la narración cumple, por tanto, una función de desmitificación.

---

<sup>320</sup> La canción a la que hacemos referencia vincula al samba con aquello “que trae alegría a millones de corazones brasileños”.

En la secuencia inicial de *Tire dié* encontramos nuevamente esta confrontación frente al imaginario de modernización otorgado al paisaje urbano y la realidad hasta entonces enmascarada. Una vista panorámica nos ofrece desde las alturas una exhibición del paisaje santafecino, elevando una percepción de la ciudad como un espacio de desarrollo. El sonido de las turbinas del avión desde el cual son tomadas las imágenes, la visión parcializada del aeroplano en el cuadro y el despliegue por medio de una voz *over* de los datos estadísticos de la ciudad, condimentan esta perspectiva de progreso propia de los films propagandísticos realizados por los noticiarios cinematográficos. Esta postura será inmediatamente ironizada por medio del contraste con la pobreza. Por otra parte, y en referencia también a este mediometraje, la célebre escena de los niños pidiendo monedas a los pasajeros del ferrocarril, afianza la visión dicotómica de los espacios sociales: mientras los habitantes de la periferia mendigan, el otro sector de la sociedad, representado por el tren en movimiento (símbolo del proyecto modernizador), observa<sup>321</sup> desde un lugar de espectador<sup>322</sup> (con su mirada dirigida de arriba hacia abajo, y la ventana funcionando como pantalla) el universo desplazado por el que se encuentran transitando temporalmente.

Aunque vinculado a una postura ideológica específica basada en la oposición al régimen peronista, y realizado en un estilo narrativo y visual aún inspirado en los esquemas básicos del cine industrial, el film argentino *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958) nos otorga otro claro ejemplo respecto a este tópico particular, remarcando el desencanto ante las significaciones volcadas sobre la ciudad de Buenos Aires como un espacio promotor del progreso. El film enunció una lúgubre metáfora para describir a esta metrópolis: “(es) como la mujer hermosa que tuviera un cáncer”, en una obvia y polémica alusión a la fallecida Eva Perón, esposa del presidente derrocado. Por medio de estas despectivas insinuaciones, el film dejó asentada su tesis sobre las contradicciones entre el discurso oficial del pasado al que pretendió denostar y el prometedor panorama del nuevo régimen patrocinado, que representaría a su vez a las propuestas políticas del desarrollismo.

En resumen, este tópico emergería de una manera más radicalizada en el decenio posterior, coincidiendo en casi todas las cinematografías aquí implicadas, en una directa oposición a lo que la mayoría de los cineastas concordaría en denominar un complejo de inferioridad cultural que se ha intentado remediar por medio de una imitación desincronizada con la realidad social.

#### 4.4. *Todos los testimonios, una misma voz*

---

<sup>321</sup> Se incluyen también comentarios de los pasajeros que expresan las diversas opiniones emitidas por una sociedad que se mantiene a distancia: los mismos transitan desde la pena hasta la crítica mordaz.

<sup>322</sup> Uno de los pasajeros es encuadrado de espaldas leyendo el periódico, imbuido de otro tipo de información que la que le presenta su realidad próxima. Esta imagen adelanta, por tanto, otro de los elementos propios del Nuevo Cine Latinoamericano: la utilización del discurso cinematográfico como medio de contrainformación.

Una de las características más recurrentes del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido la introducción de múltiples formas de emplear el recurso de la voz *over* o la voz en *off*<sup>323</sup> para la proyección de ciertas perspectivas ideológicas. Estos usos consistieron en abordajes tales como el modo estrictamente normativo de los contenidos expresados,<sup>324</sup> la narración en primera persona por parte de los mismos protagonistas de los hechos reales, y el diálogo con los personajes que se encuentran en el cuadro, ya sea por parte de una voz en *off* perteneciente a entrevistadores o por una voz *over* que se entremete en la historia desarrollada en la pantalla.

El caso de *Tire dié* es muy particular al respecto. Junto a la ya mencionada primera secuencia, narrada por un locutor<sup>325</sup> que enarbola un discurso descriptivo y normativo sobre la ciudad de Santa Fe, encontramos otro tipo de utilización de este recurso sonoro basado en el testimonio directo de los pobladores de la zona del río Salado. La versión del film que circuló finalmente hasta el día de hoy contiene un doblaje de las verdaderas voces de estos personajes. Las mismas fueron grabadas por los actores Francisco Petrone y María Rosa Gallo, funcionando como mediadores de la exposición de la supervivencia en este rincón marginal de la “gran ciudad”. La decisión de utilizar esta superposición de voces surgió principalmente por la dificultad técnica producida por el uso de grabadores de sonido directo no profesionales, que no permitieron captar de manera perceptible las palabras de los pobladores. Sin embargo, más allá de esta carencia tecnológica, esto dio lugar a la elaboración de una postura innovadora respecto a la documentación de los hechos: todos estos testimonios representan una misma voz, y esto refuerza la unicidad de la exposición social.<sup>326</sup> Por otra parte, los actores que doblaron a los personajes efectuaron una reproducción de las charlas de los moradores del lugar, en una especie de escenificación que introduce ciertos aspectos de la ficción en el registro documental.

Este recurso se repite en el film boliviano *¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas)*, en el cual quien se encarga de expresar los diálogos de los personajes es también una voz, proveniente del fuera de campo, pero que cumpliría también una función diegética. En primer término, esta suplanta el lenguaje hablado por los personajes de la película, una niña llamada Sebastiana y su comunidad de pastores *chipayas*. En el inicio de la secuencia en la que el personaje del abuelo Esteban relata a la joven las tradiciones de su raza, y cuando el brujo del pueblo adivina el paradero de Sebastiana a

---

<sup>323</sup> En el lenguaje cinematográfico se conoce como voz *over* a aquella que proviene de un espacio exterior al universo diegético. La voz en *off*, en cambio, si bien también se encuentra fuera del campo visual, forma parte de la diégesis, aun cuando su “fuente no está encuadrada” (Casetti y Di Chio, 1991: 100).

<sup>324</sup> Este uso es el más tradicional para la enunciación de perspectivas ideológicas, empleado desde el cine clásico-industrial, y acompañado también por los carteles indicativos.

<sup>325</sup> Los textos pertenecientes a esta especie de prólogo del film fueron pronunciados por el locutor Guillermo Cervantes.

<sup>326</sup> La búsqueda de soluciones estéticas a los problemas de escasez de recursos técnicos es uno de los factores más promovidos por el Nuevo Cine Latinoamericano.

través de los rituales *chipayas*, la voz *over* es utilizada como herramienta de traducción del idioma original de la tribu, en un matiz dirigido a la transmisión didáctica de valores.<sup>327</sup> Sin embargo, también acompaña a los protagonistas en su trayecto, expresando algunas de sus emociones y pensamientos: “qué bien se siente uno cuando ya no tiene hambre”. Este film contiene además un tercer aspecto asimilable a la experiencia observada en *Tire dié: la voz over*, aún desde su exterioridad, mantiene a su vez diálogos con Sebastiana, introduciéndose en la narración y desligándose de un rol de comentarista observacional.

Acerca del empleo de la voz narradora en esta película, podríamos agregar dos funciones principales más: por un lado, está encargada de relatar al espectador el modo de vida de esta comunidad indígena en particular, en sus dificultades de supervivencia y su aislamiento cultural, y por el otro, elabora un discurso dirigido a la misma protagonista, que se encuentra a una distancia física y social de su pueblo,<sup>328</sup> convirtiéndola así en un símil del destinatario del film, al que también se le estaría haciendo retornar a la reivindicación de la propia identidad. De esta forma, interpretamos que la película de Jorge Ruiz y Augusto Roca simbolizó en el retorno de Sebastiana un llamado de conciencia del espectador, y por lo tanto, se constituyó en un adelanto sobre el rol que el arte cinematográfico empezaría a asumir como fuente de adoctrinamiento o instrucción luego de esta etapa transicional del cine latinoamericano.

En el caso de *El mégano*, si bien no existe una voz *over* que asuma el discurso ideológico del film, se emplea sin embargo la banda de sonido para dar cuenta del sistema de personajes: la presencia de las autoridades y las situaciones de explotación son acompañadas constantemente por una música extradiegética perturbante. En cambio, el paso de un grupo de revolucionarios por la ciénaga en una de las escenas centrales es ilustrado con un tono vivaz que denota una perspectiva positiva sobre los mismos más allá de la reacción de incompreensión de los obreros. Por último, el habla de estos últimos está desprovista de cualquier fondo musical, y cuando este tipo de recurso aparece es realizado por medio del canto intradieгético de una niña.

#### 4.5. *El documental y la ficción: dos abordajes en combinación*

Otro de los elementos que acercan a esta década en particular a las características propias del Nuevo Cine Latinoamericano, ha sido cierta tendencia a la combinación del registro documental

---

<sup>327</sup> No es casual que se deje oír el dialecto nativo precisamente en las escenas donde se reivindican los valores primigenios de la comunidad.

<sup>328</sup> De acuerdo a lo enunciado en el film, Sebastiana huyó de su comunidad movida por la búsqueda de pastos mejores para alimentar a su rebaño; por lo tanto, su alejamiento se basaría exclusivamente en una necesidad de supervivencia y no en un acto de rebeldía ideológica. Sin embargo, su peregrinar aparece envuelto en una antigua controversia entre tribus.

con el de ficción. Esta estrategia fue desarrollada notoriamente en el film *¡Vuelve Sebastiana! (los chipayas)* a través de la elaboración de un discurso testimonial. Este nos introduce en la historia pasada del pueblo del título, y su rivalidad con la tribu de los *aymaras*, a través de una individualización en la vida de Sebastiana Lupi, verdadera protagonista del hecho narrado. La mezcla de registros es generada por medio del uso de elementos típicos del documental como la voz *over*, la filmación de personajes reales llevando a cabo sus actividades cotidianas sin la dirección de un guión establecido (lo cual refuerza la participación activa de los integrantes de la comunidad), y el tono instructivo que en ciertas escenas la asemejan a una película educativa.<sup>329</sup> En este sentido, el film se asemeja a la modalidad de representación expositiva del documental definida por Bill Nichols (1997), especialmente manifestada en la omnisciencia de las voces narradoras argumentando a favor de la conservación de las tradiciones de los pueblos originarios. Sin embargo, la película sigue también una trayectoria propia del discurso de la ficción, utilizando a los indígenas como intérpretes (actores) que recrean en gran parte de las escenas la experiencia real de Sebastiana y su pueblo.

En otro film de Jorge Ruiz, *La vertiente* (1958), encontramos también esta combinatoria de registros, por medio del despliegue de un argumento, en el que junto con los actores contratados para la realización de la película participaron también los mismos habitantes del lugar, como fue el caso de la maestra Arminda Herrera,<sup>330</sup> una de las impulsoras en el pueblo de Rurrenabaque del emprendimiento para instalar un sistema de agua potable. Precisamente, el film se encargó de dejar asentado como testimonio este acontecimiento sobre un hecho acaecido en la realidad. En este sentido, el largometraje se destaca por ser un antecedente de uno de los aspectos ilustrados por el Nuevo Cine Latinoamericano, a saber, la participación activa de la comunidad con el fin de alcanzar sus reivindicaciones, en este caso en lo que respecta a cuestiones de infraestructura. Este tipo de experiencias inspiraría en los films inmediatos, tanto de Bolivia como de otros países, la utilización del cine como instrumento para la consecución de proyectos colectivos.

Por tanto, aún cuando las películas documentales realizadas en esta época no contuvieran elementos provenientes del registro ficcional, o viceversa, observamos una vinculación entre ambas instancias en el acercamiento de los textos fílmicos a problemáticas sociales y a la expresión de una identidad nacional, que incluye también una visión sobre la Historia. Así, la familia *retirante* de *Aruanda* registrada por las cámaras es protagonista de un documento testimonial, y al mismo

---

<sup>329</sup> Esto se hace notorio en especial en la secuencia inicial y en el relato del abuelo Esteban sobre las tradiciones *chipayas*.

<sup>330</sup> El testimonio personal de la maestra obtuvo una construcción ficcional, adicionándole una historia de amor. Aunque originalmente Herrera fue elegida para interpretarse a sí misma, tuvo que ser reemplazada por una actriz por supuestos celos de su esposo.

tiempo, de una narración, la de sus condiciones reales de vida, que tiene, al igual que las ficciones, un inicio, un desarrollo y un desenlace. Asimismo, el universo diegético de *Río, cuarenta grados* no es más que una construcción de una realidad que se experimenta cada día, por lo cual, toda elaboración dramática presente en el film responde al mismo tiempo a un documento con pretensiones de veracidad.

Por otra parte, las mencionada superposición de voces observada en *Vuelve Sebastiana (los chipayas)* y *Tire dié*, más allá de su función práctica de traducción idiomática o debida a problemas técnicos, respectivamente, involucran al mismo tiempo una especie de representación dramática en medio del documento testimonial.<sup>331</sup> Lo real y lo imaginado se fusionarían por medio de este recurso alentando una reciprocidad de registros, que se complementa también a la emergencia de una tendencia hacia la narración de Historia por medio de la cinematografía.

## 5. Conclusión

A lo largo de este Capítulo, pudimos delinear una trayectoria trazada por el cine latinoamericano que derivaría en los años cincuenta en la realización de las películas fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano, a saber, *¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas)* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1953), *El mégano* (Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, 1955), *Río, cuarenta grados (Rio, quarenta graus)*, Nelson Pereira dos Santos, 1955/56), *Tire dié* (Fernando Birri, 1958) y *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), entre otras.

Aún a pesar de la disparidad propia de cada país y la divergencia del desarrollo productivo y estético observadas durante los períodos silente y clásico-industrial, el cine latinoamericano manifestó desde sus comienzos una preocupación por afianzar ciertos valores regionales, reivindicar espacios y sectores sociales desplazados, realzar asuntos de índole popular, presentar personajes pertenecientes a comunidades generalmente ubicadas en la periferia del relato, y desplegar recursos estilísticos tales como la interacción de los registros ficcional y documental, y un empleo heterogéneo del recurso de la voz *over*, entre otros aspectos. De esta manera, observamos que ha habido un desarrollo paulatino de la integración cinematográfica en el continente, que se afianzó, como vimos, en la década precursora del Nuevo Cine Latinoamericano.

Más allá de esto, consideramos que a pesar de estas cuestiones que han acercado a las cinematografías de América Latina al avance de un movimiento de solidaridad regional, no ha sido hasta la llegada de los años sesenta que los aspectos arriba mencionados se empezaron a manifestar de una manera radical, sistemática y programada, excenta de un exceso de didactismo y

---

<sup>331</sup> Debemos aclarar, sin embargo, que *Tire dié* es un film documental, y que los rasgos ficcionales sólo pueden remitirse a la interpretación por parte de estas voces traductoras que le adjudican una expresividad a las palabras de los pobladores del lugar.

paternalismo,<sup>332</sup> y propensa a una reflexión más crítica y menos descriptiva sobre las realidades sociales exhibidas.

Frente a estas consideraciones, creemos que la fuerte presencia que han tenido el Estado y las instituciones asociadas a él (entre ellas la oficialización de la censura), en el desarrollo estético-industrial de las cinematografías previas al período en cuestión, explica la tendencia a no lograr establecer propuestas plenamente independientes de las normativas gubernamentales. Las décadas del sesenta y del setenta verían explotar, en cambio, la autonomización del sistema de producción y distribución de películas, a través de la formación de circuitos alternativos a los autorizados por el Estado, lo cual permitiría una mayor libertad creativa en los cineastas, ya sea por su decisión de mantenerse alejados del mercado de films comercial o por la obligación generada debido a la persecución ideológica.

### **CAPÍTULO 3**

#### **Experiencia y teoría del regionalismo en el Nuevo Cine Latinoamericano**

A lo largo de este Capítulo analizaremos uno de los puntos de inicio de la renovación del cine latinoamericano en los años sesenta y setenta, es decir, los eventos que permitieron el intercambio estético-político de una nueva generación de cineastas que se propuso romper con las estructuras industriales y apuntó a la realización de un cine continental, libre de las influencias económicas del sistema y de la dependencia cultural. Tal como afirma Mariano Mestman (2001) podría realizarse

---

<sup>332</sup> En el Capítulo 3 destacaremos las polémicas que se han producido sobre este tema entre los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano.

cierto cuestionamiento respecto a la catalogación de este frente de integración regional como “movimiento”, debido a la diversidad estética manifestada por cada uno de sus integrantes, que no fue ajena también a la heterogeneidad del panorama cinematográfico de cada una de esas naciones en particular (como referencia, podemos remitirnos al *Cinema Novo*). La existencia de esta multiplicidad de abordajes por parte de los realizadores es reconocida también por Zuzana Pick (1993) como constituyente del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, a través de la organización de encuentros, congresos y festivales, los directores de la región tuvieron la oportunidad de difundir sus trabajos e intercambiar ideas que les llevaron a la consolidación de una lucha común contra la dominación cultural manifestada principalmente por la hegemonía de Hollywood, que consideraban atacaba a las cinematografías nacionales.

La mayoría de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano plasmaron en las pantallas problemáticas sociales, buscando revolucionar la realidad nacional a través de su arte, y encararon, con su difusión alternativa en estos eventos, lazos de unidad entre ellos que les permitieron generar nuevas estrategias en pos de la liberación económica y cultural de las naciones de la región. Estas prácticas derivaron en una suerte de mecanismo de retroalimentación, que dio lugar a la generación de estéticas cinematográficas, la difusión de propuestas políticas determinadas, la propagación de nuevos circuitos de distribución de films, un contacto diferenciado entre la instancia productora y receptora, y la proliferación de materiales escritos y audiovisuales entre directores.

Este tipo de intercambios facilitó, por tanto, la integración de los cineastas, marginados hasta entonces por la preponderancia del cine industrial, logrando que estos expusieran sus propuestas estéticas e ideológicas de manera tal que sirvieran de inspiración a sus pares. Al mismo tiempo, los festivales y congresos se convirtieron en un medio de divulgación de películas que se encontraban limitadas en su exhibición en sus países de origen. Uno de los motivos que originaron esta situación fue la acción de la censura en ciertas naciones (como Argentina, Brasil o Chile), sufrientes de gobiernos de corte autoritario. Pero otro factor, coincidente en cada lugar (con la excepción de Cuba), fue el poco espacio otorgado a la difusión de las cinematografías nacionales en los países de América Latina, debido a la hegemonía del film extranjero.

La mención de estos acontecimientos que se fueron sucediendo a lo largo de las décadas que circundan al período estudiado, nos permitirá conocer los debates que circularon entre los cineastas, y que derivaron en la construcción de estéticas personales diversas bajo objetivos ideológicos similares. Trazaremos el intercambio efectuado entre los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano en estos congresos, tanto los nacionales como los internacionales, para dar cuenta del pensamiento circulante en la región que influiría en la producción de un cine renovado en lo narrativo y espectacular. A través de este tipo de encuentros, podremos localizar una serie de discusiones y polémicas que marcaron puntos de convergencia y divergencia entre los cineastas,

cuyas conclusiones se verían reflejadas en los mismos textos fílmicos. De esta manera, demostraremos que si bien la cinematografía realizada en América Latina durante los años sesenta y setenta se destacó por su alto grado de compromiso continental, aún así han existido ciertas particularidades de acuerdo a las especificidades históricas y políticas experimentadas en cada nación, y a las disparidades ideológicas y estéticas de cada realizador o grupo de producción.

A su vez, la unidad llevada a cabo en el cine latinoamericano del período en cuestión se manifestó a través del trabajo grupal, evidenciando que los intercambios no se circunscribieron únicamente a la puesta en común de ideas, sino también a la misma producción de films. Estudiaremos casos particulares de colaboración entre cineastas de diferentes naciones, que trasladándose a sus países vecinos, trabajaron en conjunto con sus pares latinoamericanos aportando de sus especialidades en el quehacer fílmico. Esto trajo como resultado la realización de películas solidarias a la integración de América Latina, o una planificación finalmente abortada de las mismas.

Por otra parte, analizaremos una situación paradójica que ha caracterizado a la divulgación de los films del Nuevo Cine Latinoamericano. Esta se inició en la recurrente dificultad de concretar sus propuestas iniciales de difusión de una realidad social propia del continente en general, y de las naciones que lo componen en particular, por motivos que responden a las escasas posibilidades de difusión masiva de las películas en su territorio de origen (a saber, la censura ideológica que obligó a la distribución clandestina de las obras, o la poca afluencia de las producciones por parte del gran público). Sin embargo, las películas sí han logrado tener un amplio recibimiento en festivales de cine europeos, algunos de ellos por su vinculación con el movimiento tercermundista. De esta manera, los destinatarios mayoritarios de las películas resultaron ser grupos ajenos a las problemáticas sociales expresadas en los textos fílmicos.

Por último, estudiaremos la producción teórica de los participantes de este movimiento de integración regional a través de la puesta en común de los programas ideológicos y las propuestas estéticas de los mismos, con el fin de demostrar la vinculación continental de estas cinematografías. Analizaremos los escritos difundidos por los realizadores a manera de ensayos y manifiestos, destacando la instrumentalización del cine en pos de una revolución social, el nuevo estatus de la obra cinematográfica como estructura abierta, nuevas posturas respecto al espectador, la producción de películas despojadas de cualquier clase de elitismo y afianzadas en las clases populares, y la discusión sobre el rol del cine como instrumento de verdad.

### **1. Encuentros, congresos, festivales: centros de integración latinoamericana**

Un instrumento para la puesta en acuerdo de las ideas de los realizadores latinoamericanos de este período ha sido la concurrencia de los mismos a eventos tales como encuentros y congresos de cineastas de la región (a los que acudirían en ocasiones colegas de otras partes del mundo, así como

también críticos y técnicos provenientes de los diferentes rubros del quehacer cinematográfico). A estos acontecimientos se sumaría la organización de festivales donde fueron proyectados los films del Nuevo Cine Latinoamericano, lo cual ha servido también de mutuo sustento para la consecución de nuevas perspectivas narrativas, estilísticas e ideológicas. Este tipo de movilizaciones tuvo en primera instancia un alcance meramente nacional, y abrió la discusión sobre los nuevos modos de abordaje industrial y estético de las películas que empezarían a realizarse en los propios países. Las conclusiones que se fueron estableciendo por medio de estas experiencias derivaron en una puesta en común con los planteos que simultáneamente estaban realizándose en las demás naciones del continente, y proveyeron el puntapié inicial para la organización de eventos similares, adquiriendo esta vez una dimensión regional.

Por otra parte, el intercambio entre los realizadores de América Latina se nutrió también de otro tipo de experiencias, tales como la práctica concreta de la filmación en asociación y la concurrencia a festivales cinematográficos efectuados fuera del continente. De esta manera, observamos que han sido múltiples las variantes que han tenido los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano para la puesta en común de nuevos principios de producción, distribución y recepción del arte cinematográfico. A través de este conglomerado de sucesos, se gestaron finalmente los debates que unirían y al mismo tiempo enfrentarían a los cineastas. Por otra parte, en medio de estas polémicas, las películas de los años sesenta y setenta se encargarían de modificar definitivamente el quehacer fílmico en el continente, expresando al mismo tiempo las preocupaciones propias del período histórico, político y artístico que tocó vivir a sus creadores.

### 1.1. *Principales casos nacionales*

Si bien los años sesenta constituyeron el epicentro de este tipo de acontecimientos en el continente americano, los orígenes de la reflexión sobre la continuidad y desarrollo de la cinematografía pueden rastrearse a partir de la década anterior. Estudiaremos en este apartado dos casos paradigmáticos llevados a cabo en Brasil y Chile que nos permitirán, en primer lugar, entender la movilización que en este período estaba efectuándose respecto a las discusiones por el desarrollo de una nueva industria cinematográfica. Esta debía tener en cuenta los aspectos inherentes al planteo de estructuras de producción, distribución y exhibición que fueran alternativas a las desarrolladas durante el período clásico. Por otro lado, nos ayudarán a localizar los orígenes de la búsqueda de estrategias narrativas y audiovisuales renovadoras, que finalmente establecerían un cambio radical en las películas representativas del Nuevo Cine Latinoamericano.

En la medida en que Brasil sacó a la luz obras tales como *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955) o *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), empezaron a organizarse también una serie de reuniones, estructuradas en forma de comisiones o grupos de

estudio, que unificaron a los integrantes del entorno cinematográfico, a saber, productores, realizadores e intelectuales representativos de diferentes áreas. Los más destacados fueron la Comissão Federal de Cinema, creada en 1956,<sup>333</sup> y el Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), surgido en 1958, y ligado al Ministerio de Educación.<sup>334</sup> El objetivo de los mismos era plantear cuál podría ser el futuro de la actividad cinematográfica del país, siendo concientes de la necesidad de un cambio a nivel estético y productivo.

Nacidos durante el gobierno desarrollista de Juscelino Kubitschek (1956-1961), estos organismos planificaron políticas cinematográficas destinadas a impulsar la producción, con debates en torno a la oscilación entre la protección estatal de esa industria y el patrocinio internacional. Este planteo establecería a su vez un equivalente en el contenido de los films, consistente en la tensión entre una tendencia nacionalista y otra universalista. La generación de políticas proteccionistas para el cine nacional por parte de estas entidades generó controversias en ciertos sectores vinculados al mercado de películas extranjeras. Sin embargo, los años que vendrían marcarían una inclinación cada vez mayor por una postura nacionalista en los contenidos y los modos de producción de los films.

Junto a los grupos de estudio y las comisiones de cine, Brasil realizó durante esta década una serie de conferencias, entre las que sobresalió el Congresso Paulista de Cinema (1952). Este evento, celebrado entre el 15 y el 17 de abril de ese año, se centró principalmente en cuestiones concernientes a la producción cinematográfica. Los treinta y seis trabajos que se discutieron trataron acerca de los problemas de financiamiento de los films, la creación de escuelas de cine y la consideración sobre qué tipo de temáticas era factible presentar como argumentos de las películas, entre otros asuntos. La propuesta de Nelson Pereira dos Santos, titulada “Libertad de producción”, hace mención de la necesidad de que los pequeños productores se unifiquen para formar cooperativas de cine, las cuales darían lugar a la aparición de productoras independientes. Con la presentación de Rodolfo Nani, cuyo trabajo se tituló “El productor independiente y la defensa del cine nacional”, la atención está puesta en la renovación de las temáticas de las películas, que deberían identificarse con la literatura y la historia del pueblo brasileño, y de esta manera hacer un cine acorde a las características propias del país. La conclusión obtenida en este evento fue la consideración como requisito para el reconocimiento de un cine nacional a la existencia de capital y

---

<sup>333</sup> Un año antes se había creado en São Paulo la Comissão Municipal de Cinema, que cumpliría la misma función de análisis y proyección que los organismos posteriores.

<sup>334</sup> Estos organismos gubernamentales buscaron consolidar la industria cinematográfica en medio del desmantelamiento de los grandes estudios, entre ellos la empresa Veracruz, la cual resultó un malogrado intento por construir una imagen del cine brasileño que estuviese a la altura de sus competidores extranjeros.

mano de obra brasileñas en los films, junto a la confección de asuntos relacionados con las experiencias nativas.<sup>335</sup>

Por tanto, en estos años previos a la renovación de esa cinematografía, existió, como vimos, una principal línea de discusión concerniente a la contraposición entre la identificación con los aspectos inherentes a la identidad nacional y el cosmopolitismo. La primera de estas vertientes apuntaba a la realización de films que tuvieran un anclaje local. Debían ser películas inspiradas en acontecimientos históricos de la nación, o transposiciones cinematográficas de las grandes obras de la literatura brasileña. Por otra parte, el cine de ese país basado en presupuestos universales estaría caracterizado principalmente por la falta de coordenadas espacio-temporales que vinculen a esas películas a problemáticas autóctonas. Un ejemplo paradigmático ha sido el del film *O cangaço* (Lima Barreto, 1953), el cual, a pesar de evocar personajes de la historia nacional reciente, situó la narración a través de un cartel explicativo con la inscripción “Epoca imprecisa. Cuando aún había *cangaço*”. Este recurso fue utilizado en gran manera por el cine industrial encontrando casos similares en el cine argentino. El historiador Claudio España describió su uso como una estrategia discursiva que tenía como objetivo “evitar una interpretación que configurase la historia en relación con la realidad social, política o económica del momento”. (1998: 48). Finalmente, los años sesenta y setenta derivaron en la preponderancia de lo local por sobre lo universal, en una voluntad expresa por mostrar en las pantallas cinematográficas lo que nunca antes los cineastas se habían animado a evidenciar: el hambre, la explotación a comunidades generalmente marginales y las luchas revolucionarias en pugna contra los abusos.

Por otro lado, también resultaron factores de gran importancia para el desarrollo del cine por venir los Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro, llevados a cabo en 1952 y 1953. En lo que respecta al primero, realizado en Río de Janeiro entre el 22 y el 28 de septiembre de 1952, las presentaciones del mismo tomaron el rumbo que finalmente tuvo preferencia en el devenir de la cinematografía de ese país a partir de los años sesenta. En el escrito presentado por Mauro de Alencar,<sup>336</sup> se esboza la necesidad de hacer un “cine al servicio del pueblo” (en Amar Rodríguez, 1994: 33), es decir, en donde se planteen sus propias problemáticas, pero en el que también tuvieran una participación las bases populares. El segundo congreso, realizado esta vez en São Paulo entre el 12 y el 20 de diciembre de 1953, siguió la misma tendencia que el anterior en lo que respecta al planteo de una renovación no sólo temática sino que también refleje los aspectos sociales del pueblo. Allí, el

---

<sup>335</sup> Pueden encontrarse referencias de este tipo de eventos en Brasil en el trabajo acerca del *Cinema Novo* publicado por Amar Rodríguez, Víctor Manuel (1994), *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Madrid, Dykinson, y en la enciclopedia editada por Ramos, Fernão y Miranda, Luiz Felipe (Orgs.) (2000), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Senac.

<sup>336</sup> Junto con él, presentaron disertaciones personalidades tales como Moacyr Fenelon, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos y Marcos Margulíes.

cineasta y crítico Alex Vianny propuso la limitación de la importación de films extranjeros como modo de combatir el desarrollo del mercado nacional.

Como pudimos ver en el Capítulo 2, ya en los años cincuenta se perfiló la predilección por la representación de cuestiones de índole local en las producciones cinematográficas del país. Dando un paso más adelante, la mirada preponderante a partir de la cual se abordaría la realización de films en los años sesenta dejaría de ser exógena para exaltar las propias raíces, analizar la condición social de la nación y desarrollar en el espectador un pensamiento crítico.

Este tipo de discusiones no se circunscribió únicamente al ámbito de la realización y producción de películas sino que también tuvo su tratamiento por parte de las áreas vinculadas al periodismo y los estudios sobre cine. Así, entre el 12 y el 15 de noviembre de 1960, se desarrolló en São Paulo, la I Convención Nacional de la Crítica Cinematográfica, organizada por diversas instituciones del Estado, y presidida por el historiador Paulo Emílio Salles Gomes, con el fin de concretar una protección estatal para el cine. La conferencia pronunciada por él, titulada “¿Una situación colonial?”,<sup>337</sup> establece un paso hacia el frente respecto a los planteos de índole antiimperialista que los cineastas solieron manifestar en esta década en particular. Allí, el autor define duramente a la cinematografía nacional con el adjetivo de “mediocre”, por motivo de su subdesarrollo basado en la imitación de los modelos foráneos. El cine brasileño, entonces, sería una prolongación de lo que el público estaba acostumbrado a consumir a través de los diferentes medios de comunicación vigentes. De esta manera, la competencia con el film extranjero se encrudecería debido a que el cine nacional saldría desfavorecido en sus esfuerzos por imitar las estructuras industriales y narrativas de la cinematografía de otros países. Afín con el criterio de esta convención, Salles Gomes escribe además en este tiempo un ensayo que versó sobre la dependencia cultural del cine brasileño, titulado *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*,<sup>338</sup> cuyo enfoque en la colonización cultural de la que habría sido víctima el cine nacional bien podría ser aplicada también a otros países del continente.

Otro punto de contacto entre los realizadores brasileños a la hora de discutir y procurar la gestación de un nuevo lenguaje y estética cinematográficos, fueron las reuniones que semanalmente se llevaron a cabo en la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, a las que asistieron gran parte de los integrantes del *Cinema Novo* en formación, a saber Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni y Joaquim Pedro de Andrade, entre otros. Estas

---

<sup>337</sup> Junto con esta disertación, Salles Gomes también presentó en esa convención un texto titulado “La ideología de la crítica brasileña y el problema del diálogo cinematográfico”.

<sup>338</sup> La editora Paz e Terra publicó este ensayo en 1980, tres años después de la muerte del historiador. La conferencia aquí mencionada fue el germen de ese trabajo seminal sobre la historia del cine brasileño, y fue publicada el 19 de noviembre de 1960 en el Suplemente Literario del periódico *Estado de São Paulo*.

conversaciones complementaban los debates entre ellos e intelectuales de la época en diversas casas, bares y cineclubes, que se constituyeron en posibles espacios en los que se bosquejó el pensamiento estético de cada uno de esos realizadores. Estos, que se encontraban precisamente iniciando sus respectivas trayectorias cinematográficas, convergieron finalmente, aún en medio de sus diferentes posturas, en el movimiento *Cinema Novo*, que renovarían el cine de ese país.

La llegada de la década del sesenta consolidaría, entonces, el horizonte que ya estaba delineándose en el decenio anterior. Uno de los acontecimientos que fomentó la ratificación de la tendencia nacionalista ha sido la VI Bienal de São Paulo,<sup>339</sup> llevada a cabo en 1961. Allí se difundieron algunos documentales seminales como *Arraial do cabo* (Paulo Cesar Saraceni, 1959) y *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Esta Bienal en particular ha sido de gran relevancia en lo que respecta al definitivo establecimiento de la tendencia testimonial adoptada por los cineastas brasileños en los años subsiguientes. A través de la documentación de la vida de los trabajadores, y del uso de recursos narrativos y estilísticos despojados de pretensiones de virtuosismo, estas películas<sup>340</sup> proyectaban en ese entonces algunos de los esquemas temáticos y estéticos que el Nuevo Cine Latinoamericano estaba comenzando a desplegar.

Chile, por su parte, también se ha destacado, aunque tardíamente,<sup>341</sup> por la constitución de espacios de reflexión sobre el cine que estaría gestándose en esos años. El 20 de agosto de 1962, el cineasta Aldo Francia había fundado el Cine Club de Viña del Mar. Las actividades allí realizadas se repartieron entre filmaciones grupales de cortometrajes y enseñanza en escuelas, junto a las proyecciones de películas en una sala especialmente creada para ello. A través de esta institución se concibió también la realización de una serie de festivales cinematográficos que dieron lugar a una mayor búsqueda por parte de los nuevos realizadores de fundamentos industriales y estéticos para la innovación del cine chileno.<sup>342</sup> Entre el 7 y el 13 de febrero de 1963 se realizaría el primero de ellos, en el Teatro Municipal de Viña del Mar. En este Primer Festival de Cine Aficionado se exhibieron

---

<sup>339</sup> Las Bienales de São Paulo se trataron de exposiciones internacionales de arte, organizadas por el Museo de Arte Moderno de esa ciudad. Fue iniciativa de su primer director, Cicilio Matarazzo, quien las inauguró en 1951. Concebidos en base a bienales de las mismas características que la de Venecia, este tipo de eventos reflejaron una intención por elevar el arte nacional a la “altura” de los países desarrollados y respondieron a la tendencia modernizadora que signó a esa época.

<sup>340</sup> Para mayores detalles sobre la influencia de películas como *Aruanda* remitirse al Capítulo 2 de la presente Tesis. Por otra parte, en el trabajo de Labaki, Amir (2006), *Introdução al documentário brasileiro*, São Paulo, Francis, pueden encontrarse referencias acerca de la inclusión de este film en el desarrollo del cine documental en Brasil.

<sup>341</sup> Los aires de renovación en el cine chileno tuvieron su inicio en los años sesenta, para consolidarse en la práctica fílmica recién a fines de esa década en particular.

<sup>342</sup> Téngase también como experiencias previas la aparición de una serie de instituciones que llevaron a la formación de los nuevos cineastas, a saber, el Cine Universitario y el Centro de Cine Experimental. Para mayores referencias, remitirse al Capítulo 2.

treinta y ocho films, entre los que se destacaron obras de Aldo Francia y Juan Pérez.<sup>343</sup> A través del mismo, se dio a conocer una generación nueva de cineastas, trabajando con el modesto formato de 8mm, que mostró el inicio de otro tiempo para la hasta entonces poco atractiva cinematografía chilena.

Luego de la realización de una serie de certámenes donde se presentaron films de diferentes países, el siguiente evento de carácter nacional fue el denominado Primer Festival de Cine Chileno<sup>344</sup> de 1966. La diferencia de esta competencia frente a las realizadas anualmente con anterioridad fue la exclusividad hacia la cinematografía chilena emergente en el ámbito del cine documental y experimental en 16 y 35mm.<sup>345</sup> A la par de este evento también se organizó un Primer Encuentro de Cineastas Chilenos, en el que se pretendió reunir a los realizadores del país para discutir la Ley de Cine<sup>346</sup> que desde el gobierno<sup>347</sup> se estaba impulsando como medida para la activación de la cinematografía nacional. Para tal fin se organizaron dos mesas redondas bajo los tópicos “Organización de Festivales” y “Futuro del cine chileno”. En el discurso inaugural de ambos eventos, el cineasta Aldo Francia anunció las metas a las que aspiraban, que preanunciaron el proyecto integracional que incluye a Chile dentro del movimiento regionalista cinematográfico:

El lema que nos identifica está representado por una sola palabra: Unión. Unión de los cineastas chilenos para buscar un lenguaje común chileno. Unión de los cineastas latinoamericanos para buscar un lenguaje común latinoamericano. Sólo uniéndonos podremos avanzar los que en Chile pretendemos crear un cine nacional. Sólo unificando nuestros criterios podemos convertir al cine en el más maravilloso de los vínculos para unir a la morena familia americana (Francia, 1990: 108).

Es necesario mencionar que más allá de estas experiencias llevadas a cabo en Brasil y Chile, los demás países que nos ocupan también han tenido cierta actividad en la que se asomaron las modificaciones que el cine de los años sesenta y setenta vería consolidar. Como ejemplo de ellos

---

<sup>343</sup> Algunos de los títulos presentados fueron *París en otoño* (Aldo Francia, 1958) y *Lluvia* (Aldo Francia, 1961), que finalmente se llevó el premio principal.

<sup>344</sup> Si bien lleva una nueva denominación, también fue anunciado como Cuarto Festival de Cine de Viña del Mar.

<sup>345</sup> Los films que mayor repercusión tuvieron en este festival fueron *Faro Evangelistas* (Rafael Sánchez, 1964), *Yo tenía un camarada* (Helvio Soto, 1964), *Aborto* (Pedro Chaskel, 1965) y *Erase una vez* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1965), entre otros.

<sup>346</sup> Esta Ley contemplaba, entre otras cosas, la creación de un Instituto de la Industria Cinematográfica, que aunque conectado al Ministerio de Economía, tendría un ejercicio autónomo, y la confección de un Fondo de Fomento a la Cinematografía, que sirviera de ente protector del cine chileno por medio de la distribución de créditos, premios y el establecimiento de la exhibición obligatoria de films nacionales. Para mayores referencias sobre esta legislación y el desarrollo de estos festivales nacionales, remitirse a Francia, Aldo (1990), *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, CESOC Ediciones ChileAmérica.

<sup>347</sup> En ese entonces gobernaba el país el demócrata cristiano Eduardo Frei Montalvo (1964-1970).

podemos nombrar la creación del Cine-Club Boliviano, por parte de los cineastas Oscar Soria, Ricardo Rada y Jorge Sanjinés, inmediatamente después de un viaje de éste último a Chile, donde pudo formarse y sumirse en el movimiento cineclubista y en la práctica cinematográfica que, como vimos, estaba efectuándose en ese país.<sup>348</sup> Como consecuencia de esta movilización, se organizó en la Universidad Mayor de San Andrés el Primer Festival Fílmico Boliviano, donde se exhibió una gran cantidad de películas realizadas en el país desde 1948. Algo parecido estaba ocurriendo en Argentina, con las proyecciones del Cine Club Gente de Cine en 1942 (fundado por el crítico Andrés Rolando Fustiñana), y del Cine Club Núcleo, derivado del anterior, y que surgiera en 1952<sup>349</sup> del emprendimiento del crítico Salvador Samaritano.<sup>350</sup> Ambos han dado lugar también a la publicación de revistas especializadas, *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine*, respectivamente, las cuales han sido un nido de reflexión respecto a la renovación del cine argentino y el mundial. A través de esta clase de espacios, se abrió paso a la difusión de un cine alternativo al proyectado exitosamente en las salas comerciales, que modificaría la formación cinematográfica del público argentino, y al mismo tiempo, promovería nuevas concepciones sobre la realización por parte de las generaciones de directores emergentes.

Consideramos que a pesar de que la cinematografía chilena fue la que ha tenido menos cantidad de referentes fílmicos para la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano, sí ha desplegado un fértil movimiento en lo cultural que derivaría, a partir de 1967, en la reunión de los cineastas del continente en ese país para la puesta en común de sus nuevas propuestas estéticas. Aún a pesar de que las producciones de Argentina o Brasil habían ya exhibido una serie de cambios en los años cincuenta que llevaron a replanteos de índole industrial, e inmediatamente, a transformaciones en las estructuras narrativas de sus films, podemos afirmar que Chile ha sido el centro neurálgico desde el cual el Nuevo Cine Latinoamericano empezó a incubarse como un movimiento regional.

## 1.2. Encuentros intercontinentales

En base a estas experiencias nacionales coincidentes fue abriéndose paso, en los años inmediatamente posteriores, una dimensión continental de la cinematografía. El panorama que se abriría a partir de esta instancia empezaría a volcarse a la concepción del cine como una práctica independiente del capital extranjero y de los modelos narrativos y espectaculares tradicionales. Es

---

<sup>348</sup> En una entrevista realizada en 1977 por los estudiantes venezolanos Pedro Arellano Fernández y Graciela Yépes, el realizador evocó su experiencia en Chile como parte de su formación no sólo cinematográfica sino también social. La misma está transcrita en la compilación de documentos hecha por Sanjinés en 1980 bajo el nombre de *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, editada en México por Siglo XXI Editores.

<sup>349</sup> Aún así, el movimiento cineclubista en Argentina puede remontarse, de acuerdo a Jorge Miguel Couselo (1991), a la fundación en 1928 del Cine-Club de Buenos Aires por parte de León Klimovsky.

<sup>350</sup> Junto a él colaboraron Jorge Farena, Luis Isaac Soriano y Ventura Pereyro.

así como en los años sesenta y setenta ocurrió, coincidentemente en casi todos los países de América Latina, un fortalecimiento de los lazos de solidaridad entre las naciones, que modificarían el panorama cinematográfico de Latinoamérica de una orientación nacionalista a una integracionista.

Innumerables fueron los eventos que se realizaron entre las décadas del sesenta y setenta en este intercambio constante que mantuvieron los cineastas del continente. A continuación, evaluaremos los acontecimientos más trascendentales que llevaron a la conexión de las cinematografías de la región y que consideramos fueron influyentes en las propuestas estéticas de los films paradigmáticos del movimiento.

En 1958, se llevó a cabo en la ciudad de Montevideo (Uruguay), el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes, organizado por el Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE).<sup>351</sup> En él participaron cineastas de Argentina (entre ellos, Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn y Fernando Birri), de Bolivia (Jorge Ruiz), de Brasil (Nelson Pereira dos Santos), de Chile (Patricio Kaulen), de Perú (Manuel Chambí) y del país anfitrión (Danilo Trelles y Juan Roca, entre otros). Las repercusiones de este evento siguieron la misma línea nacionalista que observamos en las propuestas realizadas en cada país de manera aislada: considerar a la cinematografía como un instrumento para exhibir la fisonomía nacional, la desvinculación de las aspiraciones meramente mercantilistas de la industria cinematográfica, y lograr que el cine de América Latina sea beneficiado con el apoyo gubernamental para la expansión de sus producciones. En este congreso se fundó además la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (ALACI), que tuvo como objetivo trabajar para que cada cinematografía de la región pudiera fomentar la realización de un cine nacional, promover la producción y distribución independientes, impulsar el intercambio de ideas entre cineastas y revalorizar la cinematografía latinoamericana en el exterior. Si bien Uruguay no fue un país muy fructífero en la producción de films,<sup>352</sup> sí es importante recalcar el lugar relevante que tuvo a la hora de fortalecer el frente regional latinoamericano. En 1967, tras una serie de exhibiciones organizadas por el legendario *Semanario Marcha*,<sup>353</sup> se fundó en Montevideo la Cinemateca del Tercer Mundo,<sup>354</sup> que

---

<sup>351</sup> Este organismo también organizó una serie de ocho certámenes cinematográficos, realizados entre 1954 y 1971, y conocidos como Festival de Cine Internacional Documental y Experimental.

<sup>352</sup> Una de las excepciones a la regla fue la filmografía del realizador Mario Handler, la cual fue coincidente con el programa ideológico y estético del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre sus películas más influyentes del período en cuestión se destacaron *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965) y *Me gustan los estudiantes* (1968).

<sup>353</sup> Desde 1957, el semanario realizó una serie de festivales anuales en los que se exhibieron films destacados de la cinematografía mundial. A partir de 1967, se convertirían en eventos de divulgación de cine tercermundista.

<sup>354</sup> La Cinemateca del Tercer Mundo llegó a reunir alrededor de 140 películas, proyectando films en barrios, sindicatos y organizaciones estudiantiles. El surgimiento de este organismo fue acompañado por el auge de las acciones llevadas a

fue una fuente de preservación y difusión del Nuevo Cine Latinoamericano, manteniéndose en funciones hasta 1972.

No obstante, los eventos que mayor trascendencia tuvieron para el desarrollo de este frente de integración del Nuevo Cine Latinoamericano fueron los festivales programados en diversas ciudades del continente a partir de la segunda mitad de los años sesenta. Uno de los más históricos y determinantes para la consolidación del movimiento de integración regional que estudiamos fue el Festival de Viña del Mar (Chile)<sup>355</sup> realizado en dos oportunidades: en 1967 y 1969. Si bien este certamen tuvo su inicio, como dijimos previamente, en 1963, había comenzado simplemente como un evento nacional, asumiéndose luego como internacional. El Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (tal fue el nombre otorgado al festival de 1967) tuvo entre sus resultados la conformación del Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, con sede en Viña del Mar, que tenía como objetivo reunir los movimientos cinematográficos que estaban emergiendo en la región. Cada país, a su vez, debía generar diferentes Centros Nacionales del Nuevo Cine, encargados de seleccionar films para organizar una Semana de Cine Latinoamericano en varios festivales internacionales.

Este encuentro fue trascendental para la constitución de ideas en común sobre lo que debía representar el cine continental de América Latina, y sobre cómo resolver problemáticas en común como la difusión de las películas nacionales en sus propios países de origen y en la región, y las diferentes manifestaciones de censura y autocensura. La cinematografía del Nuevo Cine Latinoamericano, según lo expresado en las resoluciones del festival, sería, entonces, la que

aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia (en Getino, 1988: 267).

---

cabo por la agrupación guerrillera Tupamaros y el Movimiento 26 de Marzo, teniendo esto grandes consecuencias en la vinculación de sus colaboradores con el cine militante. Si bien las proyecciones no se realizaban de manera clandestina, en la medida en que las condiciones políticas empezaron a recrudecerse se intensificó cada vez más la persecución. En la organización de las exhibiciones participaron los cineastas Walter Tournier y Mario Jacob. A su vez, la Cinemateca llegó a contar con una publicación, que solo alcanzó dos ediciones (en 1969 y 1970), titulada *Cine del Tercer Mundo*. Un análisis exhaustivo sobre la trascendencia de este espacio se encuentra en Tal, Tzvi, (2003) "Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo", en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, N° 9, Año 5, Sevilla.

<sup>355</sup> A pesar de que este festival es el que más ha trascendido en lo que respecta al desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano, deben considerarse también de importancia las proyecciones que desde 1967 organizó el *Semanario Marcha*, en el cual se difundieron films como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), *Now* (Santiago Alvarez, 1965) y *Manuela* (Humberto Solás, 1966).

El Festival de Viña del Mar 1967 abogó por la unidad de los realizadores latinoamericanos iniciadores de un cine que sustituyera las tradiciones extranjerizantes que los habían precedido. Allí se exhibieron algunas de las películas que marcaron tendencia en la cinematografía latinoamericana del momento,<sup>356</sup> entre ellas, *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963), de Bolivia; *Maioria absoluta* (León Hirszman, 1964), *Integração racial* (Paulo Cesar Saraceni, 1964) y *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), las tres de Brasil; *Now* (1965) y *Cerro pelado* (1966), dos cortometrajes del cubano Santiago Alvarez; *Carlos: cine-retrato de un caminante* (Mario Handler, 1965), en representación de Uruguay; *...hachero nomás...* (Jorge Goldemberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, 1966) y *El otro oficio* (Jorge Cedrón, 1967), ambas de Argentina; y *Andacollo* (Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, 1967), de Chile.

Este certamen tuvo una doble implicancia según el cineasta Aldo Francia. En principio, sirvió de herramienta para la unificación<sup>357</sup> de las prácticas que estaban desarrollándose en los diferentes países latinoamericanos, y por otra parte, fue el puntapié inicial para el despertar del propio cine chileno, que hasta entonces había estado anquilosado en las estructuras industriales y estéticas del cine extranjero. Entre sus objetivos, se encontraban metas tales como reunir a los realizadores del continente para el intercambio de experiencias e ideas, e incentivar la producción de películas que estén ancladas en situaciones y preocupaciones autóctonas. Esta última aspiración incluía la procura de un lenguaje cinematográfico que esté basado en esas necesidades y desligado de los parámetros tradicionales del cine estadounidense.

Por su parte, el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de 1969, de tanta trascendencia como el primero, dio a conocer films<sup>358</sup> como la argentina *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68); *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), de Cuba; *Sangre de cóndor* (Yawar Mallku, Jorge Sanjinés, 1969), de Bolivia; las chilenas *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) y *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969); y *Antonio das Mortes (O dragão da maldade contra o santo guerreiro)*, Glauber Rocha, 1969), de Brasil. Este evento también fue acompañado de un encuentro de cineastas, en el que se desplegaron gran

---

<sup>356</sup> El festival se llevó adelante entre el 1 y el 8 de marzo de 1967, y en total se presentaron cincuenta y cinco films.

<sup>357</sup> El director chileno Patricio Guzmán expresó de la siguiente manera la importancia del festival de 1967 para la conformación del Nuevo Cine Latinoamericano:

Fue la primera vez que muchos realizadores del continente se dieron la mano y se saludaron, comprobando que unos y otros existían. Antes de Viña del Mar, algunos de nosotros no conocíamos ni los rostros, ni las películas, y en muchos casos, las tendencias artísticas de los otros cineastas de la región... Con la celebración de este Encuentro... pudimos romper el aislamiento regional que sufría nuestro cine y configurar un movimiento (en Francia, 1990: 39).

<sup>358</sup> El festival se desarrolló entre el 25 de octubre y el 1 de noviembre de 1969, presentándose en total ochenta películas, un número extensamente mayor respecto al anterior.

cantidad de polémicas debido al tinte extremadamente politizado en el que desembocaron los debates. Estos conflictos se suscitaron especialmente por la propuesta de la delegación chilena, presidida por el realizador Raúl Ruiz, de circunscribir las conversaciones a lo estrictamente cinematográfico, mientras que los representantes de Argentina, especialmente los integrantes de la agrupación Cine Liberación, se enfocarían en defender una postura militante del cine.<sup>359</sup>

Más allá de este tipo de incidentes y desacuerdos, los ejes temáticos en los que se desarrollarían los debates se basaron en cuestiones tales como la enseñanza de la práctica fílmica, la utilización de este arte como instrumento ideológico y la búsqueda de nuevas estrategias de producción y difusión. Podríamos concluir que los intercambios realizados en ambos eventos fueron los responsables de la conformación de un frente de integración en la cinematografía latinoamericana, que le permitió finalmente despegarse de su legendaria condición periférica en lo que respecta a abordajes estéticos e ideológicos propios.

Los festivales y encuentros de Viña del Mar no se produjeron de forma aislada sino que se entrelazaron con la organización de acontecimientos similares en otras partes del continente. Destacamos al respecto el realizado entre el 21 y el 29 de septiembre de 1968 en la Universidad de Mérida (Venezuela):<sup>360</sup> el Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos contó con la participación de cineastas como Raymundo Gleyzer y Fernando Solanas (Argentina), Mario Handler (Uruguay), Thomas Farkas (Brasil), Miguel Littin (Chile), Arturo Ripstein (México) y Carlos Rebolledo (Venezuela), entre otros. Allí se exhibieron películas como *Aysa* (Jorge Sanjinés, 1965), *Ocurrido en Hualfin* (Raymundo Gleyzer, 1966), *A opinão pública* (Arnaldo Jabôr, 1967), *Hasta la victoria siempre* (Santiago Alvarez, 1967), *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), *Ollas populares* (Gerardo Vallejo, 1968) y *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968).

A pesar de ser una muestra sobre documental, el encuentro llevado a cabo en Mérida exhibió algunas películas de ficción, fuera de concurso, como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) y *El romance del Aniceto y la Francisca*<sup>361</sup> (Leonardo Favio, 1965). Los films expuestos debían abordar diferentes aspectos de la realidad social de América Latina, ya sea por intermedio de un enfoque etnográfico, sociológico o político, con el fin de analizar los problemas concernientes a la región y debatir posibles soluciones.

---

<sup>359</sup> Si bien se planificó realizar un tercer festival y encuentro de este tipo en 1971, los intentos resultaron fallidos, en parte por la desconfianza de los sectores que colaboraban en la organización respecto a la politización que había tenido el evento de 1969. De acuerdo al relato de Aldo Francia (1990), en 1973 iba a efectuarse un certamen similar que finalmente fue truncado por la llegada de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

<sup>360</sup> Este evento fue organizado por la Universidad de Los Andes (Venezuela).

<sup>361</sup> El título completo con el que se conoció a este film fue *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza, y unas pocas cosas más*.

El realizador boliviano Jorge Sanjinés expresó lo que consideramos fue el pensamiento de la mayoría de los realizadores sobre la importancia que ha tenido este festival para la consecución de un movimiento de integración continental: “Este encuentro sorprende a los propios cineastas por el descubrimiento mutuo que hacen de ideas y obras que coinciden plenamente en la necesidad de orquestar un poderoso movimiento cinematográfico antiimperialista. Todos coinciden en que había llegado el momento de dedicarse al combate, a la lucha por la liberación” (1980: 45). Como podemos ver, para los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano estas reuniones han estado no sólo destinadas a alentar una innovación estética sino también y en gran medida, a fomentar una movilización de índole política.<sup>362</sup>

Ya en la siguiente década, en 1971, se realizaría un encuentro de las mismas características en Caracas (Venezuela), pero el que mayor repercusión ha adquirido fue el efectuado en la misma ciudad en 1974: el IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, que dio a nacer al Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL), conformado por realizadores como Miguel Littin, Manuel Pérez Paredes, Pastor Vega y Carlos Rebolledo. Este organismo, el primero de características continentales, tenía como fin la promoción sistematizada de los lazos de solidaridad entre los cineastas latinoamericanos, promoviendo futuros encuentros, seminarios y debates sobre la problemática del cine de la región. Se propuso también entre sus objetivos el fortalecimiento de las cinematografías menos desarrolladas, acción a través de la cual se pondría a prueba el trabajo de integración hacia el cual pretendieron dirigirse los realizadores.<sup>363</sup>

En apoyo a los países que se encontraban en esos momentos transitando por regímenes dictatoriales, esta asociación de cineastas se propuso preservar a sus cinematografías y utilizar este arte como instrumento contra la infiltración ideológica imperialista sobre la cultura latinoamericana. Luego de los eventos que derivaron en la persecución, desaparición y muerte de cineastas como el camarógrafo chileno Jorge Müller<sup>364</sup> y el realizador argentino Raymundo Glezyer,<sup>365</sup> este comité se orientó no solo a la promoción de films sino también a la denuncia de tales hechos.

---

<sup>362</sup> El hecho de que había pasado un año de la muerte de Ernesto “Che” Guevara fomentó en los realizadores el fervor puesto en esta reunión por los asuntos de naturaleza ideológica.

<sup>363</sup> Debemos destacar también que junto a este movimiento de integración continental del cine latinoamericano, han existido de forma paralela intentos de aproximación de esta región con otros países conformantes del llamado Tercer Mundo. Para un estudio exhaustivo al respecto remitirse a Mestman, Mariano (2002), “Entre Argel y Buenos Aires: El comité de cine del Tercer Mundo”, en Yoel, Gerardo (Comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.

<sup>364</sup> El trabajo más destacado de Jorge Müller fue como camarógrafo de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/1979). Se encuentra desaparecido desde 1974 luego de ser detenido junto a su mujer, Carmen Bueno, por agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), organismo parapolicial del gobierno de Augusto Pinochet (1973-1990).

Durante el V Encuentro, realizado esta vez en la ciudad de Mérida (Venezuela) entre el 22 y el 28 de abril de 1977,<sup>366</sup> y conforme a la orientación politizada en la que se continuaron llevando a cabo estos eventos, se consolidó la inclinación de los cineastas latinoamericanos por utilizar las “culturas nacionales como instrumento de resistencia y lucha” (en Getino, 1998: 163), retomando el ideal de integrar a Latinoamérica en la gran Patria de la que hemos hecho referencia en el Capítulo 1, y el planteo de militancia por medio de la cinematografía. En esta instancia, luego de haber pasado casi dos décadas de la práctica del nuevo cine, y diez años de la primera reunión continental de los realizadores en Viña del Mar, pudo establecerse un panorama reorientador en el que el eje de reflexión fue orientado por las experiencias de persecución ideológica y del exilio, y por la planificación de un nuevo abordaje hacia el futuro (en especial, en lo que respecta a países como Puerto Rico y Panamá, de cara al desarrollo de sus respectivas cinematografías).

El Nuevo Cine Latinoamericano encontraría finalmente en 1979 una sede donde se continuarían los esfuerzos de conexión entre los realizadores del continente. Con la colaboración del Comité de Cineastas y del ICAIC, se dio inicio ese año al Festival Internacional del Nuevo Cine en La Habana (Cuba), actualmente en vigencia.<sup>367</sup> Allí se constituyó el Mercado del Cine Latinoamericano (MECLA), que de alguna manera continuaría la tarea que otrora llevara a cabo la Cinemateca del Tercer Mundo: la distribución y divulgación del cine latinoamericano.

Estos encuentros, a los que habría que sumar especialmente la edición del Festival Internacional de Mar del Plata (Argentina) de 1965, donde se creó la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), permitieron efectuar un intercambio de los lineamientos estéticos y políticos que los cineastas de estas naciones se encontraban desplegando. La constante comunicación entre los directores generaría un circuito adyacente al comercial para la divulgación de este nuevo cine en emergencia. Probablemente, por medio de estos eventos se fue gestando el pensamiento integracional de los realizadores, que en simultáneo a la visión de los films de sus pares en otros países fueron presentando sus propias ideas estéticas, las cuales se verían inmediatamente plasmadas a modo de manifiestos y ensayos.

A priori de esta serie de certámenes de films y encuentros de cineastas, se han efectuado también eventos similares, entre 1961 y 1966 aproximadamente, en la ciudad de Mar del Plata (Argentina).

---

<sup>365</sup> Integrante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y fundador de la agrupación cinematográfica Cine de la Base, Gleyzer es uno de los principales exponentes del cine militante argentino. Se encuentra desaparecido desde 1976. El 14 de mayo de 1977, el periódico *El Nacional* de Caracas publicó un documento escrito por el Comité titulado “¿Dónde está Raymundo Gleyzer?” en ocasión de la cercanía del primer aniversario de su secuestro y en demanda al gobierno argentino de noticias sobre su paradero.

<sup>366</sup> En esta oportunidad, concurren setenta realizadores y se exhibieron alrededor de treinta films.

<sup>367</sup> Este festival, de características multitudinarias, se llevó a cabo entre el 3 y el 10 de diciembre de 1979 y tuvo como presidentes del Jurado al escritor Gabriel García Márquez y al cineasta Santiago Alvarez.

A diferencia de los primeros, no se trató de reuniones de realizadores y productores sino de Encuentros Internacionales de Teóricos y Críticos de Cine. Allí debatieron personalidades del cine italiano como Cesare Zavattini, Gianni Amico y Elio Petri junto con teóricos como George Sadoul, Marcel Martin, Henri Langlois y Guido Aristarco. La presencia en el ámbito de un festival latinoamericano de estas celebridades de la crítica italiana y francesa permitió instalar un espacio de polémica sobre los eventos políticos que estaban suscitándose en Argelia y los abordajes de las cinematografías mundiales respecto al cine político.<sup>368</sup>

Por lo tanto, podemos observar que el Nuevo Cine Latinoamericano no fue un fenómeno aislado sino que se ha nutrido de las interrelaciones llevadas a cabo por los realizadores en este tipo de acontecimientos. Consideramos a estos festivales y encuentros como puntos neurálgicos de la revolución estética e ideológica por la que se han destacado las películas de la región durante los años sesenta y setenta. Aún a pesar de que empezaron a realizarse con asiduidad posteriormente al desarrollo de los nuevos cines, allí confluyeron las propuestas individuales,<sup>369</sup> que luego intentarían acoplarse en un movimiento de integración continental. Si bien este ideal mantuvo su fervor durante muchos años, en la experiencia práctica, las aspiraciones de unificación se vieron frustradas por las coyunturas históricas y económicas por las que cada nación en particular tuvo que transitar.

### 1.3. *Europa: fuente para el encuentro y la divulgación alternativos*

Otra característica a destacar en la cinematografía de América Latina de los años sesenta y setenta ha sido el éxito que han tenido los films en los festivales internacionales europeos. En ellos, a diferencia de lo que ocurría en el ámbito de la distribución tradicional de sus naciones de origen, eran premiados y honrados, generando ya no sólo un frente de integración latinoamericana sino también un aporte a la movilización por la realización de un cine tercermundista. Así, el Nuevo Cine Latinoamericano obtuvo un alcance que trascendió la dimensión regional para convertirse en un fenómeno intercontinental.

---

<sup>368</sup> En el festival efectuado en Mar del Plata en 1962 se contó con la visita del realizador francés François Truffaut, cuyas declaraciones de imparcialidad sobre los sucesos de Argelia, desvinculando al arte cinematográfico del compromiso político, generaron grandes polémicas entre los participantes.

<sup>369</sup> Vale resaltar al respecto las palabras del cineasta Miguel Littin en la conmemoración de los veinte años del Festival de Viña del Mar de 1967. Allí declaró que

este cine se llamó Cinema Novo en Brasil; se llamó ICAIC en Cuba; fue el cine de indagación y encuesta de la Escuela de Cine de Santa Fe, en Argentina; fue en Bolivia el cine de Sanjinés y luego del grupo de UKAMAU; fue el cine nacido en la Universidad al calor de las manifestaciones populares en Chile; fue el cine independiente mexicano; el cine nuevo uruguayo y su cinemateca del Tercer Mundo; el cine documental colombiano; fue Margot Benacerraf en Venezuela; y fue el movimiento creado en el primer Festival de Mérida en el 68 (en Francia, 1990: 26).

Durante los primeros años de la década del sesenta, la cinematografía latinoamericana recorrió algunos certámenes reconocidos como los de San Sebastián (España), Cannes (Francia), Venecia (Italia), Berlín (Alemania), Moscú (URSS) y Karlov Vary (Checoslovaquia), entre otros. En algunos casos, la existencia de estos eventos permitió que ciertas películas censuradas en sus países de origen pudieran ser finalmente exhibidas. Tal ha sido el caso de la ya mencionada *Antonio das Mortes*, que sólo después de ganar el Premio del Jurado en el XXI Festival de Cannes de 1969 pudo estrenarse comercialmente en Brasil, anulándose el certificado de censura que la prohibía.

Por lo tanto, esta clase de acontecimientos internacionales permitieron establecer un nuevo medio de divulgación del cine clandestino, así como también de las películas del Nuevo Cine Latinoamericano que no estaban prohibidas en sus países de origen. Al respecto fue de gran relevancia la realización de la IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema,<sup>370</sup> en Pésaro (Italia) en 1968, lugar en el que por primera vez se exhibió públicamente el film argentino *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68).<sup>371</sup> Este festival había sido inaugurado en 1965, y desde entonces fue un punto de referencia para la difusión del cine político latinoamericano en Europa. Previamente, y de menor importancia, los eventos realizados en las ciudades italianas de Sestri Levante y Santa Margherita se constituyeron también en puntos de encuentro obligado de los cineastas latinoamericanos, muchos de ellos huyendo de sus países en un forzado exilio.

En la primera ciudad mencionada, se llevaron a cabo las Reseñas de Cine Latinoamericano<sup>372</sup> en las cuales, por medio de mesas redondas y encuentros entre los participantes del quehacer cinematográfico, se han discutido las problemáticas propias de las producciones de la región. En la edición de 1963 se establecieron una serie de disposiciones que promovieron, entre otras cuestiones, la difusión del cine de América Latina a través del apoyo de las cinematecas y organismos oficiales o extraoficiales, la realización de certámenes y encuentros en el continente que permitieran la interrelación entre los cineastas, y la búsqueda de estrategias de protección para la libre circulación de los films. En la edición de 1965 fue donde precisamente el brasileño Glauber Rocha expuso su famoso texto-manifiesto “Estética del hambre” (“Eztetyka da fome”), que influiría notablemente en los cineastas de la región. Algunas de estas propuestas pudieron hacerse realidad, como vimos, por medio de los festivales y congresos latinoamericanos mencionados previamente. Los encuentros llevados a cabo en la otra ciudad italiana tuvieron características similares en lo que respecta a la vinculación entre los cineastas y Europa.

---

<sup>370</sup> Sus fundadores fueron los historiadores de cine Lino Micciché y Bruno Torri. El primero de ellos fue director del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, en el cual se formaron algunos realizadores latinoamericanos.

<sup>371</sup> El film que inauguró la muestra de ese año fue *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968).

<sup>372</sup> Las mismas fueron organizadas por una institución de la ciudad de Génova llamada Columbianum, que se denominó a sí misma como una Sociedad de Relaciones Culturales con el Extranjero.

El recorrido de los films latinoamericanos por los certámenes europeos, y la gran ascendencia del Jurado por los mismos, nos permite considerar que el cine de los años sesenta y setenta poseyó dos frentes de difusión e intercambio: por una parte, uno continental, de características semiclandestinas, ya sea por su exhibición privada en los países sufrientes de extrema censura, como también por el desplazamiento de las películas nacionales a causa de la hegemonía de las producciones norteamericanas. Este frente se extendió a través de una red alternativa generada por estos encuentros y festivales, sin mucha expectativa de difusión para el gran público. Este tipo de distribución fue útil específicamente para la circulación de ideas entre los cineastas, las cuales plasmarían en los films en particular, y para la discusión de nuevos problemas del quehacer cinematográfico. Por otro lado, y paradójicamente, estas películas fueron galardonadas y encontraron su exhibición abierta en ámbitos provenientes de lo foráneo, a través de los festivales internacionales llevados a cabo en el continente europeo. Allí pudieron ser vistos por el público extranjero, ajeno a las problemáticas presentadas en esos films. En base a esto, el investigador Mariano Mestman (2001) detalla el paso de *La hora de los hornos* por el famoso Festival de Cannes en su edición de 1969.<sup>373</sup> La polémica desatada por la presentación de este tipo de películas en certámenes de índole comercial como el aquí referido se relaciona con el rechazo al exhibicionismo (“vedetismo”) que formaría parte de las propuestas ideológicas de los cineastas del movimiento, en especial en los escritos del cubano Julio García Espinosa.<sup>374</sup> Mestman refiere a la intencionalidad de Fernando Solanas y Octavio Getino, como representantes de la agrupación Cine Liberación, de aprovechar ese espacio de divulgación para obtener cierta repercusión en los medios de prensa argentinos, donde el film no tenía otra opción que distribuirse por medios alternativos y clandestinos. En consecuencia de esto último, alcanzaron su objetivo de comunicabilidad, pero sólo ante receptores que no habían sido planificados como los destinatarios centrales de ese mensaje.

Por otro lado, los festivales realizados en la ciudad italiana de Pesaro fueron especiales espacios para el estreno de films latinoamericanos clandestinos, como ocurrió en 1968 con *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) y en 1971 con *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971). Lo mismo había sucedido en 1969 con el film boliviano *Sangre de cóndor* (Yawar Mallku, Jorge Sanjinés, 1969), estrenado en la edición de ese año del Festival de Venecia (Italia). En el certámen de septiembre de 1973 pudo exhibirse otro exponente importante del cine de intervención política argentino como *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973). Tal como relata Mestman (2001), esta fue también una oportunidad para que su realizador diera a conocer a los asistentes a la proyección sus propuestas de producción, distribución y recepción del cine clandestino, entre ellas sus premisas sobre la contrainformación y la creación de nuevos circuitos de exhibición.

---

<sup>373</sup> La exhibición de este film se realizó en el contexto de la VIII Semana de la Crítica del Festival de Cannes.

<sup>374</sup> Remitirse al subapartado “El debate sobre la cultura popular”, presente en este Capítulo.

A esta altura, podemos preguntarnos cuál ha sido el verdadero alcance de estas películas respecto al objetivo de establecerse como instrumentos de lucha contra la dominación cultural. Tal como citara el realizador argentino Fernando Solanas, la declaración del filósofo francés Régis Debray en la que afirma que “los latinoamericanos se conocen a través de Europa” (en Solanas y Getino, 1973: 15), representa una de las descripciones más acertadas sobre este fenómeno. Podríamos pensar al mismo tiempo que esta ascendencia que ha tenido el Nuevo Cine Latinoamericano en el continente europeo permite vislumbrar la existencia de una conexión de carácter intercontinental. No fueron únicamente los cineastas de América Latina quienes se contactaron entre sí por medio de los congresos y festivales mencionados, sino que también desplegaron tras ellos una red de influencia en el continente europeo. Este espacio, tradicionalmente entendido como un centro de transmisión de valores culturales e ideológicos, comenzó a tener a las naciones latinoamericanas y al movimiento tercermundista como puntos de referencia y de intercambio, transformando aunque sea temporalmente el posicionamiento de inferioridad atribuido generalmente a los países en cuestión.

## **2. La integración en la práctica fílmica**

Otro aspecto significativo que evidencia la comunicación constante entre los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido la mutua colaboración en la producción o distribución de películas. Esta cooperación ha sido recurrente, por ejemplo, entre los cineastas de Argentina y Brasil. Raymundo Gleyzer dirigió *La tierra quemada* (1964) en el Nordeste de Brasil, comprometiéndose con las problemáticas del hambre de esa región, y estableciendo así una denuncia social que abarcaría a todo el continente. El realizador argentino Humberto Ríos resumió en la figura de Gleyzer este abordaje solidario que unificó a la región debido a núcleos temáticos en común: “Se puede pensar en Raymundo como uno de los primeros en tratar de abarcar América latina (sic), en descubrir que en todos los países sucede lo mismo. La situación argentina no era exclusiva, ni la de Brasil, ni la de Bolivia. Eran todos escenarios de la misma cuestión. Latinoamérica herida, lastimada” (en Peña y Vallina, 2006: 61). Daba igual, por tanto, filmar en cualquiera de esas naciones, debido a la puesta en evidencia a través del cine de los mecanismos de explotación que afectaban al continente.

El cineasta argentino Jorge Giannoni, por su parte, participó en el equipo del film brasileño *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), aunque sin figurar en los títulos de crédito.<sup>375</sup> Por otro lado, el productor Edgardo Pallero acompañó uno de los proyectos de Thomas Farkas en Brasil:<sup>376</sup> una serie de

---

<sup>375</sup> Otro argentino que colaboró en el film fue el director de fotografía Ricardo Aronovich.

<sup>376</sup> La interrelación entre Argentina y Brasil fue muy fructífera en cuanto a intercambios culturales entre cineastas. Esto se comprueba con las visitas de Dolly Pussi, Fernando Birri y Manuel Horacio Giménez (en representación del Instituto

mediometrajes documentales realizados a manera de caravana por el país a través de los cuales se dio testimonio sobre las vivencias sociales de la nación.<sup>377</sup> Desde su especialidad, Pallero tuvo también la oportunidad de trabajar en la producción ejecutiva de otro de los principales exponentes del Nuevo Cine Latinoamericano: el film boliviano *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), hecho con el soporte de la Radio Audizioni Italiana (RAI). En ese rubro, colaboraría junto con el uruguayo Walter Achúgar, uno de los fundadores del área de cinematografía del *Semanario Marcha*.

Figuras como Pallero y Achúgar fueron de relevancia en lo que respecta a la divulgación de las películas latinoamericanas. Por medio de una distribuidora llamada Renacimiento,<sup>378</sup> se posibilitó, por ejemplo, la proyección de algunas películas del *Cinema Novo* en Argentina, evento en el que participara Glauber Rocha en su único pasaje por el país en 1968. Así fue introducida esa cinematografía de Brasil, hasta el momento desconocida para las salas porteñas. Aún así, en su conclusión de su experiencia en Argentina, el brasileño llegó a afirmar que en ese país todavía existe un anclaje en el individualismo y no se habría asentado a la concepción de una unión de los cineastas de América Latina.<sup>379</sup>

Los congresos y festivales continentales e internacionales fueron parte activa de la consolidación de este tipo de asociación entre los cineastas. A los mismos debemos sumar los encuentros organizados por el Comité de Cineastas del Tercer Mundo, de proporciones tricontinentales como su nombre lo indica, llevados a cabo en 1973 y 1974 en Argel (Argelia) y Buenos Aires (Argentina), respectivamente. A través de los mismos, la integración del cine latinoamericano alcanzaría una dimensión mayor, unificándose a las producciones periféricas llevadas a cabo contemporáneamente en Asia y Africa. De acuerdo a las observaciones de Mestman (2002), los objetivos de estas reuniones, consistentes en la reflexión sobre las cuestiones asociadas al movimiento tercermundista, en una búsqueda de estrategias culturales para la liberación del colonialismo, así como también a la discusión sobre métodos de producción y distribución cinematográfica, no han llegado a tener un largo alcance. Aún así, la existencia de esta propuesta de unificación intercontinental nos permite

---

de Cinematografía de Santa Fe), o de Jorge Cedrón, al país vecino, así como el pasaje de los realizadores brasileños Maurice Capovilla y Vladimir Herzog por la referida escuela.

<sup>377</sup> Se trató de una compilación conocida como *Brasil verdade* (1968), compuesta por cuatro medimetrajes realizados entre 1964 y 1965: *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares), *Nossa escola de samba* (Manuel Horácio Gimenez), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla) y *Viramundo* (Geraldo Sarno).

<sup>378</sup> En la fundación de esta compañía participaron también los productores Bernardo Breski y Bernardo Zupnik. Más allá de su interés por distribuir los films latinoamericanos por fuera de las estructuras tradicionales, esta distribuidora no llegó a tener una larga existencia.

<sup>379</sup> Estas declaraciones forman parte de una entrevista realizada en 1969 al director brasileño, bajo el título "O transe da América Latina". La misma está transcrita en la compilación de ensayos de Glauber Rocha publicada en el 2004 por Cosac Naify.

comprender la estrecha vinculación de los realizadores del llamado Tercer Mundo con el contexto político anunciado en el Capítulo 1, en especial en lo que refiere a las recurrentes reuniones y conferencias allí enumeradas.

Creemos que a partir de este tipo de eventos los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano pusieron en marcha su proyecto de unificación que tendría como resultado la producción de películas en conjunto y la cooperación para la distribución de los mismos en la región. En una carta al chileno Miguel Littin fechada el 7 de febrero de 1971, Raymundo Gleyzer declaró su apoyo al cine de la Unidad Popular,<sup>380</sup> pero también manifestó la necesidad de programar un modo de divulgación de los films testimoniales y militantes por todo el continente: “Creo en la necesidad de documentar cada tarea o idea, y llevarla a la base para la información y la discusión. Crear el cine-móvil, que cabalgue por los campos y las calles, desde Africa a Tierra del Fuego. Crear imagen, convencer, analizar, plantear, mostrar, ejemplificar” (en Peña y Vallina, 2006: 77). Por otra parte, destacamos la divulgación de películas latinoamericanas realizadas como primeras experiencias de los cine-móviles de Cine Liberación, entre las cuales Mestman (2009) destaca la proyección de *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963), *Now* (Santiago Alvarez, 1964), y *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964).

Más allá de estas evidencias de cooperación, han existido intentos fallidos protagonizados por el mismo Gleyzer. Entre los planes del argentino se encontraba la realización de una serie de documentales por medio de la empresa Chile Films sobre el proceso político llevado a cabo en ese país hasta la asunción de Salvador Allende. El eje del proyecto<sup>381</sup> se basaba, según el cineasta, en contribuir “a la revolución chilena y servir a la revolución socialista latinoamericana” (en Peña y Vallina, 2006: 80). Las propuestas de coproducción de Gleyzer continuaron con una tentativa similar en Bolivia, en un intento por filmar un documental sobre ese país en colaboración con el grupo *Ukamau*, pero que también se truncó por aparentes motivos económicos y políticos.

Este tipo de situaciones nos plantean una disyuntiva entre las declaraciones de los cineastas sobre la necesidad de integración del Nuevo Cine Latinoamericano y la concreción en la realidad práctica, donde pareciera que esa dimensión regionalista es desplazada, en preferencia por el desarrollo de las cinematografías nacionales. Con la película *México, la Revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971) nos encontramos ante una excepción de este fenómeno, ya que en ella se pudieron exponer, por medio de la experiencia histórica de un país como México, las circunstancias

---

<sup>380</sup> Con este término se identifica a las películas realizadas durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973). Los mismos cineastas adoptaron ese nombre en apoyo al proyecto político del presidente.

<sup>381</sup> De acuerdo a lo documentado en Peña y Vallina (2006), el proyecto finalmente no pudo llevarse a la realidad por desacuerdos entre Gleyzer y los funcionarios de Chile Films.

sociopolíticas que integrarían a América Latina, de acuerdo a lo enunciado en el film, en el objetivo común de la Revolución Socialista.

Cuba fue uno de los países que mayor impacto produjo en lo que respecta a la solidaridad con el resto de las cinematografías del continente. Por medio del ICAIC, se han podido realizar y difundir ciertos films prototípicos del Nuevo Cine Latinoamericano. Una de las películas que ha recibido apoyo de esta institución fue *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79), a través de la cual se efectuaron las labores de montaje. A su vez, el realizador cubano Julio García Espinosa formaría parte del equipo de producción de la misma colaborando en el guión de la tercera parte,<sup>382</sup> junto con el francés Chris Marker. El ICAIC funcionó también como fuente de conservación de películas, en especial aquellas que estuvieron obligadas a permanecer en la clandestinidad, por lo cual ha permitido cierto resguardo del patrimonio cinematográfico regional.

Otro fenómeno que manifestó el afán integracionista del Nuevo Cine Latinoamericano fue el recurso de las citas en los relatos de algunos films. El caso más significativo fue el de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), célebre por su inclusión de fragmentos correspondientes a *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), *Faena* (Humberto Ríos, 1960),<sup>383</sup> y *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964).<sup>384</sup> Este procedimiento se repetiría en el film brasileño *A opinião pública* (Arnaldo Jabôr, 1967)<sup>385</sup> y en la película cubana *De cierta manera*<sup>386</sup> (Sara Gómez, 1974). Por otra parte, podemos encontrar coincidencias en la utilización de material de archivo específico en los documentales militantes argentinos, como ocurre por ejemplo con las imágenes captadas durante las movilizaciones callejeras del Cordobazo. Este hecho nos habilita a corroborar la existencia de cierto diálogo entre los cineastas, que manifestó no sólo la autorreferencialidad y el conocimiento de los films realizados por sus colegas sino también cierta aprobación de las propuestas estéticas presentes en ellos. Esta convergencia se vería reflejada también en el trabajo teórico de muchos de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano expresado por medio de ensayos y manifiestos que circularon por toda la región.

---

<sup>382</sup> Al igual que su antecesora *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), el film de Guzmán tiene un formato de Tesis, conformado por tres partes tituladas *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*.

<sup>383</sup> Imágenes de esta película aparecen también en *Swift* (Cine de la Base, 1972), reemplazando con ellas las locaciones del frigorífico del título.

<sup>384</sup> En el film también se cita un fragmento de la película del holandés Joris Ivens *El cielo y la tierra* (*Le ciel, la terre*, 1965).

<sup>385</sup> Desde los títulos de crédito del film se hace referencia a la cita de imágenes de *Maioria absoluta*.

<sup>386</sup> Esta película rememoró algunas imágenes del film argentino *Tire dié* (Fernando Birri, 1958) que funcionan como ilustración del contexto de situación de explotación socioeconómica de los países capitalistas al que hace referencia la voz narradora en la segunda secuencia.

### 3. El Nuevo Cine Latinoamericano y sus divergencias

Los intercambios estéticos e ideológicos que observamos entre los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano no se limitaron a la concordancia de ideas sino que también asumieron la forma de posiciones encontradas. Lejos de considerar esto como un retroceso en las aspiraciones regionalistas del movimiento, creemos que las polémicas y debates que supieron manifestar los cineastas de América Latina nos permitirán entender el desarrollo del pensamiento que influiría notoriamente en las películas en particular. A continuación, desplegaremos una serie de discusiones surgidas en medio de las reuniones organizadas por los cineastas. Las mismas nos otorgarán pautas para conocer las preocupaciones centrales que se dedicaron a inquirir los realizadores tanto a través de los textos fílmicos como en los ensayos teóricos.

En primer lugar, observamos que ha existido un cuestionamiento acerca de cuál es el registro cinematográfico más productivo a efectos de facilitar una comunicabilidad social. La agrupación argentina Cine Liberación fue una de las defensoras del valor superior de los documentales para propagar mensajes políticos hacia espectadores que estarían en proceso de adquirir una conciencia política.<sup>387</sup> Según ellos, el cine de ficción poseería este mismo poder de difusión siempre y cuando fuere proyectado en naciones que ya hubieran finalizado su proceso de liberación cultural. Sin embargo, cuando esto aún no ha ocurrido y existe un vacío de información en los medios de comunicación masivos, la imagen documental funcionaría según ellos como “un fragmento de la realidad que se ilumina” (Solanas y Getino, 1973: 162) y que aportaría datos o pruebas que contradigan los discursos oficiales. Más allá de esto, los films de este grupo cinematográfico siempre combinaron ambos registros, encontrando en *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975) el ejemplo más paradigmático del predominio de la ficción (por medio del recurso de la alegoría) por sobre ciertos rasgos documentales.<sup>388</sup>

De acuerdo a la investigadora María Luisa Ortega, el cine documental se ha gestado como una corriente vinculada al análisis sobre los acontecimientos de la vida real. De esta manera ha demostrado en ciertos exponentes como los que estudiamos en esta Tesis, “una voluntad de compromiso cognitivo con el espectador, de generar conocimiento sobre la realidad social” (2005: 188). La experimentación formal que habían sabido desplegar las vanguardias cinematográficas fue aprovechada por los documentalistas posteriores a ellas en la elaboración de un lenguaje que

---

<sup>387</sup> Su pensamiento respecto a la preeminencia del registro documental sobre la ficción está plasmado en un ensayo de 1973 titulado “El cine como hecho político”, el cual forma parte de la compilación realizada por Fernando Solanas y Octavio Getino bajo el nombre *Cine, cultura y descolonización*. La misma fue publicada ese mismo año en Buenos Aires por la editorial Siglo XXI.

<sup>388</sup> El análisis de la combinación de ambos registros en este y otros films del Nuevo Cine Latinoamericano será abordado en el Capítulo 4 de la presente Tesis.

permitiese expresar conceptos sobre el presente histórico. De allí la abundancia de recursos de yuxtaposición audiovisual, como los contrapuntos entre imagen y sonido y el montaje intelectual eisensteniano, en films como *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) y *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), o los noticieros latinoamericanos del ICAIC. La ausencia de un argumento ficcional permitiría mayor libertad formal, por su desvinculación de las exigencias del realismo, favoreciéndose así la elección del registro documental por parte de esta clase de cineastas políticos.

Otros realizadores, como el colombiano Carlos Alvarez, también se pronunciaron a favor de la importancia del documental para la consecución de los proyectos de un cine tercermundista. En un artículo fechado en 1976 titulado “El Tercer Cine colombiano”,<sup>389</sup> el realizador afirma que la utilización de este tipo de registro permitiría elevar el nivel de realidad de los hechos testificados en las imágenes, debido al poder más fidedigno de reproducción propio del dispositivo cinematográfico. Sin embargo, podríamos afirmar junto a Michael Renov (1993), que este tipo de pretensiones de utilizar al documental como un medio de “registro” o “revelación” se choca inevitablemente con el tratamiento estético particular dado a la imagen (en resumen, por la existencia de una instancia mediadora entre la obra y la realidad). Por otra parte, según Alvarez el abaratamiento de los costos de producción a causa de la ausencia de actores a contratar, o la utilización de escenarios naturales que evitarían la recreación de espacios, se sumaría a una aceleración de los tiempos de filmación propiamente dicha. A esto se adiciona la facilidad técnica introducida por los nuevos equipamientos que dieron origen al *Cinéma-Vérité* y el Cine Directo, los cuales fueron reintroducidos en la cinematografía latinoamericana. En consecuencia de esto, podríamos considerar que muchos directores adhirieron a la realización de cine documental, no sólo por una cuestión ideológica sino al mismo tiempo, por la posibilidad que este registro ofrecería de realizar un cine independiente.

Una postura diferente fue la proyectada por los cineastas del grupo boliviano *Ukamau*, quienes optaron por producir películas argumentales. El realizador Jorge Sanjinés y su equipo consideraban que la presencia de un relato ficcional no entorpecía los planes de divulgación de las problemáticas testificadas en los films, sino que, por el contrario, permitiría establecer cierta empatía entre el destinatario y las situaciones narradas. Esto sería posible, según ellos, gracias a la utilización de recursos narrativos desprovistos de complejidad. Por lo tanto, el recurso de la identificación con el héroe propio del cine clásico-industrial sería reelaborado en este tipo de producciones a través de la utilización de personajes colectivos con quienes el espectador se solidarizaría, actuando como detonador hacia la reflexión y la acción política.

---

<sup>389</sup> Un fragmento de este ensayo puede encontrarse en una compilación realizada por el investigador brasileño Paulo Antonio Paranaguá (2003), publicada en Madrid por la Editorial Cátedra.

*Ukamau*, por tanto, apeló a la realización de películas argumentales y no desdeñaron la utilización de recursos que transporten al espectador hacia una sensibilidad, necesaria en cierta medida, según ellos, para obtener una reconstrucción de hechos auténticos y que impulsen el pensamiento crítico del receptor. Esta agrupación estableció su propuesta en comparación con ciertos documentales políticos (entre los que podríamos deducir una alusión a *La hora de los hornos*) que “aburren al espectador con cifras y pensamientos graves, sin tener en cuenta el hecho que el cine exige del espectador un esfuerzo inmenso...” (Sanjinés, 1980: 107). Al contrario, su posición estriba en el hecho de que el compromiso del destinatario de los films se conseguiría de manera más efectiva procurando

obtener su entrega subjetiva, solicitar su emotividad para hacerlo solidario, hacer que se identifique en el plan humano haciéndolo participar de los eventos que ve ... [...] No son cifras que ve o pensamientos abstractos que oye, son seres humanos que le transmiten directamente su experiencia, y el espectador, asistiendo y por consecuencia participando, a esos hechos reconstituidos aprende a conocerlos y a pensar (Sanjinés, 1980: 107).

Un caso relevante respecto a la decisión entre el empleo de un registro u otro ha sido el de *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), una excepción en la tradición plenamente documentalista de la agrupación argentina Cine de la Base. La elección de una estructura narrativa propia de la ficción se debió, de acuerdo a la exposición de Mestman (2001), a la dificultad de recopilar material de archivo sobre el tema propuesto en el film. Por otra parte, la polémica instaurada por la película en base a esta decisión fue acompañada de una despreocupación por buscar un lenguaje renovador, que en su momento fuera motivo de controversia en un período donde conceptos como lo “nuevo” y la procura de la elaboración de una estética disímil al modelo del cine dominante de Hollywood estaban en boca de la mayoría de los cineastas políticos latinoamericanos.<sup>390</sup> Al igual que en el caso de Sanjinés, con este film, que como veremos en el Capítulo 4 también estableció cruces con el documental, encontramos un punto de divergencia en la prédica de algunos realizadores de la región sobre la supremacía de un registro por sobre otro en lo que respecta a la funcionalidad social de la cinematografía. Más allá de estas posiciones encontradas, podemos recalcar que el Nuevo Cine Latinoamericano procedió generalmente a mixturar ambos registros, y si bien cada agrupación o realizador en particular escogió otorgarle preeminencia a uno de ellos, coincidieron sin embargo en

---

<sup>390</sup> Podemos corroborar esta tendencia del período aquí abordado en la siguiente declaración del cineasta boliviano Humberto Ríos, en la que expresa que

había un deseo, no tanto de ser cineastas como de ser militantes, mucho más ser militantes que cineastas. Entonces, es posible decir que la imagen tenía un valor relativo en cuanto a su estética, lo tenía sí en cuanto a su valor comunicativo, propagandístico, difusor, de contrainformación, pero por lo menos yo no tenía ninguna sensación de que tenía que pensar en términos estéticos (en Garaglia, Mestman y Pérez Fernández, 2005: 108).

entablar un cruce entre realidad y representación, instancias ineludibles tanto para la ficción como para el documental.

Otra de las discusiones que han desplegado los directores del continente residió en dos posiciones contrarias sobre el abordaje del arte cinematográfico como herramienta de crítica social e intervención revolucionaria sobre la realidad. Estas surgieron en base a la formación ideológica adquirida por cada grupo o cineasta. Estas tendencias se manifestaron en las dos vertientes que el Nuevo Cine Latinoamericano ha sabido transitar durante su desarrollo histórico. En primer lugar, debemos hacer mención de una serie de películas que han efectuado una aproximación de índole testimonial. En este tipo de corriente encontramos las películas del argentino Fernando Birri, gran parte de las películas del *Cinema Novo* brasileño y los films chilenos anteriores al gobierno de la Unidad Popular. En segundo término, han existido también producciones cuyo objetivo para su realización ha sido desde un principio establecerlas como una herramienta más de la militancia política. Aquí se encuadran las producciones de los grupos *Ukamau* y Cine Liberación, sumados a las películas dirigidas por Raymundo Gleyzer, Santiago Alvarez (a través de los cortometrajes y noticieros realizados por medio del ICAIC), y en los años setenta, los films de la agrupación argentina Cine de la Base.

Más allá de las diferentes propuestas que las películas presentaron para encarar un cine social y político, el principal punto de debate se concentró en las diferencias de radicalidad ideológica proyectadas entre los cineastas. Un célebre incidente al respecto ha sido el desencuentro de opiniones suscitado entre el argentino Fernando Solanas (en representación de la agrupación Cine Liberación) y el realizador Glauber Rocha, durante uno de los eventos realizados en Viña del Mar. El mismo ha quedado testificado en una carta del brasileño dirigida al cubano Alfredo Guevara, en donde comunica que

en Viña del Mar (no me acuerdo el año), fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas: para él, y para un grupo de cineastas revolucionarios presos, *La hora de los hornos* era el verdadero cine revolucionario y nosotros, los brasileños, que luchábamos contra una dictadura implacable, estábamos “comprometidos con el sistema”. *La hora de los hornos*, alardeando de su novedad formal, incluía, irónicamente, un fragmento de *Maioria absoluta*, de Hirszman (en Bentes, 1997: 403).<sup>391</sup>

Debemos entender que esta clase de divergencias no sugieren la existencia de una segmentación en el Nuevo Cine Latinoamericano, sino que fueron parte del álgido ambiente de politización en el ámbito de las artes propio de este período histórico.<sup>392</sup> Aún cuando los realizadores pretendieron

---

<sup>391</sup> Cita transcripta del portugués.

<sup>392</sup> Una prueba de la inexistencia de una enemistad y del respeto mutuo de estos realizadores ha sido el hecho de que Solanas dedicara su film *Sur* (1987/88) al ya fallecido Glauber Rocha.

ejecutar una destrucción de las tradiciones culturales para erigir una nueva propuesta estético-ideológica, se encontraron sin embargo con tropiezos provenientes de su misma formación. Así lo admitieron dos de los principales exponentes del cine militante latinoamericano: los grupos *Ukamau* y Cine Liberación. El boliviano Jorge Sanjinés, en representación de la primera agrupación aquí mencionada afirmó al respecto: “Venimos principalmente del seno de la burguesía y pequeña burguesía y, por lo tanto, permanentemente debemos vigilar al enemigo que en mayor o menor grado se ha filtrado en nuestro cerebro, si no queremos servirlo aunque nuestra intención sea destruirlo” (1980: 76). Como posible respuesta a esta barrera el cineasta propuso la intervención de una constante actitud de autocrítica, y la comunicación con las mismas bases populares, convocándolas a ser parte del proceso creador. Por su parte, los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino también tomaron en cuenta la necesidad de una emancipación ideológica por parte de los realizadores para poder expresar a través de sus obras una conciencia revolucionaria en el espectador. En su plan de descolonización de la cultura nacional, admitieron que inicialmente es necesario deshacerse del “enemigo que está en el seno de cada uno” (1973: 88), para así construir la imagen del nuevo hombre revolucionario. Estas afirmaciones han sido evidentemente influidas por el pensamiento de uno de los mentores políticos de estos realizadores, el filósofo francés Jean-Paul Sartre, quien consideraba como avance del proyecto de liberación cultural el hecho de que “también a nosotros, los europeos, nos están descolonizando; es decir, están extirpando en una sangrienta operación al colono que vive en cada uno de nosotros” (en Fanon, 1983: 14).

En tercer lugar, existió otro tipo de debate entre los cineastas latinoamericanos que consistió en la preocupación por los modos de inserción de los films en un mercado de distribución y exhibición. En este sentido, han sido extensas las conversaciones efectuadas en el encuentro de cineastas de Viña del Mar de 1969, que tomó una dimensión controversial. Allí, encontramos escisiones que partían de las discusiones sobre cine e ideología, y los posibles modos de concretar un mercado cinematográfico. La delegación chilena, representada por el realizador Raúl Ruiz, insistía, como vimos, en dirigir los debates centrándose estrictamente en las cuestiones de la producción cinematográfica, y entrando en polémica con los argentinos más tendientes a politizar las discusiones.

Sin embargo, estos encuentros y congresos de cineastas han constituido intentos de elaboración de un mercado común de distribución y exhibición de films, cuyas ideas eran compartidas por gran parte de los realizadores. Por otro lado, encontramos en la figura de Glauber Rocha a un vocero de las aspiraciones de integración que han tenido al respecto los participantes del Nuevo Cine Latinoamericano:

Los cineastas independientes deben producir films capaces de provocar en el público un choque capaz de transformar su educación moral y estética realizada por el cine americano.

Esta revolución no es obra de un film sino de toda una producción internacional permanentemente revolucionaria. Por eso, los grupos nacionales organizados deben relacionarse internacionalmente para facilitar la co-producción y la distribución (Rocha, 2004: 101).

La ausencia de una industria cinematográfica desarrollada en los países del continente, o la previa existencia de la misma basada en los presupuestos comerciales de Hollywood y sus consecuentes influencias estéticas y narrativas, fue el puntapié para llevar adelante este debate en busca de nuevas formas de divulgación de los films. En medio de las circunstancias políticas represivas y la amenaza constante de la censura, era urgente idear un sistema viable para presentar las películas al público al que fueron destinadas. La filmación y proyección en la clandestinidad y la utilización de unidades móviles de exhibición fueron algunas de las estrategias que ha tenido el cine militante al respecto.<sup>393</sup> Para la implementación de este tipo de distribución, el grupo Cine Liberación constituyó una estructura organizada que de acuerdo a Mariano Mestman (2001) abarcaría varias ciudades argentinas, como La Plata, Rosario, Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba y Tucumán. Sin embargo, este debate incluyó principalmente el deseo de distribuir los films en un circuito tradicional, como ha sido el caso del movimiento *Cinema Novo*. Para eso, era necesaria la instauración de una política de mercado por parte de los realizadores que les permitiera llegar a esas instancias de exhibición sin traicionar sus propuestas estético-ideológicas.<sup>394</sup>

La comunicación de las películas como requisito para obtener resultados en las aspiraciones de concientización social y política en el espectador, y las necesidades económicas propias de una filmación fueron las consignas establecidas por Rocha para apoyar la creación de una industria. Así resume el realizador las circunstancias en las que se vieron envueltas las dos vertientes mencionadas del Nuevo Cine Latinoamericano:

Un cineasta, incluso cuando se considera un artista o un intelectual, debe comprender que también está ligado al cine en cuanto problema económico. O bien hace films autorales, bellos, políticos y que sean capaces de estar en los grandes circuitos colocando todos los principios del comercialismo, o entonces, hace films marginales y debe organizar una distribuidora clandestina. [...] Vemos pésimos films que intentan justificarse a través de sus

---

<sup>393</sup> Un estudio detallado sobre el uso de las unidades móviles por parte de Cine Liberación es el artículo de Mestman, Mariano (2001), "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación", en AA.VV., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

<sup>394</sup> A pesar de los esfuerzos de los *cinemanovistas* por realizar films a través de productoras independientes, y de cierto apoyo económico que han tenido por parte de organismos estatales, el movimiento fracasó en sus intentos de llegar al gran público, encontrando su primer éxito de taquilla en una película tardía del *Cinema Novo*: *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

intenciones políticas, que son subjetivas y no se encuentran al nivel del propio film, cuando, en verdad, no consiguieron hacer su propia revolución en el plano del sistema de producción (2004: 219, 220).

Los problemas con los que los realizadores y productores se toparon a la hora de abordar la gestación de una industria nacional están estrechamente vinculados a la histórica relación polémica entre los mismos y las salas exhibidoras, receptoras de un cine mayoritariamente extranjero, que garantizaba a los comerciantes de films el rédito económico. La carencia de asistencia masiva del público a las películas lanzadas por los cineastas latinoamericanos del movimiento en cuestión ha sido una de las causas por las que el sueño de concretar un sistema de producción sistematizado haya tenido un alcance transitorio, sin contar la obligada circulación de algunas obras por salas improvisadas en la clandestinidad.

En base a este tipo de discusiones, podríamos considerar que a pesar de que en el proceso de desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano han surgido divergencias que produjeron divisiones y discusiones entre sus integrantes, estas, sin embargo, no han alcanzado el nivel de escisión que echara en tierra la idea de una unificación continental del cine de la región. Gran parte de los debates se efectuaron en medio de una efervescencia política, y no se instalaron de manera definitiva en los realizadores, quienes con el paso del tiempo y las nuevas circunstancias históricas, han sabido reformar ciertos lineamientos particulares que serán visibles aún en el desarrollo de sus respectivas carreras cinematográficas.

#### **4. El Nuevo Cine Latinoamericano como movimiento estético-teórico**

Desde que al cine se le ha adjudicado un estatus de obra de arte (teniendo en cuenta que en sus comienzos fue considerado exclusivamente una innovación tecnológica más o una diversión de feria), y a partir de la elaboración de un lenguaje propio de la cinematografía, mundialmente se han escrito numerosos ensayos que trataron de fijar modos de narrar, técnicas específicas de filmación y estilos diversos de actuación. Los mismos dieron cuenta también de la inserción de las películas en un mecanismo de producción estrechamente vinculado a lo económico y a la pertenencia o desplazamiento de los films respecto a un mercado determinado. En el caso del Nuevo Cine Latinoamericano, la producción escrita proveniente de los mismos realizadores nos ofrece, entre otros aspectos, un panorama acerca de los intentos por perpretrar un circuito de distribución y exhibición alternativo, en contraste con la predominancia del cine dominante, lo cual a su vez manifiesta un abordaje ideológico observado en las películas en sí mismas. De esta manera, podríamos afirmar que todo texto fílmico, en su presentación a un público en particular, podría ser identificado como un hecho político de por sí, independientemente de la existencia de una voluntad manifiesta por proponer al público alguna clase de ideología. La presentación de un universo o

sistema de ideas específico está siempre vinculada a la propia formación del sujeto emisor y a un contexto específico de recepción, que fue desglosado en gran parte de los ensayos y manifiestos divulgados por los realizadores.

En lo referente al movimiento de integración regional que estamos estudiando, la propuesta teórica de los investigadores Octavio Getino y Susana Velleggia, parte de una concepción más específica, resumida en la expresión “cine de intervención política”, definida por los autores como “aquella que expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de la que supone el proyecto de cine hegemónico” (2002: 16). De esta manera, el Nuevo Cine Latinoamericano vendría a participar de una radicalización conciente de esta condición inicial de todo hecho cinematográfico, en la que adquiere gran relevancia la posibilidad de generar un cambio en la realidad social por medio de los films.

En medio de este alto contexto de politización de la cinematografía latinoamericana, uno de los puntos que nos habilita a considerar el alto grado de integración cinematográfica que ha tenido la región que nos ocupa es la disposición, en gran parte de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano por elaborar no solo obras cinematográficas sino también teorías en donde se ha difundido su pensamiento estético y político. Estas han manifestado muchos puntos de concordancia, en especial en lo que respecta a la concepción del cine como instrumento de concientización social sobre la realidad nacional y regional o, en los casos más radicales, de impulso revolucionario sobre el espectador. En ocasiones también han existido algunas divergencias, como las mencionadas en el apartado anterior, pero que podrían considerarse complementarias. Nos encontramos, por tanto, ante cineastas preocupados por el establecimiento de pautas culturales e ideológicas que plasmarían en publicaciones de divulgación intercontinental. De esta manera, se encargaron de difundir ideas símiles sobre nuevos modos de producción, la promoción de circuitos alternativos de distribución y exhibición de films, la inclusión del receptor como participante activo de la creación cinematográfica, la desvinculación ideológica y estética respecto al modelo del cine industrial o el cine de autor,<sup>395</sup> y el desarrollo de estéticas personales con el fin de establecer una nueva perspectiva del Cine Nuevo al que aspiraron todos ellos a partir de los años sesenta.<sup>396</sup>

---

<sup>395</sup> Aquí nos referimos a las ideas expuestas por Fernando Solanas y Octavio Getino sobre el Primer y Segundo Cine, asociados, respectivamente, al cine comercial de Hollywood y al cine de autor.

<sup>396</sup> Debemos aclarar que esta tendencia comenzaría a manifestarse plenamente en Latinoamérica a partir de los años cincuenta, a través de los escritos de Fernando Birri y sus primeras experiencias cinematográficas en Argentina. Para referencias en décadas anteriores sobre la existencia de una actitud de reflexión de los realizadores sobre su propia práctica y su vinculación con la coyuntura sociopolítica, remitirse al artículo de Ana Laura Lusnich “Los antecedentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial. Las tensiones generadas por algunos directores disidentes”, presente en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Por tanto, en este período, los encargados de elaborar teoría cinematográfica fueron los mismos cineastas, y no solamente meros críticos e historiadores. En este aspecto, ha sido trascendente la influencia de los realizadores soviéticos Dziga Vertov y Sergei Einsestein, quienes en su tiempo también se dedicaron a la producción ensayística junto con su práctica fílmica. Los teóricos del cine de la región fueron entonces sujetos pertenecientes al campo de la producción de películas y no sólo al del ejercicio intelectual.

El documento escrito no adquiriría aquí relevancia como trabajo académico o intelectual, ya que se constituiría en una especie de texto programático con fines meramente prácticos. Al mismo tiempo, las películas mismas comenzaron a tener un carácter de ensayo, como fue el caso de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) o *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79), elaboradas incluso en una estructura de tesis: con tres partes divididas en varios capítulos.<sup>397</sup> En su artículo “El cine como hecho político”, Getino y Solanas definen al cine ensayo como obras de tipo reflexivo, de duración y elaboración mayores que otro tipo de géneros, y que puede dividirse entre ensayos de tipo estratégico (concepto en el que localizaron a este film), o de tipo táctico, como en los casos de *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) o *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970).

Al reaccionar contra el estado de colonización del cine, estos realizadores-estetas se constituyeron en militantes de una causa antes que en artistas, por lo cual fue la praxis la bandera común que enarbolaron. Esta actitud reflexiva y comprometida con lo social, y la necesidad imperiosa de transmitirla para incitar al espectador a la acción, podrían explicar la proliferación de abordajes teóricos por parte de los cineastas. Vale aclarar que el Nuevo Cine Latinoamericano ha estado vinculado ideológicamente con las teorías sobre el compromiso de los intelectuales hacia la sociedad y el mundo proclamadas en su momento por los filósofos Antonio Gramsci (1975) y Jean-Paul Sartre (1972), y como consecuencia de ello han desplegado una conducta vinculada a la integración de los realizadores con las circunstancias sociohistóricas, las cuales no sirvieron simplemente como contexto, sino mas bien como motor impulsor de las obras.

Las propuestas teóricas del cine de integración latinoamericano fueron expuestas en su momento, como vimos, a través de innumerables ensayos, artículos en revistas, manifiestos y programas de mano que acompañaron la exhibición de los films. A través de las siguientes líneas, haremos

---

<sup>397</sup> El subtítulo de *La hora de los hornos* evidencia el estatus de ensayo político propuesto por la agrupación: *Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*. La primera parte, titulada *Neocolonialismo y violencia* está compuesta por un prólogo y trece notas. La segunda, denominada *Acto para la liberación*, está dividida en dos segmentos. La última parte, *Violencia y liberación*, se compone de un buen número de testimonios e informes diversos. Más allá de la estructura que posee la película, es sabido que en sus proyecciones originales esta fue variando de acuerdo a las circunstancias del momento. En el caso de *La batalla de Chile*, las tres partes que componen el film se titulan *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*.

mención de los escritos que funcionaron como ejes para impulsar una reforma estética e ideológica en las realizaciones cinematográficas de América Latina. La enumeración de los mismos nos permitirá referenciar las principales transformaciones generadas por el Nuevo Cine Latinoamericano para su análisis y discusión posterior.

Podemos proponer al menos cuatro ensayos que se convirtieron en matrices de la teoría cinematográfica regionalista. El primero de ellos proviene de Brasil, por medio del pensamiento de Glauber Rocha, el realizador más propenso a la reflexión estética en su país, en su doble rol de creador y comunicador social multifacético. Desde joven, Rocha ejerció como crítico en algunos diarios de su Bahía natal, y en la ciudad de Río de Janeiro. En 1963, publicó un libro titulado *Revisão crítica do cinema brasileiro*<sup>398</sup> en el cual efectúa una recopilación de esos artículos junto con otros hasta entonces inéditos. En el mismo, Rocha establece una perspectiva alternativa sobre la historia del cine brasileño, sin centrarse específicamente en una periodización cronológica o una compilación de datos historiográficos, sino, como su mismo título lo indica, generando una lectura selectiva, analítica y crítica de la filmografía de la nación.

En la introducción de este trabajo, Rocha parte del establecimiento del cine de autor (en contraposición al comercial) comprendido como una “política revolucionaria” (2003: 36) para afirmar al cine brasileño como expresión cultural. Así, la estética elaborada por cada realizador de ese país se convertiría al mismo tiempo en una ética, y una política destinada a transgredir la cultura capitalista. Como precursor de la figura del autor en el cine brasileño, Rocha propone a Nelson Pereira dos Santos, cuyo film *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, 1955/56) le inspiraría, según él, la decisión de convertirse en director: “Se sentía, por primera vez en el cine brasileño [...] el desprecio por la retórica; deshecha la confusión entre realismo y pintoresco (error de *Agulha no palheiro*),<sup>399</sup> lo que se procuraba era el retrato sin retoques de una realidad cruel” (Rocha, 2003: 105). Sin embargo, en el libro de Rocha emergió como antecedente inicial de la renovación observada desde mediados de la década del cincuenta la filmografía de Humberto Mauro, en coincidencia con el pensamiento de gran parte de los *cinemanovistas*.<sup>400</sup>

---

<sup>398</sup> La publicación de este libro fue realizada en su momento por medio de la Editorial Civilização Brasileira, la cual en los tiempos de la dictadura iniciada en 1964, y recrudecida en 1967, ha sufrido una importante persecución por parte de los diversos regímenes militares.

<sup>399</sup> Rocha hace referencia aquí a un film de 1952 dirigido por Alex Viany, un antecedente en la cinematografía brasileña respecto a la búsqueda de planteos de índole social, tomando como modelo la estética del Neorrealismo Italiano.

<sup>400</sup> Para mayores detalles sobre el rol que ocupó este cineasta como precursor del nuevo cine brasileño remitirse al Capítulo 2 de la presente Tesis. La editorial paulista Perspectiva publicó en 1974 un estudio del historiador Paulo Emílio Salles Gomes sobre este realizador titulado *Humberto Mauro, Catagüeses, Cinearte*.

Considerando los ensayos más destacados de la producción escrita de Glauber Rocha, el más influyente de ellos ha sido su “Estética del hambre” (“Ezteyka da fome”, 1965),<sup>401</sup> a través del cual el realizador ha aplicado los conceptos sobre la revalorización de la violencia como recurso de salida ante la dominación, idea que circulaba precisamente en esos mismos años, en especial comandados a partir del libro de Franz Fanon *Los condenados de la tierra*, publicado en 1961. Sin embargo, como apreciara el historiador brasileño Ismail Xavier (1983), el escrito de Rocha se refiere más bien a las manifestaciones culturales y ya no (como el argelino) a la prosecución de una lucha revolucionaria en sí misma. Por ese motivo, entre otros, podríamos afirmar que el cine y la producción escrita de Glauber Rocha apuntaron más bien a una concientización ideológica del espectador antes que a la concreción de una revolución instrumentalizada por medio del cine.

En segundo lugar, bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970) irrumpió en Argentina un cine de práctica clandestina, que funcionó como una especie de parámetro, adoptado por unos y polemizado por otros, en lo que respecta al desarrollo de la militancia por medio del arte cinematográfico. En lo referente a la producción fílmica acompañada de un programa ideológico expresado por medio de manifiestos se ha destacado la agrupación Cine Liberación, creadora del film-ensayo *La hora de los hornos* (1966/68). A través de una compilación de escritos que datan de 1968 a 1972, reunidos bajo el nombre de *Cine, cultura y descolonización* (1973), los integrantes de este grupo, representados por Fernando Solanas y Octavio Getino, expusieron lo que se dio a conocer como la teoría del Tercer Cine.<sup>402</sup> Esta se caracterizó, a grandes rasgos, por la fusión entre lo estético y lo social, la destrucción de la cultura dominante en pos de la construcción de lo que consideraban constituía lo nacional, y la concepción de la obra de arte revolucionaria como hecho integral, que abarcaría los aspectos de reproducción, producción y posproducción del film.

En consonancia con el pensamiento del realizador soviético Dziga Vertov, Cine Liberación se estableció en las bases del “cine-ojo”,<sup>403</sup> para introducir los principios de “cine-acto” o “cine-acción”, a través de los cuales se desplazaría el vínculo unilateral de la experiencia cinematográfica para involucrar al espectador a una interacción con el film, y en consecuencia, a una intervención en la realidad histórica. En este acto participativo, las instancias productora y receptora se entrelazarían para reelaborar el film en cada proyección. Con esta concepción, la agrupación pretendió desligar a la cinematografía del tradicional rol estético, disociado de las circunstancias sociales en la que es

---

<sup>401</sup> La presentación inicial de esta propuesta se realizó durante el transcurso de la V Rassegna del Cinema Latino-Americano llevado a cabo en ese año en la ciudad de Génova (Italia).

<sup>402</sup> Este concepto fue desarrollado en el ensayo titulado “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, publicado originalmente en el N° 13 de la Revista *Tricontinental*, fechada en octubre de 1969, y editada conjuntamente en las ciudades de Buenos Aires y La Habana.

<sup>403</sup> Acerca de la concepción vertoviana de “cine-ojo”, remitirse al Capítulo 1 de esta Tesis.

creada, y derribar el hábito contemplativo del espectador. Pero al mismo tiempo, sintetizó al acto cinematográfico a una manifestación más entre otras de la asamblea política.

Por su parte, Cuba, que fuera una nación modelo para el resto del continente en la aspiración de alcanzar un nuevo sistema ideológico, nos ofrece el tercer ejemplo de influencia en la reflexión teórica del Nuevo Cine Latinoamericano. Bajo la tutela del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), organismo de la Revolución que fomentó la realización del cine posterior a la misma, surgieron directores como Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, quienes se encargaron de dar un vuelco en la trayectoria del país. Este último fue autor de un ensayo que data de 1969, titulado “Por un cine imperfecto”.<sup>404</sup> En él, el realizador expuso su oposición al perfeccionismo técnico propio del producto acabado del cine clásico-industrial. Sin embargo, sus pretensiones no consistieron en la mera generación de una nueva estética cinematográfica que anule las propuestas establecidas con anterioridad. Más bien procuró establecer a la obra como una herramienta revolucionaria, que anule la noción del film como un producto artístico más. El autor, por tanto, sería concebido como un individuo partícipe de ese proceso, y no primeramente como un artista. De esta manera, García Espinosa concluyó que la calidad artística y técnica reclamada por el gran público, la industria y la crítica especializada debería ser reemplazada por el llamado cine imperfecto, desligado del exhibicionismo folclórico y de la afición meramente estética de los cineastas.

Por último, en el contexto del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), liderado por el entonces presidente Víctor Paz Estenssoro (1960-1964), el cine boliviano también levantó su voz con el fin de proyectar nuevas propuestas teóricas para el cine latinoamericano. Se destacó en este sentido la labor cinematográfica de Jorge Sanjinés, cuyas enunciados ideológicos y estéticos se encuentran detallados en los diversos documentos que componen su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1980).<sup>405</sup> El mismo título da cuenta de las tendencias que el grupo *Ukamau* ha querido difundir como parte del Nuevo Cine Latinoamericano. En principio, existió una actitud reflexiva por parte de los mismos directores, manifestada en la escritura ensayística, la cual se intentaría poner en práctica posteriormente por medio de la filmación en sí misma. Por otra parte, la comunicación con las bases populares en su participación en el proceso creativo se constituiría en

---

<sup>404</sup> Este artículo fue escrito a posteriori del buen suceso que había alcanzado su film *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), y se difundió a partir de fines de 1969. Diez años después, García Espinosa elaboraría una recopilación de sus propios ensayos, entre los que incluyó este, por medio de su libro *Una imagen recorre el mundo*. El mismo fue editado en La Habana por Letras Cubanas.

<sup>405</sup> Esta recopilación se compone de ensayos teóricos, entrevistas, conferencias y manifiestos que datan de 1972 a 1977, y contiene a su vez anexos con guiones técnicos y preguiones de algunos films del grupo *Ukamau*.

un acto de aprendizaje por parte de la instancia productora, enriquecida por los aportes de sus propios receptores.

En sus escritos, Sanjinés proclamó al arte cinematográfico como un instrumento destinado a otorgar respuestas al pueblo sobre las causas y culpables de su condición de explotado. Desechó así la práctica de un cine descriptivo, que simplemente testifica y exhibe una realidad, apuntando más bien a reconstruir los motivos que provocaron esa situación, y de qué manera se podría combatir contra ellos. El realizador boliviano se volcó a la concepción de la cinematografía como un arma política que prioriza la comunicabilidad del mensaje a través de un lenguaje simple y cuadrado en la cosmovisión de sus receptores. A su vez, abogó por desligar a sus historias del individualismo del héroe del relato clásico, dando primacía a los protagonistas de los hechos reales por encima de la utilización de actores formados profesionalmente. Su obra cinematográfica se destacó también por el amplio uso de planos secuencias en preferencia al empleo de planos de corta duración. De esta manera, buscó efectuar un tipo de montaje coincidente con la concepción temporal de las comunidades indígenas. Al mismo tiempo, por medio de este recurso y de la utilización de planos generales, aspiró a evitar un direccionamiento normativo al espectador por parte de la instancia creadora.

Junto a estos cuatro pilares de la teoría en el cine latinoamericano de los años sesenta y setenta se han multiplicado los escritos por parte de realizadores del continente. A continuación mencionaremos algunos de los principales trabajos de esta índole<sup>406</sup> que formarán parte del desglose de características que consideramos han unificado al Nuevo Cine Latinoamericano en un movimiento estético continental. Como referente previo a este tipo de expresión encontramos un manifiesto escrito por el argentino Fernando Birri en 1958, a propósito de la primera presentación de *Tire dié*. Nos referimos a un texto llamado “Por un cine regional, realista y crítico”, aunque el más resonante ha sido el divulgado en septiembre de 1962 bajo el nombre de “Por un cine regional, realista, crítico y popular”, que acompañó al film *Los inundados* (Fernando Birri) en ese mismo año.<sup>407</sup> A través de ambos, el realizador anticipa algunos de los aspectos propios de la cinematografía en emergencia: la formación de una conciencia social en el espectador, la inclinación hacia contenidos dirigidos para y a favor del pueblo, la funcionalidad del arte

---

<sup>406</sup> Remitirse a la primera sección de Apéndices para la reproducción de fragmentos de algunos de los ensayos aquí examinados.

<sup>407</sup> Junto con estos dos escritos, la producción teórica de Fernando Birri contó con la siguiente serie de textos: “Por un cine cósmico, delirante y lumpen” (1978), “Manifiesto del comunismo o comunismo cósmico” (1979), “Por un Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano” (1985) y “Por un cineteleasta de Tres Mundos, en el 2000, Trabajadores de la Luz” (1986).

cinematográfico frente a la realidad reflejada en las películas, y el abordaje crítico y reflexivo sobre la misma.

De 1962 fue también uno de los manifiestos divulgados por una organización cultural brasileña conocida como Centro Popular de Cultura (CPC).<sup>408</sup> Se trató de “Por un arte popular revolucionario” (“Por uma arte popular revolucionária”), escrito por el primer director de este organismo, Carlos Estevam Martins. Si bien no se refirió exclusivamente a la cinematografía, subrayó algunos puntos de discusión, que inmediatamente serían objeto de polémica entre sus integrantes y los representantes del incipiente *Cinema Novo*,<sup>409</sup> entre ellos, la diferenciación entre la cultura popular y la revolucionaria, la contraposición entre el arte individual y el colectivo, y por último, la interrelación del artista con las masas, en un vínculo pretendidamente dialéctico donde ambos polos funcionarían como parte activa de la creación. Algunas de estas cuestiones serían retomadas en 1969 por el cineasta Glauber Rocha a través de su ensayo “No al populismo”, y por Julio García Espinosa en su texto de 1973 “Intelectuales y artistas del mundo entero ¡desuníos!”.<sup>410</sup>

En tercer lugar, el cubano Santiago Alvarez publicó en 1968 un breve artículo titulado “Arte y compromiso”,<sup>411</sup> dirigido a los cineastas del Tercer Mundo con el fin de establecer como enfoque fílmico el registro de la realidad (calificada por él como convulsa) de una manera compulsiva y apremiante. Este ensayo nos ofrece una perspectiva interesante para el contraste con sus colegas de la región respecto a la adquisición de técnicas y lenguajes audiovisuales provenientes de los países desarrollados, que, de acuerdo a las consideraciones del realizador, podrían ser empleados siempre y cuando no sean traicionados los presupuestos ideológicos de base.

Otro de los textos programáticos que han tenido un cruce prominente con las reflexiones desplegadas por los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido el difundido por un conjunto de directores chilenos entre los que se encontraban Helvio Soto, Sergio Bravo, Patricio

---

<sup>408</sup> La misma fue fundada en diciembre de 1961 por intelectuales de izquierda involucrados con el Instituto Superior de Estudios Brasileños (ISEB) con el fin de desplegar actividades cinematográficas, teatrales y musicales en el contexto de una entidad conocida como Unión Nacional de Estudiantes (UNE). Esta última, creada originalmente en 1937 en la ciudad de Río de Janeiro, extendió su rango de acción en la década del sesenta a partir de la aparición del CPC y de la UNE volante (de características ambulantes e impulsada por el objetivo de participar en la lucha por la Reforma Universitaria). Tanto el CPC como la UNE fueron cerrados con la llegada de la dictadura en Brasil en 1964.

<sup>409</sup> Vale aclarar que a pesar de estas discusiones, que analizaremos más adelante, muchos de los integrantes del área cinematográfica del CPC formarían parte también del movimiento *Cinema Novo*, como por ejemplo los realizadores Carlos Diegues, Leon Hirszman, Arnaldo Jabôr y Joaquim Pedro de Andrade.

<sup>410</sup> El cubano Tomás Gutiérrez Alea (1982) fue otro de los realizadores que discutió, en consonancia con el pensamiento de García Espinosa y Rocha, el fenómeno del populismo en el cine latinoamericano.

<sup>411</sup> El mismo se divulgó en su momento a través de la revista *Tricontinental* y el diario *El Mundo*, ambos provenientes de La Habana (Cuba).

Guzmán, Aldo Francia y Miguel Littin (su redactor).<sup>412</sup> El llamado “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular” alude a temas centrales del regionalismo cinematográfico del continente como la utilización del cine como herramienta revolucionaria, la eliminación de todo elitismo en la realización y distribución de los films, y la búsqueda de un vínculo dialógico entre productor y receptor.

El cine chileno ha tenido en el mencionado Littin un representante de la nueva orientación que el mismo había adquirido con la llegada al gobierno de Salvador Allende. Nos referimos a una tendencia mucho más radicalizada sobre la utilización del cine como herramienta proclive a defender la construcción de una nación socialista y generar conciencia en el pueblo respecto a ese objetivo. Así, este realizador ha sabido actualizar a través de algunos escritos y entrevistas el estado del Nuevo Cine Latinoamericano en su proceso integracional. Littin ha comentado y ampliado, desde un texto divulgado en 1971 bajo el nombre de “El cine: herramienta fundamental”,<sup>413</sup> algunos de los planteos presentados en el manifiesto mencionado en el párrafo anterior, y en los de sus colegas en el continente, que serán objeto de discusión en el siguiente segmento de este Capítulo. Entre ellos podemos mencionar: la negación de una actitud paternalista en la comunicación ideológica con el pueblo al que fueron destinados los films, la función del cine como instrumento de conciencia política en pos de una intervención sobre la realidad social, la voluntad de erigir una cultura nacional y descolonizada, la oposición al exhibicionismo folclórico del artista y, por último, la mitigación de las barreras entre creador y receptor, entendiendo que el cineasta es un ser principalmente valorado como parte del pueblo.

Argentina también ha tenido otros exponentes, además de Fernando Birri y el grupo Cine Liberación, que han expresado un programa estético-ideológico a desarrollar en la práctica cinematográfica. Nos referimos a la agrupación Cine de la Base, constituida en 1973 a través de la iniciativa del realizador Raymundo Gleyzer. Su militancia en una organización de orientación marxista conocida como PRT-ERP<sup>414</sup> le llevó a restringir a la cinematografía a una función de divulgación de films que construyeran una conciencia revolucionaria en los receptores. Para ese propósito, centraron sus esfuerzos en la distribución de películas, para culminar en la producción misma. Con la realización y proyección del largometraje de ficción *Los traidores* (Cine de la Base, 1973) esta organización asentó sus principios de trabajo volcándolos esencialmente en la utilización

---

<sup>412</sup> Estos realizadores se agruparon en torno al Comité de Cineastas de la Unidad Popular.

<sup>413</sup> Este artículo ha sido publicado originalmente en la célebre revista *Cine Cubano*, N° 66-67, fechada en 1971.

<sup>414</sup> PRT es la sigla del Partido Revolucionario de los Trabajadores, que se mantuvo activo entre 1966 hasta su desmantelamiento en plena dictadura militar (1977). El Ejército Republicano del Pueblo (o ERP) fue el brazo armado de esta organización, cuyo objetivo estaba centrado en la consecución de una patria socialista a través de la lucha armada. Cine de la Base se creó con el fin de expandir las actividades del PRT-ERP al ámbito de la cultura.

de este medio de comunicación como instrumento meramente político. De esta manera, más allá de las distancias ideológicas que se han manifestado entre este grupo y Cine Liberación,<sup>415</sup> encontramos entre las declaraciones de ambos frentes cinematográficos dos ejes comunes que nos permitirán integrarlos de alguna manera: el enfrentamiento con un sistema político al que aspiraban derribar, y en consecuencia, el empleo del cine como una táctica de guerrilla.

Como pudimos notar, existieron numerosas reflexiones<sup>416</sup> que han revelado la gran productividad teórica del Nuevo Cine Latinoamericano, sin precedentes en el continente. Estas se han diseminado en múltiples formatos de escritura, y en posturas ideológicas que supieron hallar disparidades. Sin embargo, estas últimas no han coartado la posibilidad de reunir el pensamiento de estos realizadores en base a la eclosión de problemáticas comunes en sus escritos. A continuación, enumeraremos los principios rectores que sobresalieron en los manifiestos aquí detallados, con el fin de entrelazarlos y debatir las coincidencias y desacuerdos observados en este frente regional cinematográfico.

#### 4.1. *Ser o no ser revolucionario*

El cine continental de América Latina, por medio de las teorías de sus principales cineastas, declaró al arte cinematográfico como un instrumento funcional a la prosecución de una revolución y la lucha contra la penetración cultural. Según esta concepción, la colaboración para la instalación de un nuevo estado social en la nación sería el impulso primordial para la realización de películas.

En la medida en que fueron avanzando en su producción, en la conciencia de los miembros de *Ukamau* surgió un autocuestionamiento sobre la proyección occidental desde la cual estaban abordando la práctica fílmica. Notaron, por ejemplo, “que la miseria era mejor conocida por el pueblo que por los cineastas que intentaban mostrarla” (Sanjinés, 1980: 17). Por lo tanto, se dispusieron a desplazar su eje de una visión exógena de los problemas de los bolivianos a una perspectiva endógena, revelando, desde adentro hacia afuera, las causas de la explotación denunciada en los films y las formas posibles de luchar contra esa situación. El cambio, por tanto, se manifestó a través del abandono de una actitud defensiva hacia una de características ofensivas.

Fueron diversas, sin embargo, las visiones sobre lo que se ha considerado una cinematografía verdaderamente revolucionaria por parte de los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano. El mismo Sanjinés la definió como aquella “al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye

---

<sup>415</sup> Debemos aclarar que la filiación política de los integrantes de Cine Liberación giraba en torno del peronismo de izquierda.

<sup>416</sup> Junto a los textos ya mencionados podemos agregar ensayos importantes como “Cine: arte del presente” (Carlos Diegues, 1967), “Tricontinental” (Glauber Rocha, 1967), “A revolução é uma eztytyka” (Glauber Rocha, 1967), “Cine y reflexión” (Eduardo Coutinho, 1967), “La política indirecta” (Joaquim Pedro de Andrade, 1970), “Por un cine militante” (Cine Popular Colombiano, 1970), “Manifiesto del Cinema Novo” (Glauber Rocha, 1970) y “El Tercer Cine colombiano” (Carlos Alvarez, 1976), entre muchos más.

en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (1980: 38), estableciendo un vínculo ideológico entre la forma y el contenido. En las consideraciones del cubano Humberto Solás (en Burton, 1991) el film revolucionario sería aquel que, siendo realizado en un país capitalista, se convierte en un acto político subversivo.<sup>417</sup> Partiría en principio de una interpretación dialéctica de la realidad y de una voluntad expresa por parte de su creador de participar por algún medio en un cambio social. En este sentido encontramos coincidencias con su colega boliviano, el cual manifestó que a menos que no se haga un daño al sistema establecido, todo cine pretendidamente orientado a la divulgación ideológica es “falsamente político” (Sanjinés, 1980: 90). Habría, por tanto, películas que sólo estarían ofreciendo una exposición sociocultural opuesta, pero sin constituirse aún en un acto provocador para el sistema. En este sentido, podemos sumar las declaraciones de Glauber Rocha respecto al cineasta como representante de una “izquierda eterna” (en AA.VV., 2004: 179), que debe ejercer una reflexión crítica sobre el mundo en el que vive: “El artista es un ser en oposición, si él vive en el fascismo es antifascista, si vive en el Brasil subdesarrollado y hambriento o en Africa del Norte colonizada es un revolucionario, usando cabeza y corazón para defender y liberar al hombre del totalitarismo” (en AA.VV., 2004: 179).

Sin embargo, ha habido también concepciones menos radicalizadas, como las expresadas por el boliviano Antonio Eguino, el cual afirmaría que no necesariamente un film revolucionario se construye a través de “un ataque violento a las fuerzas del sistema que detentan el poder” (en Burton, 1991: 212), sino que lo sería por el simple hecho de contribuir a la conciencia del pueblo sobre su identidad nacional y su poder de exposición sobre las fuerzas en pugna presentes en el país. Bajo esta perspectiva, podríamos incluir en esta categoría a las películas del *Cinema Novo*, que no fueron abordadas, al menos en la práctica fílmica, como obras volcadas a la constitución de una revolución social.

Este debate se encuentra inserto dentro de las discusiones sobre la polarización entre la estética y la ética. La cinematografía de la región se debatió entre su rol de expresión artística y la funcionalidad social. En el discurso de la mayor parte de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano figuraron declaraciones que exhibían un propósito de transformación de la realidad nacional y regional a través de los films. Estos fueron concebidos como instrumentos para la consecución de transformaciones políticas e históricas, revelando un pensamiento cargado de aspiraciones revolucionarias propias de este período en particular. Sin embargo, con el transcurso de los años y de las condiciones represivas sufridas en algunos países a consecuencia de golpes de

---

<sup>417</sup> Esta misma concepción fue propia también de los realizadores de Cine Liberación: “Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación seguirá siendo, hasta que esto se concrete, una *cultura de subversión* y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un *cine de subversión*” (Solanas y Getino, 1973: 58).

Estado y persecución política, muchos realizadores manifestaron una declinación de sus iniciales posturas radicalizadas.

En este sentido, el brasileño Carlos Diegues llegaría a afirmar: “Durante muchos años, intentamos construir el mundo a través del cine. No fue posible. De rabia, resolvimos destruirlo. Y él [...] continuó igualito. Ahí colocamos el mundo entre paréntesis e inventamos otro de broma” (1988: 11).<sup>418</sup> Joaquim Pedro de Andrade llegaría también a una conclusión autocrítica sobre las aspiraciones de los cineastas pretendidamente revolucionarios en la temprana fecha de 1966: “No es suficiente para un realizador asumir verbalmente una posición progresiva. Si es verdaderamente honesto acerca de su posición, debe tratar de ser políticamente efectivo, esto es, debe hacer de su film un efectivo instrumento político y social. Esto simplemente no ha ocurrido” (en Johnson y Stam, 1995: 73).<sup>419</sup> El motivo de este fracaso sería, según el director, la inexistencia de lazos comunicacionales entre la instancia productora y las clases potencialmente revolucionarias. La poca ascendencia de las películas del *Cinema Novo* entre el gran público explicaría de alguna forma esta desvinculación. Aún así, si bien han habido posiciones radicalizadas sobre el poder de la cinematografía para la intervención política, existió sin embargo una conciencia en los realizadores respecto a la concreción parcial de tales ideales: “... no liberaremos nuestra Patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la gran batalla...” (Solanas y Getino, 1973: 89).<sup>420</sup>

Entre los representantes del Nuevo Cine Latinoamericano, fue precisamente la agrupación argentina Cine Liberación una de las que propuso a la cinematografía como una herramienta exclusivamente funcional a la lucha contra la dominación. Sus realizadores consideraron al cine revolucionario como un acto combinatorio de destrucción de las viejas formas estéticas calcadas del cine industrial, y de construcción de nuevas herramientas estilísticas que contribuyan a la formación de una conciencia sobre la realidad del país y de América Latina. Solanas y Getino describen en sus escritos una tradición asentada en la cinematografía a la que denominaron, en principio, Primer Cine. Este sería aquel surgido en las grandes metrópolis, el cual, estableciendo y transfiriendo la cultura dominante, es proyectado en los países dependientes y se reproduce en ellos a través de la imitación. El Segundo Cine, por su parte, es descrito como la primera alternativa de oposición al

---

<sup>418</sup> Cita transcripta del original en portugués.

<sup>419</sup> Cita transcripta del original en inglés.

<sup>420</sup> Algo similar afirmaría el fotógrafo y realizador colombiano Jorge Silva, realizador junto a Marta Rodríguez, de una serie de documentales entre los que se ha destacado *Chircales* (1967/72): “Una película no hace la revolución. Esta actitud es otra forma de misticismo. Cada película es sólo una pequeña parte, pero importante, del largo trabajo que debe realizarse con la colaboración del propio pueblo” (en Burton, 1991: 72).

Primer Cine. Refiere a lo que generalmente se conoce como “cine de autor” o “nuevo cine”, y posee la ventaja de impulsar la expresión autoral y la aparición de nuevos circuitos de exhibición y difusión, a saber, cineclubes, salas de arte y revistas especializadas. Le es adjudicada la ventaja de ser un avance en pos de la descolonización cultural, por su carácter de generador de espacios de reflexión alternativos al cine consumista norteamericano. Sin embargo, el Segundo Cine (en consonancia con los pensamientos de García Espinosa) siempre corre el peligro de convertirse en privilegio de grupos elitistas.

Para contraponer esta tendencia, los realizadores entablaron su teoría sobre el Tercer Cine, resumida en las propuestas aquí mencionadas, y en la cual la cultura dominante fue puesta en confrontación a una verdadera cultura nacional que intentarían rescatar. La primera representaría a los valores impuestos por el imperialismo, mientras que la segunda, política y militante, estaría ligada íntimamente a los movimientos de liberación en Latinoamérica. Ambas, a su vez, se corresponden con dos tipos de proyectos cinematográficos: el inspirado por la concepción burguesa-imperialista, destinada a “convertir al hombre en objeto que se autoconsume” (Solanas y Getino, 1973: 126), y el dirigido al desarrollo de las “facultades creadoras” (1973: 126) del individuo. Este último sería asociado, de acuerdo a los planteos de esta organización, a los films desplegados por ella y otros realizadores políticos de la región.

Dentro de las categorías propias de la cinematografía política, Cine Liberación hizo hincapié en el cine militante, instrumental a los propósitos de alguna clase de política específica, y especialmente de una organización encargada de cumplir funciones de contrainformación, concientización y ejecución de planes de acción revolucionarios. La funcionalidad militante de ese cine radicaría en los resultados concretos sobre los destinatarios de esas películas. Las formas estéticas del cine revolucionario serían múltiples y opcionales, de acuerdo a la visión de cada creador, siempre y cuando estas ejerzan un rol “impulsor o rectificador” (1973: 76) sobre la coyuntura sociopolítica en medio de la cual fueron hechas estas obras. El cine militante se concibe a sí mismo como un elemento más dentro de la lucha de la organización a través de la cual es realizado. Su impulso no radicaría en la producción de un hecho estético sino en su eficacia política: “Un film militante en nuestra situación es antes que ‘obra cinematográfica’ u ‘obra para el cine’, un instrumento para la liberación, un arma política, un medio de guerra” (Solanas y Getino, 1973: 155). La proyección de esta clase de películas sería comparable, entonces, a la detonación del arma del guerrillero.

Desde una orientación divergente a la de los peronistas de Cine Liberación, la agrupación argentina Cine de la Base también abogó por la producción de films abocados a la militancia. Surgida en un contexto político diferente al que impulsó a los realizadores de *La hora de los hornos*, este colectivo cinematográfico coincidió en la consideración del cine exclusivamente como herramienta de difusión de ideologías, y como arma revolucionaria. En el pensamiento de

Raymundo Gleyzer, quien encabezó esta organización desde sus inicios, la revolución era un objetivo prioritario frente al desarrollo de la carrera artística de un cineasta:

No me interesa tanto el elemento cultural que pueda irradiar una obra tercermundista sino su instrumentalización política, con la Revolución, desde dentro de la Revolución. [...] O te juegas entero por la Revolución Socialista o te dedicas a realizar un cine tercermundista y andas escribiendo tu idea sobre lo que hay que hacer, sin hacerlo *personalmente*<sup>421</sup> (en Peña y Vallina, 2006: 71).

Más allá de las declaraciones de los cineastas que manifestaron priorizar el compromiso político al estético, consideramos que es imposible independizar ambos polos, en la medida en que estamos hablando de un medio de expresión audiovisual, que nunca pierde su estatus artístico. La elección estética ha formado parte de sus elaboraciones, aún cuando afirmaran que sus preocupaciones se basaron principalmente en la comunicación de un mensaje. La imagen cinematográfica es objeto de un tratamiento y una planificación de índole estilística por parte de los realizadores y equipos de trabajo, que inevitablemente les orienta a seleccionar un modo específico de divulgar los contenidos de los films.

Por otra parte, el carácter revolucionario que observamos en algunos grupos de trabajo o realizadores latinoamericanos se basó también en la solidaridad respecto a la divulgación de materiales. Fue la preocupación por la distribución del cine clandestino lo que gestó originalmente una organización como Cine de la Base, pero también advertimos en el Nuevo Cine Latinoamericano un interés por integrar a sus diferentes participantes en una movilización por el intercambio de archivos y documentos. Esto ha sido evidente en el cine político argentino, aún en medio de las divergencias ideológicas manifestadas entre ellos.

Por último, el cine revolucionario adquirió perspectivas diferenciadas en la medida en que las circunstancias históricas del país llevaron al alcance de una etapa de liberación de su dominio económico y cultural. Mientras que en un territorio considerado en situación de explotación económica o cultural los realizadores coincidieron en la práctica de un cine con objetivos antiimperialistas, en otros casos, aplicados usualmente a la cinematografía de Cuba (el llamado “territorio libre de América Latina”), la concepción de lo revolucionario acarreó cierto tipo de complejidad debido a la existencia de un asentamiento ideológico propio del nuevo sistema en vigencia. Encontramos aquí un interrogante sobre cuál sería la razón de ser del cine revolucionario una vez que se han alcanzado los objetivos en el ámbito político. Al respecto, el crítico José Monleón examina a la producción cubana de finales de los años sesenta en base a la existencia de una crisis interna de esa cinematografía, vinculada a la institucionalización de la revolución:

---

<sup>421</sup> Estas declaraciones formaron parte de una carta enviada en 1971 al cineclubista mexicano Carlos de Hoyos.

Ahora, súbitamente, el cine cubano se encuentra con varios problemas: uno el desgaste de la temática de Sierra Maestra; otro, la falta de una tradición narrativa prerrevolucionaria; otro, la crisis internacionales (sic) de las convenciones de la narración cinematográfica; otro, la propia dinámica del país (1968: 44, 45).

Analizando entonces el cine cubano realizado a partir de 1959, pueden observarse algunas inquietudes que, sin poner en duda la ideología desde la cual fueron enunciados los films, aún así presentan temas de discusión sobre la sociedad, asociados, entre otras cosas, a las reminiscencias del sistema burocrático y los cuestionamientos de ciertos sectores de la sociedad sobre el nuevo sistema instalado en el país.<sup>422</sup>

Según Julio García Espinosa, el triunfo de la revolución favorecería la demolición de las estructuras que distancian a las masas de la posibilidad de creación artística, y democratizaría las oportunidades de expresión estética. Eso mismo afirmaron también los cineastas chilenos de la Unidad Popular, al declarar que la Revolución Socialista permitiría que los medios de producción lleguen a las manos de todo el pueblo, entendiendo al cine como un derecho colectivo. Las naciones que no hubiesen adquirido aún las condiciones históricas para alcanzar este estado idealizado, tendrían en países como Cuba o el Chile de Salvador Allende, ciertos modelos a implementar en la aspiración de nuevas condiciones de producción cinematográfica. Sin embargo, notamos que otro ha sido el camino que han debido seguir las producciones políticas y militantes del Nuevo Cine Latinoamericano, que culminaron en la continuación de la clandestinidad, el exilio o el empleo de estrategias alegóricas o metafóricas propias de un cine de la resistencia.

La figura de Glauber Rocha fue representativa para el cine de América Latina respecto a la elaboración de planteos teóricos sobre el cine revolucionario. Estos se han desplegado a través de dos etapas resumidas por dos de sus principales manifiestos: su “Estética del hambre” (“Eztetyka da fome”, 1965) y la “Estética del sueño” (“Eztetyka do sonho”, 1971). En el primero de estos ensayos, el realizador brasileño considera a la violencia como el arma revolucionaria del individuo hambriento. El *Cinema Novo*, en este primer trecho conceptual del autor, es definido como un movimiento encargado de narrar y poetizar al hambre, que junto con la miseria, sería el factor que ha integrado a las cinematografías de la región. El Nuevo Cine Latinoamericano vendría a exhibir a través de sus films una “galería de hambrientos” (Rocha, 2004: 65), rechazada por el gobierno, los organismos oficiales y la crítica cinematográfica, pero al mismo tiempo también por el mismo público al cual se dirigía, incapaz de soportar ser testigo de su propia miseria.

A esta clase de films, Rocha contrapone el “cine digestivo”, representante de las estructuras ideológicas y narrativas del cine industrial, “poblado de gente rica, en casas bonitas, andando en

---

<sup>422</sup> Estos temas forman parte de los ejes narrativos de dos films de Tomás Gutiérrez Alea: *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968).

automóviles de lujo” (2004: 65) y sin ningún tipo de mensaje que profundice en las problemáticas propias de la sociedad. Serían películas que asumen el compromiso de esconder la miseria de los pueblos latinoamericanos por medio del virtuosismo técnico y las grandes escenografías.

La estética del hambre sería a su vez una estética de la violencia, presentada como “la más noble manifestación cultural del hambre” (2004: 66). Esta es opuesta por Rocha a la mendicidad, debido a que esta constituiría un mecanismo de salvataje, mientras que la violencia tendría la ventaja de imponer radicalmente sus reivindicaciones. La violencia del hambriento no sería, según esta concepción, una señal de primitivismo, sino más bien un factor revolucionario, ya que daría a conocer al opresor su condición de explotador.

Durante su exilio por diversos países en la década del setenta (1971-1976), Rocha volcó su pensamiento hacia la irracionalidad como fuente para la realización de un cine revolucionario. A través de su estética del sueño o de la “anti-razón” asoció al racionalismo con los instrumentos históricos y políticos que conducen a la represión. En su texto, el realizador brasileño afirma que tanto las manifestaciones culturales de derecha como las de izquierda se han visto atadas por la razón conservadora: las primeras respondiendo a las consignas de orden y desarrollo, y las segundas, adoptando una actitud paternalista frente a las masas pobres (y por lo tanto, identificándose con la razón de la revolución burguesa europea).

Como opción a estas propuestas diferenciadas, Rocha define a la revolución como “la anti-razón que comunica las tensiones y rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza” (2004: 250). Considerando que el sueño es el único derecho que no puede ser prohibido en las sociedades autoritarias, y que al mismo tiempo se encuentra desligado de la razón burguesa, por medio de la irracionalidad la cultura popular podría afirmarse como instrumento de rebelión histórica.

La pobreza es vista por Rocha como un fenómeno que repercute psíquicamente en el hombre, convirtiéndole en un animal de dos cabezas: una fatalista, sometida a la razón que lo explota, y otra mística (que nace de su incapacidad de explicar su pobreza). Ese misticismo sería atacado por la razón opresora ya que estaría signado por lo imprevisto. De esta manera, podemos explicar la constante mención y exaltación de las raíces míticas en la filmografía de Rocha, presentadas como puntos de resistencia, y no como mero exhibicionismo del folclore nacional.<sup>423</sup>

#### 4.2. *Hacia un cine imperfecto*

---

<sup>423</sup> La investigadora Tereza Ventura afirmaría al respecto: “La narrativa de Glauber Rocha buscó valorizar un tiempo que no se inscribiese en una cronología de futuro ni que contestase al gobierno de la razón humana. Un tiempo poético, que dramatizase a la nación y correspondiese a las raíces, mitologías y leyendas de su pueblo” (2000: 71, 72).

Algunos integrantes de las cinematografías que estamos estudiando han formulado la realización de films abiertos, opuestos al ideal de perfección o de obra acabada proveniente de las tradiciones heredadas de antaño. A cambio de un cine de tesis y conclusiones, concibieron producciones que planteaban procesos e interrogantes. Esta concepción no ha surgido en forma aislada en los directores latinoamericanos del período, sino que partió de las nuevas ideas acerca de las significaciones abiertas de las obras de arte, elaboradas contemporáneamente por Umberto Eco (1992),<sup>424</sup> y a partir de las cuales todo producto estético se caracterizaría por ser poseedor de una multiplicidad de formas e interpretaciones de acuerdo a la lectura que el receptor hace del mismo. Por otra parte, más allá de este basamento teórico, la producción de películas abordadas con una intencionalidad de diálogo entre la instancia productora y receptora, y de una resignificación del hecho estético por parte de esta última, no ha sido un fenómeno aislado de la cinematografía, sino que también se ha manifestado en otras disciplinas artísticas contemporáneas, e incluso precedentes (como ha sido el caso de las vanguardias históricas).

El programa estético de la imperfección sería pregonado ampliamente por el cubano Julio García Espinosa en su célebre ensayo de 1969 mencionado en apartados anteriores. Este director asoció a la obra acabada (o perfecta) con la práctica del cine burgués (o reaccionario, en contraposición al arte revolucionario sostenido por el realizador). Este se encargaría de mostrar, de manera contemplativa y directiva, los resultados de los problemas testificados en los films, mientras que el cine imperfecto propone, según él, exhibir el proceso en que los mismos se han desarrollado, sin imponer una conclusión cerrada al respecto. La imperfección propuesta por García Espinosa no se remite a la producción de películas fallidas en técnica y narrativa,<sup>425</sup> sino más bien a la ausencia de comentarios orientadores, la desaparición de intermediarios y al cese de las divisiones entre la instancia productora y receptora.

El realizador brasileño Glauber Rocha resume como fundamento del movimiento *Cinema Novo* que él representaba a un rechazo del perfeccionismo, propio según él, de las culturas colonizadas que perseguían un ideal político determinado. De lo contrario, el cine que renovaba la cinematografía de su país era “técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, como la propia sociología brasileña oficial, políticamente agresivo e inseguro como las propias vanguardias políticas brasileñas, violento y triste...” (2004: 133). Por tanto, los films no tendrían como objetivo la obtención de la tradicional armonía narrativa ni la creación de una resolución ideológica a los problemas testificados en los films.

---

<sup>424</sup> La primera edición de este texto es de 1962.

<sup>425</sup> Sin embargo, entre sus declaraciones García Espinosa hizo referencia a la poca importancia de los cuidados técnicos y estilísticos, que dejarían de ser una prioridad para el realizador pretendidamente revolucionario.

Cine Liberación también alude en sus escritos a la “conciencia de inconclusión y de proyecto” (Solanas y Getino, 1973: 163) de sus obras. Sería en la proyección de las películas donde las ideas expuestas se actualizarían y analizarían críticamente. De esta manera, volvemos a notar que la exhibición fue concebida por ellos como un acto político en procura de respuestas y acciones aplicables a la realidad social. Como destacaran en la presentación de *La hora de los hornos*, ese film se constituiría en una “obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias” (en Solanas y Getino, 1973: 10). Las pretensiones de reelaboración de la película por medio de las intervenciones de su público (“los únicos autores y protagonistas del proceso que el film intenta de algún modo testimoniar y profundizar”)<sup>426</sup> refieren a un proyecto de conclusión dialéctica, por el cual la obra estaría incompleta sin la participación y el trabajo de resemantización de sus receptores.

La realización de un cine perfecto llevaría, según los integrantes de Cine Liberación, a una instancia de imitación de las cinematografías dominantes, y como consecuencia de ello, a una frustración y un sentimiento de inferioridad, basados en la desemejanza entre ambas realidades estéticas y sociales: “Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas [...] imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales” (en Solanas y Getino, 1973: 79). Por lo tanto, estas cinematografías partían de la instauración de pautas estéticas alejadas de los modelos foráneos, optando por gestar elaboraciones teóricas e ideológicas nacionales. De esta manera, toda descripción de los procesos testificados en los films se desvincularía de influencias externas que intervengan en la confección de conclusiones internas.

Más allá de estas aspiraciones, creemos que ha habido en organizaciones como Cine Liberación, por su radicalidad en la divulgación de sus mensajes, una tendencia a franquear las barreras del pensamiento autónomo del receptor, y direccionarle a determinado tipo de deducciones sobre los problemas planteados. El boliviano Jorge Sanjinés, en coincidencia con las declaraciones hechas por los argentinos, afirmaba que los medios de comunicación de los países dominantes ejercen sobre el pueblo un aplacamiento y sometimiento de la voluntad. Podríamos preguntarnos, al mismo tiempo, si el Nuevo Cine Latinoamericano, en su tendencia militante, no indujo también a un pensamiento específico a sus espectadores, por medio de métodos de expresión coercitivos. Al respecto, es posible aplicar a este tipo de agrupaciones las palabras del investigador Michael Renov sobre los usos de la cinematografía por parte de documentalistas como el inglés John Grierson, para quien “la pantalla era un púlpito, el film un martillo a ser utilizado para dar forma al destino de las

---

<sup>426</sup> Estas palabras se escuchan al comienzo de la segunda parte de *La hora de los hornos* por medio de una voz *over* sobre un fondo negro que explica la concepción del film como acto e invita a los participantes de la proyección a un debate en pos de una actualización de los contenidos.

naciones” (1993: 29). Por tanto, consideramos que aún cuando se realice una película que testifique las reivindicaciones de una comunidad en particular, siempre estará presente la intervención del creador, que en ocasiones puede actuar en conjunto con el pueblo, pero cuya presencia y decisión final sobre el texto fílmico determina una conclusión en particular.

#### 4.3. *El modelo del espectador-autor*

Basándonos en los aspectos mencionados más arriba, las teorías del Nuevo Cine Latinoamericano pueden examinarse por medio de la localización de pensamientos recurrentes en los diferentes ensayos escritos por los realizadores. Las producciones de los años sesenta y setenta se destacaron por el surgimiento de una nueva concepción del espectador cinematográfico, la cual promovió un proyecto de actuación del receptor en la realidad nacional, elevándole a una dimensión de co-creador.

El grupo Cine Liberación en su declaración a propósito de la primera presentación de *La hora de los hornos*, datada en mayo de 1968, anunciaba al respecto que el “cine que surge y sirva a las luchas antiimperialistas no está destinado a espectadores de cine, sino, ante todo, a los formidables actores de esta gran revolución continental” (Solanas y Getino, 1973: 9). Este tipo de “receptor” no fue concebido, entonces, como un individuo partícipe de una experiencia estética, sino desde una postura de creador/constructor, que no se limitaría a una actitud contemplativa, sino más bien a la participación: en principio, por medio del debate en las proyecciones, y en consecuencia, interviniendo en su realidad histórica. La capacidad demiúrgica del espectador había sido defendida también por el brasileño Glauber Rocha al definir al cine nacional como “el montaje de sonidos-imágenes producidos por el pueblo” (en Gerber, 1982: 147).<sup>427</sup>

De esta manera, la agrupación argentina elaboró el mencionado concepto de “cine-acto”, disociado de la clásica idea de espectáculo propia del arte burgués,<sup>428</sup> y del espectador como consumidor pasivo. Este último se habría convertido, según Solanas y Getino, en “objeto deglutidor” (1973: 65) de la cultura imperialista. El film en forma de “acto” remitía a la búsqueda de una reacción del espectador ante las condiciones sociales denunciadas en él, y a su vez, a la utilización de la proyección cinematográfica como una nueva forma de mitin político. En las aspiraciones de esta organización, durante la exhibición se contemplaba la posible interrupción de la

---

<sup>427</sup> Cita transcripta del original en portugués.

<sup>428</sup> El desprecio a la clase burguesa y sus valores es uno de los aspectos más reiterados en los films del Nuevo Cine Latinoamericano. Para una mayor observancia de esta postura presente en los aspectos semánticos de las películas remitirse al Capítulo 4.

película con el fin de discutir con los participantes lo hasta entonces observado.<sup>429</sup> El propósito de Cine Liberación era desligarse de una concepción antidialéctica de la creación cinematográfica, apelando a métodos que fomenten la comunicación entre realizador y receptor, basada en un enriquecimiento recíproco.<sup>430</sup>

Podríamos alegar, tomando como ejemplo a *La hora de los hornos*, que a pesar de que el receptor era considerado un sujeto que completaba y desarrollaba lo expuesto en la pantalla, esta teoría tropezó con ciertos obstáculos en la práctica concreta debido a la normatividad promovida por el uso de la voz *over* y la influencia de los intertítulos indicativos que atraviesan la película con constantes consignas y directivas.<sup>431</sup> Este tipo de situaciones ha generado debates respecto a la tendencia pedagógica de algunos films del Nuevo Cine Latinoamericano, entre los cuales el aquí mencionado ha sido uno de los más polémicos.<sup>432</sup>

En las concepciones del grupo *Ukamau* descubrimos también la concepción de una instancia receptora participativa. Los escritos de Jorge Sanjinés plantearon un espectador desligado de la mera posición de consumidor para ser “parte viva del proceso dialéctico obra-destinatario” (1980: 89), en donde ambos polos se modifican mutuamente. El espectador, por ende, se convertiría en una especie de colaborador, que orientaría el trabajo de los realizadores. Así, de acuerdo a las experiencias testificadas por *Ukamau*, sería el mismo pueblo quien ajustaría las perspectivas originales de los cineastas, iniciadas, según ellos, en un abordaje de los films en base a la exhibición de la miseria y el hambre, para derivar en un cine que funcione como arma para la transformación y esclarecimiento de las causas y soluciones de las situaciones denunciadas. La primera etapa abarcaría las películas de la agrupación hasta *Sangre de cóndor (Yawar Mallku, 1969)*, mientras que la segunda tuvo su expresión máxima en *El coraje del pueblo (1971)*. La reconstrucción realizada en este último de la masacre de Catavi acontecida en 1942 constituyó un vasto ejemplo de las aspiraciones por desdibujar los límites entre creador y receptor:

---

<sup>429</sup> Es importante destacar que en el contexto de clandestinidad en el que se realizaron las proyecciones de Cine Liberación hasta el año 1973, se comprendía un tipo de espectador involucrado con la militancia política. Por lo tanto, su asistencia a las exhibiciones constituía de por sí una participación activa en los objetivos propuestos por las películas.

<sup>430</sup> Podríamos afirmar que este tipo de consideraciones han surgido del contexto de la época, en especial en las elaboraciones teóricas de pensadores como Pierre Bourdieu, quien consideraba ambigua a la relación entre creador y obra: “La obra intelectual, como objeto simbólico destinado a comunicarse [...] obtiene no solamente su valor [...] sino también su *significación* y su *verdad* de los que la reciben tanto como del que la produce...” (1967: 148).

<sup>431</sup> Este último recurso, tomado del cine soviético silente (especialmente, los films de Sergei Eisenstein), es utilizado precisamente para enfatizar conceptos y perspectivas político-ideológicas.

<sup>432</sup> De hecho, podríamos afirmar que su uso en esta clase de películas se aproxima especialmente a una de las funciones que ha tenido este recurso en el cine silente destacadas por Gaudreault y Jost: “... da *consignas* al espectador para que éste interprete lo que está viendo de una manera u otra” (1996: 78).

Ese material, esas imágenes no habían sido imaginadas por un guionista, no habían sido puestas en escena o inventadas por un director que daba instrucciones precisas de cómo gritar, de cómo moverse o hablar. Eran imágenes inventadas (o más bien, recordadas) por el pueblo. Eran situaciones creadas allí mismo por la gente que las volvía a vivir en la turbulencia de la acción, bajo el fragor de los estallidos (Sanjinés, 1980: 24).

La estrategia de comunicación del grupo *Ukamau* con su público partió de una concepción combinatoria entre la emotividad y la reflexividad. Lejos de alentar el principio de identificación y transferencia del cine clásico, los films de Jorge Sanjinés plantearon la generación de un “choque emotivo” (en Burton, 1991: 83) en el espectador. Lo afectivo, por tanto, debía derivar en un estado analítico. El propósito consistía en llevarle a una preocupación y un pensamiento crítico que le acompañe luego de la visión del film. Estas ideas, evidentemente, estuvieron en contacto con el programa del teatro épico elaborado varias décadas antes por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. La principal táctica empleada por *Ukamau* para evitar caer en el sentimentalismo ha sido la vinculación del receptor con un protagonista grupal, que junto con la emancipación de los valores individualistas endilgados al pensamiento burgués tuvo como objetivo expresar un tipo de visión integradora de la colectividad, más anclada a las concepciones de los pueblos nativos a los que mayormente fueron dirigidos los films de esta organización.<sup>433</sup>

El modo de comunicabilidad de las películas del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido centro de las preocupaciones de varios de sus integrantes a la hora de escoger los recursos estilísticos a implementar en los textos fílmicos de manera que consumen los objetivos de concientización e intervención social de los espectadores. Sanjinés fomentó la utilización de un lenguaje claro, sin virtuosismos orientados al lucimiento de los realizadores, y cuya elaboración esté impregnada de la cultura a la cual se dirige. Este director se manifestó en contra de la utilización de técnicas y recursos formales provenientes de los países desarrollados por motivo de su poder de imposición de posturas ideológicas propias del imperialismo al que atacaban en sus films. Este aspecto en particular puede ser confrontado con las ideas del cubano Santiago Alvarez, quien respaldó el empleo de medios expresivos provenientes de las culturas dominantes siempre y cuando estas no repitiesen “las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo” (en Velleggia, 2009: 355). Por su parte, encontramos declaraciones de Glauber Rocha rechazando como innecesaria la utilización de la simpleza estilística para asegurarse la comprensión de los films por parte de la instancia receptora. Probablemente este tipo de concepciones provinieron de la polémica

---

<sup>433</sup> De reciente aparición (octubre de 2010), el grupo Rev(b)elando imágenes y la revista *Tierra en trance* han publicado, dentro de la colección de Cuadernos de Cine Latinoamericano, una compilación de escritos titulada *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios*, que recupera la historia, estética e ideología de este colectivo cinematográfico, por medio de textos analíticos y documentos.

acaecida entre los *cinemanovistas* y los integrantes del CPC, respecto a la esencia del arte popular.<sup>434</sup> Rocha estableció como disyuntiva del Nuevo Cine Latinoamericano a la oposición entre comunicación y creación, inclinándose mayormente por este último de los polos. Discusiones aparte, destacamos que las películas del nuevo cine brasileño se han caracterizado por su falta de filiación por parte del gran público, y que a pesar de que fueron planificadas como instrumento de conciencia ideológica, no han sido vistas por las bases populares sino más bien por espectadores vinculados al cine de autor.<sup>435</sup>

Más allá de la perspectiva que cada realizador haya tomado, consideramos que la elección de determinados recursos estilísticos, sean adquiridos del cine hollywoodense o resurgidos de la propia cosmovisión, condujo inevitablemente a una inducción de ideologías en el espectador por parte del Nuevo Cine Latinoamericano.

#### 4.4. *El debate sobre la cultura popular*

Por otro lado, el Nuevo Cine Latinoamericano procuró abordar la creación de films despegados de concepciones elitistas, y nacidos de las preocupaciones del pueblo. Esto sería llevado a cabo por medio de la formación de un mecanismo de retroalimentación entre el artista y las masas. La propuesta de Jorge Sanjinés acerca de la realización colectiva,<sup>436</sup> en un trabajo dialéctico entre los cineastas, los campesinos, los obreros y diversos intelectuales asociados al ámbito cinematográfico, responde precisamente a este principio.

Esta interacción se manifestó por medio de las discusiones posteriores a las proyecciones, que permitieron al equipo absorber el pensamiento de las comunidades filmadas. Pero también se estableció en la equiparación del lenguaje cinematográfico con la cosmovisión de sus espectadores. Es así como *Ukamau* promovió la utilización de planos secuencias y evitó el uso recurrente de los primeros planos. Se utilizaron además actores no profesionales (que vivenciaron en la realidad los eventos representados), a través de los cuales se improvisó delante de las cámaras acciones y diálogos. Esto permitiría, según ellos, la evasión de una mirada paternalista sobre el pueblo.

De acuerdo a las reflexiones de Sanjinés, habría una división tajante entre lo que se denomina cine burgués y cine popular. El primero tendría una naturaleza eminentemente subjetiva en el proceso de creación, con la elaboración de un sistema de personajes donde héroes individuales luchan por la consecución de sus propios objetivos. Esto, según el autor, responde a la mentalidad propulsada por

---

<sup>434</sup> La misma será desarrollada en el siguiente apartado.

<sup>435</sup> Destacamos que más allá de la dificultad propia que ha tenido el cine político latinoamericano para ser difundido libremente, en el caso del *Cinema Novo* este fenómeno no se produjo por causa de la clandestinidad sino dentro de las estructuras comerciales en las que fueron estrenados los films.

<sup>436</sup> Esta posición se definiría especialmente a partir de su film *El coraje del pueblo* (1971).

el capitalismo. La realización de un cine popular, es decir, aquel en el que prevalece lo colectivo por sobre lo individual, y los intereses de las bases antes que las metas artísticas personales de consagración, requiere, por su parte, que los creadores se despojen de su mentalidad burguesa.

Sanjinés concibe al arte popular como revolucionario y colectivo, en primer lugar por su empeño por dar a conocer una verdad, y en segunda instancia por hacer partícipes a las masas del proceso de creación, en un acto despojado de individualismos por parte de los cineastas. En las declaraciones de este realizador, encontramos en su vocabulario términos coincidentes con los de su colega cubano Julio García Espinosa. Ambos vinculan al cine hecho desde presupuestos burgueses con productos engendrados por artistas plagados de obsesiones personales. La palabra “neurosis” es compartida en ambos para dar a conocer los impulsos creadores de los cineastas tradicionales, que buscarían expulsar por medio de los films sus propias inquietudes. De esta manera, el arte cinematográfico se convertiría en un “objeto interesado, como alivio, como coartada, o como diría Freud, como sublimación de sus problemas” (1979: 13). Citando al brasileño Glauber Rocha, el realizador cubano confrontó dos actitudes que consignan modos de abordaje disímiles sobre la obra cinematográfica. El cine hecho por neuróticos es contrapuesto al planificado por los lúcidos, sintetizados en los luchadores, que creen en el potencial para transformar el mundo circundante.

Las reflexiones de García Espinosa se basan en la descomposición de la cultura elitista en el arte, anclada en la presencia de jerarquías en la disposición de recursos para la producción cinematográfica. El cine debería despojarse, según él, del profesionalismo y la especialización de unos pocos, para convertirse en un derecho de todos, donde la posibilidad de la creación sea expandida a cualquier sector social. En la elaboración de un cine popular entraría en juego, por tanto, el contacto directo con el pueblo.<sup>437</sup>

Uno de los dilemas que ha atravesado al Nuevo Cine Latinoamericano consistió en las diferentes acepciones dadas a los términos “cultura popular” o “cultura de masas”. Al respecto, ha existido un intenso debate en la cinematografía brasileña protagonizado por los integrantes del CPC y del *Cinema Novo*, y provocado por el lanzamiento del film *Cinco vezes favela*<sup>438</sup> (Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues y Marcos Farias, 1962). Esto traería como consecuencia que, con la excepción de Hirszman, los realizadores del *Cinema Novo* se desvincularan totalmente del CPC.

---

<sup>437</sup> En el cortometraje chileno del período de la Unidad Popular *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971) se aborda la creación artística colectiva a fines de alentar una democratización de las disciplinas estéticas hacia todas las esferas de la sociedad. En el film en cuestión, se establece a esta posibilidad como una fuente para la creación de una nueva cultura popular.

<sup>438</sup> Esta fue la única producción cinematográfica del CPC. Un segundo proyecto, realizado en el año 1964 por Eduardo Coutinho bajo el nombre de *Cabra, marcado para morir* (*Cabra, marcado para morrer*), terminó truncado por la llegada de la dictadura en ese año, y el desmantelamiento de ese organismo.

A medida que el *Cinema Novo* se movilizó en pos de la realización individual de films, los integrantes del CPC planteaban la exclusividad del trabajo colectivo para la funcionalidad revolucionaria de la obra cinematográfica. En segundo lugar, los *cinemanovistas* no se circunscribieron a alguna bandera política en particular ni tampoco presentaron en sus películas un claro programa de intervención sobre la realidad social. La mayor parte de sus trabajos carecieron de consignas de acción hacia el espectador, mientras que los artistas del CPC consideraban como elemento esencial para una manifestación estética popular el establecimiento de mensajes claros. El virtuosismo propio del cine de Glauber Rocha, o la ascendencia literaria de realizadores como Joaquim Pedro de Andrade o Nelson Pereira dos Santos no concordaba con la politización cultural que impulsó a un organismo como el CPC. En relación con esto, Carlos Estevam llegaría a afirmar que esta clase de cineastas no quiso “comprender que para hablar con el pueblo, es preciso usar el lenguaje que el pueblo entiende” (en Lins, 2004: 35). Rocha respondería a este tipo de discurso declarando que las masas no se encuentran infantilizadas sino que poseen una estructura compleja, pudiendo acceder a las manifestaciones estéticas sin necesidad de simplismos o traducciones.

Por lo tanto, mientras el *Cinema Novo* acusaba de pedagogismo y paternalismo a las producciones cepecistas, los participantes de este movimiento imputaron a los *cinemanovistas* su nula presencia en las bases populares. El *Cinema Novo*, más allá de sus pretensiones de popularidad, tuvo su mayor aceptación dentro de las capas medias de la sociedad. Por su parte, las producciones artísticas del CPC, si bien se extendieron durante años por barrios excluidos, fábricas y escuelas, no llegaron a tener una existencia perdurable; con lo cual podríamos concluir que en el caso brasileño, el Nuevo Cine Latinoamericano no ha tenido prácticamente expresiones claras de intervención política.

Esta polémica estribó en la disyuntiva entre el contenido ideológico y la forma estética. La cultura revolucionaria, según Glauber Rocha, se compone de dos elementos esenciales: la didáctica y el componente épico, que deberían entrelazarse para la concreción de un proceso cinematográfico de características liberadoras. La primera se ciñe específicamente al aspecto concientizador del fenómeno fílmico, con el fin de informar y educar al espectador. Asimismo, la segunda remite al impulso revolucionario. Sin embargo, en las consideraciones de Rocha, la épica estaría estrechamente vinculada a la poética: “... tendrá que ser revolucionaria desde el punto de vista estético para que proyecte revolucionariamente su objetivo ético” (2004: 99). Cuando en un film el ingrediente épico (asociado a lo expresivo) está ausente, lo didáctico derivaría en un simple compendio de informaciones; y al mismo tiempo, si la estética revolucionaria no es acompañada de la información que ofrece la didáctica degeneraría en una especie de demagogia, según el realizador.

Probablemente, la distancia de posturas entre los realizadores del *Cinema Novo* y el CPC pueda explicarse por medio de ciertas declaraciones polémicas de Glauber Rocha sobre los vínculos entre

la izquierda política y la renovación estética, atribuyéndoles a los revolucionarios ciertas tendencias reaccionarias en relación con el arte: “...existen intelectuales, escritores, artistas y cineastas que justifican una pésima calidad de la obra artística en nombre de una intención política progresista” (2004: 170). La crítica establecida por el realizador brasileño se centró principalmente en el carácter utópico manifestado, según él, por la cinematografía proveniente de los sectores de izquierda, que pretendía destruir al cine como espectáculo, sin construir un nuevo programa o proyecto estético. En suma, Rocha aspiraría a desarrollar el proceso cinematográfico de Brasil (y con él, el de América Latina en su totalidad) como “una Revolución en busca de una Revolución” (2004: 364), es decir, algo que sobrepase lo meramente gramático del lenguaje cinematográfico, pero que al mismo tiempo lo incluya.

En las nociones defendidas por el CPC por medio del manifiesto de Carlos Estevam citado en anteriores apartados, se distinguen tres conceptos que dictaminan el pensamiento perseguido por sus miembros para encarar un arte revolucionario. En principio, se diferencia la noción de “arte del pueblo” frente a la de “arte popular”. La primera sería comparable a la artesanía, producto de la creatividad primitiva de sociedades que aún no han alcanzado un grado de industrialización. Allí, se presentan como indistinguibles las figuras del artista y el consumidor, instancias que comparten un completo anonimato. En cambio, el arte popular remitiría a los productos estéticos distribuidos en los centros urbanos, en los cuales un creador profesionalizado y un receptor pasivo se mantienen distantes en sus propios roles.

La propuesta del CPC consistió fundamentalmente en negar a estas dos manifestaciones artísticas su carácter de popularidad para sostener que el verdadero arte revolucionario y popular debería poseer una motivación eminentemente política, en donde la praxis y la concepción del pueblo como autor de sus propias condiciones históricas se levantan como la principal razón de ser del arte: “vemos [...] al pueblo por encima de todo en su heroica cualidad como futuros combatientes en el ejército de la liberación nacional popular” (en Johnson y Stam, 1995: 62).<sup>439</sup>

García Espinosa, por su parte, también ha procurado establecer distinciones entre esta clase de términos, remarcando que el arte popular (también llamado “arte de masas”) sería el realizado por el pueblo, despojado de las barreras divisorias que erigen al artista como única instancia creativa, y al destinatario como un conjunto despersonalizado y pasivo de individuos. De lo contrario, el “arte para las masas” representaría a gran parte de las producciones cinematográficas inspiradas por el cine dominante: generadas por una minoría y ofrecidas a una “masa reducida al único papel de espectadora y consumidora” (1979: 8). Así, el arte popular se instituye como un opuesto a la cultura elitista: el primero parte de la experiencia estética como una actividad más de la vida, y la segunda, como un instrumento para la realización personal del creador tendiente al fenómeno del

---

<sup>439</sup> Cita transcripta del original en inglés.

“vedetismo”. El reconocimiento (o los aplausos) que el Nuevo Cine Latinoamericano estaba obteniendo en ese momento por parte de los europeos tomó una dimensión inquietante, según el autor, en lo que respecta al compromiso político, ya que incitaba a una tentación hacia el exhibicionismo.<sup>440</sup>

#### 4.5. *El cine como instrumento de verdad*

El Nuevo Cine Latinoamericano también abordó la concepción de ese medio de expresión como instrumento de verdad. Aquí nos encontramos ante un término que esgrime cierta complejidad, por la imposibilidad de fijar una noción neutral y única sobre el mismo. Su relatividad se debe principalmente a que siempre se ve envuelto en modificaciones de acuerdo a la postura ideológica de cada cineasta. Un realizador no sólo se encuentra en choque con las perspectivas de sus pares, sino que a su vez, con el desarrollo del tiempo, la estructura de su propio pensamiento también sobrelleva ciertas transformaciones.

El argentino Fernando Birri, en su escrito de 1962 establece como primer gran paso para la documentación revolucionaria de la realidad social el mostrarla tal cual esta se manifiesta. Según el cineasta, la realidad expresada a cara descubierta no solamente permitiría asentar un testimonio sobre ciertos hechos sino también “renegar” de ellos en una actitud de denuncia y crítica. Esa práctica del arte cinematográfico “muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer –de buena o mala fe- que son)” (en Paranaguá, 2003: 456). En la medida en que esta confrontación con lo real no se hace efecto en el cine se estaría produciendo, según el autor, un cine subdesarrollado (o una especie de “subcine”), debido a la ausencia de un enfrentamiento con la situación de miseria que la realidad ofrece como paisaje.

Por otra parte, dentro de los debates realizados por los participantes del *Cinema Novo* encontramos también el planteo acerca de la utilización del arte cinematográfico como “reflejo del alma nacional” (Rocha, 2003: 151), y por lo tanto, como instrumento de conocimiento sobre la propia realidad. Basándose en el pensamiento de su colega Paulo César Saraceni, Glauber Rocha recalcó que en “Brasil el *cinema novo* es una cuestión de verdad y no de fotografismo. Para nosotros, la cámara es un ojo sobre el mundo, el *travelling* es un instrumento de conocimiento, el montaje no es demagogia sino puntuación de nuestro ambicioso discurso sobre la realidad humana y social de Brasil” (2004: 52). Por lo tanto, los recursos estilísticos tendrían una funcionalidad de tipo

---

<sup>440</sup> Jorge Sanjinés opinó también en 1977 sobre este fenómeno: “Reconozco que en los primeros años esos festivales nos atraían porque nos brindaban la oportunidad de tener prestigio [...] poco a poco, nos dimos cuenta de la incongruencia de esa conducta con las ideas que postulamos. Ahora enviamos nuestras películas o asistimos únicamente cuando políticamente es necesario” (1980: 148).

social, de observación y revelación de un universo hasta entonces oculto en las pantallas cinematográficas.

El concepto de verdad en el Nuevo Cine Latinoamericano está estrechamente vinculado a la influencia del *Cinéma-Vérité*, movimiento basado en el registro de la realidad por parte de las cámaras, ya sea desde una posición meramente contemplativa, como también incluyendo la intervención de los cineastas en el film. Creemos que aunque hubiere un plan de exploración directa de la realidad, la imagen, sin embargo, siempre se encuentra enmarcada en un contexto y con una intencionalidad carente de neutralidad por parte de quien la genera. De ahí la dificultad de concebir las diferencias entre la realidad tal cual es y la plasmación cinematográfica de la misma por medio de los equipos de registro audiovisuales. Podríamos afirmar, junto a Glauber Rocha, que la utilización de locaciones naturales y de actores no profesionales, es decir, los verdaderos participantes del hecho, acercaría al cine a una expresión de la verdad, pero aún así, esta seguiría estando mediada por el lenguaje cinematográfico. Aquel director que estuviere haciendo un film de *verdad*, según Rocha, es el que “cree en la realidad y no en la imagen, que no va al estudio a hacer una imagen forjada, en un escenario forjado, añadiendo en la imagen datos de alienación, porque todos esos datos estetizantes son datos de alienación” (2004: 75). Esta declaración contra el virtuosismo estilístico no representaría, dentro del pensamiento de este realizador, un rechazo rotundo al despliegue estético en las películas, sino más bien a la inexistencia de una ética que acompañe a esas imágenes.

Jorge Sanjinés, por su parte, considera que el fenómeno de la verdad en el cine latinoamericano sería un proyecto viable siempre y cuando se produzca una integración entre la forma y el contenido. Si se realiza un film distanciado de las preocupaciones del pueblo, aunque los recursos estéticos concuerden con su cosmovisión, sería tan ineficiente como enunciar la problemática social de las masas por medio de las estrategias narrativas y espectaculares del cine de Hollywood. La verdad que se quiere transmitir a través del medio cinematográfico encontrará su fuente de emisión, de acuerdo a la agrupación *Ukamau*, en el contacto directo con los sectores populares.

El concepto de verdad en el Nuevo Cine Latinoamericano fue vinculado también, en las consideraciones de organizaciones como Cine Liberación, con el impulso por transmitir y esclarecer una ideología determinada: “Vale más la verdad de una idea que llega a un solo hombre, que una mistificación al alcance de millones de personas” (Solanas y Getino, 1973: 45). Este tipo de declaraciones nos plantean el interrogante acerca de la posibilidad de presentar una realidad que no esté teñida de una interpretación personalizada sobre la misma. El recurrente recurso de la contrainformación y el desenmascaramiento del que hicieron gala los cineastas militantes argentinos (entre ellos, los de Cine de la Base) se encuentra inmerso dentro dos realidades en pugna: una que se intenta desmentir por medio del discurso cinematográfico, y otra que se dirige al

establecimiento de una visión personal que se pretende generalizar en el público. Probablemente sea la mencionada concepción del cine imperfecto (sin conclusiones) la que pueda ofrecernos una explicación sobre esta disyuntiva.

## **5. Conclusión**

Como pudimos ver a lo largo de este Capítulo, ha habido una intención por parte de los realizadores que conformaron el Nuevo Cine Latinoamericano, por integrar sus esfuerzos teóricos, estéticos y prácticos para conformar un frente que contrarreste el dominio de las cinematografías provenientes del eje euro-norteamericano, especialmente el sistema propuesto por Hollywood y sus sucedáneos en el resto del mundo. En base a esto, la reunión de los cineastas en los diversos congresos de discusión, y los festivales cinematográficos donde pudieron divulgar sus trabajos fílmicos, generó un nuevo panorama en el cine de América Latina, contrastante con lo que caracterizó a la región durante el período clásico-industrial que le precedió, por lo cual podemos considerarlo un fenómeno inédito hasta entonces.

La puesta en acuerdo entre los realizadores, manifestada también en proyectos de trabajo en conjunto y en la solidaridad de distribución de sus materiales, no significó que el cine regionalista de los años sesenta y setenta careciera de disparidades. La serie de debates llevados a cabo en los encuentros intercontinentales demostraron que el intercambio en pos de la integración incluyó también puntos de divergencia que enriquecieron la formación de nuevas propuestas estéticas e ideológicas. Los manifiestos y ensayos, las entrevistas y la serie de documentos que están a nuestra disposición revelan un diálogo abierto, que más allá de los desacuerdos, permitieron instaurar un proceso de renovación que revolucionó no sólo las estructuras estéticas y narrativas de los films sino también el sistema industrial y los modos de difusión de las obras cinematográficas.

Estos escritos sirven como registro del pensamiento cultural que signó el período en cuestión y que inspiró a su vez la gestación de un anhelado mercado interamericano, que trascendiera también las fronteras del propio continente. Este debía estar formado por estructuras industriales y planteos estéticos opuestos al sistema ideológico que acaparó la cinematografía latinoamericana a lo largo de las décadas. El Nuevo Cine Latinoamericano nunca se caracterizó por una homogeneidad de estilo, ya que cada realizador en particular abordó la práctica fílmica desde su propia formación personal. Mientras algunos abogaron por la exclusividad del registro documental, otros emprendieron la elaboración de ficciones. Al mismo tiempo que ciertos directores se circunscribieron a la utilización de un lenguaje cinematográfico sencillo y directo, otros, en cambio, se abocaron al empleo de recursos estilísticos más sofisticados. De cualquier forma, todos convergieron en la necesidad de luchar contra el dominio de la industria hollywoodense sobre los mercados nacionales, y más allá de

las singularidades ideológicas propias, coincidieron en la búsqueda de nuevas estrategias de producción, distribución y recepción.

Estas aspiraciones sobrepasaron la movilización local, convirtiéndose en una preocupación continental. Para su consecución, la serie de organismos mencionados que fueron creándose a lo largo de las décadas del sesenta y setenta (a los que habría que sumar las nuevas instituciones surgidas en los años ochenta, especialmente en Cuba)<sup>441</sup> funcionaron en pos de esos proyectos de integración continental. Los escritos teóricos aquí analizados fueron simultáneamente germen y resultado de esta unificación, que alcanzaría a partir de mediados de los años setenta un nivel menos radicalizado por causa de la proliferación de gobiernos dictatoriales en América Latina. Aún así, perduraron los ideales por lograr una mayor expansión creativa e industrial de la cinematografía de la región.

---

<sup>441</sup> Nos referimos a instituciones como el mencionado Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, creada en diciembre de 1985 por el Comité de Cineastas de América Latina, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, surgida como idea del mismo organismo en 1986.

## **CAPÍTULO 4**

### **El Nuevo Cine Latinoamericano y su práctica fílmica**

El movimiento de integración cinematográfica desarrollado en América Latina durante los años sesenta y setenta, no sólo se evidenció por medio de los intercambios entre los realizadores delineados en la producción teórico-crítica y en sus encuentros programados en distintas ciudades, sino que también fue notorio por la coincidencia de ejes tanto semánticos como estilísticos en las obras propiamente dichas. A continuación estableceremos el análisis del corpus de películas tal como se presenta en el Capítulo inicial de esta Tesis, a través de la puesta en común de aspectos semánticos, narrativos, enunciativos y espectaculares en los textos fílmicos.

En primer lugar, daremos cuenta de una serie de coincidencias temáticas en las producciones de la región que nos permitirán corroborar la existencia de un movimiento de solidaridad manifestado en las cinematografías de América Latina. Muchas de las problemáticas de índole social y política presentes en los films que analizaremos a lo largo de este Capítulo, se constituyeron en puntos de convergencia que evidenciaron la existencia de este frente de integración. Los ejes narrativos de las películas del Nuevo Cine Latinoamericano rondaron los tópicos del hambre, el abuso y la explotación, la exaltación de los héroes colectivos en preferencia a los individuales, las luchas revolucionarias y/o sindicales, la reflexión sobre la clase burguesa, los abordajes sobre la experiencia del subdesarrollo en el contexto del Tercer Mundo, la alusión al proyecto modernizador y de progreso (incluyendo su crítica mediante la ironía), la exaltación de las raíces étnicas y culturales con el fin de instalar un anclaje en la identidad nacional, y por último, la movilización por la unificación continental de los pueblos de América Latina.

En segundo término, enumeraremos y analizaremos en los films de nuestro corpus los aspectos narrativos, espectaculares y enunciativos que dieron cuenta de la búsqueda de un lenguaje cinematográfico afín a las propuestas teóricas planteadas en el Capítulo 3 de esta Tesis.

Observaremos en estas películas los siguientes aspectos que nos permitirán trazar una perspectiva estética común en el Nuevo Cine Latinoamericano: la búsqueda de un desenmascaramiento ideológico a través de una suma de estrategias estilísticas contrainformativas así como la presencia de los protagonistas reales de los hechos narrados asumiendo un rol de enunciadores del discurso cinematográfico. También indagaremos acerca de los peculiares usos dados al tradicional recurso de la voz *over* como estrategia eventual para el testimonio y la dirección ideológica, la evidencia del dispositivo cinematográfico y la fragmentación narrativa, la combinación de los registros de ficción y documental en una misma obra cinematográfica y, finalmente, la utilización de procedimientos alegóricos y metafóricos como opción discursiva para la realización de un cine de resistencia. Todos estos aspectos poseen, como veremos, una fuerte interconexión al punto que podrían entrelazarse unos con otros. Sin embargo, a fines de un ordenamiento y una sistematización de los rasgos del regionalismo cinematográfico serán analizados por separado en los siguientes apartados.

## **1. Ejes semánticos del cine regionalista latinoamericano**

Destacaremos algunos puntos de concordancia en lo que respecta a los ejes temáticos y al sistema de personajes de los films del Nuevo Cine Latinoamericano. Estableceremos lazos entre las propuestas ideológicas de los cineastas, tal cual las evidenciamos en el Capítulo 3 con el anclaje de las mismas en los asuntos narrados en las películas que analizaremos. A diferencia de lo sucedido hasta la mitad de la década del cincuenta,<sup>442</sup> los años que estamos estudiando se destacaron por una presencia más radicalizada de problemáticas de índole social y por la aparición de cierto tipo de personajes que usualmente han sido tratados de manera periférica y estereotipada por las cinematografías de la región, a saber, los campesinos, los obreros urbanos, los indígenas, y los negros. Nos proponemos entrelazar las películas que forman parte de nuestro corpus teniendo en cuenta los aspectos convergentes que nos permitirán agruparlos en un frente común.

### *1.1. De Juan sin Ropa a Juan sin Tierra*

Ha habido ciertas coincidencias en un conjunto de films del Nuevo Cine Latinoamericano que, a través de medios narrativos y estilísticos, tematizaron los asuntos asociados al hambre y la precariedad de recursos de ciertos sectores. La reflexión sobre la miseria y todos sus efectos vinculados (como por ejemplo, el analfabetismo y la exclusión) no nació en estas películas de manera casual. El título de este apartado nos remite a la existencia de una tradición previa en el cine latinoamericano inclinada a dar cuenta de esta clase de preocupaciones sociales. La misma tiene sus primeros trazos en el film silente *Juan sin Ropa* (Georges Benoît, 1919), derivando en los años sesenta en una clara exhibición y radicalización de estas problemáticas, que se hacen manifiestas en

---

<sup>442</sup> Para mayores detalles en ese sentido, remitirse al Capítulo 2 de la presente Tesis.

un nombre genérico similar (Juan sin Tierra) dado al campesino explotado en el cortometraje *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964). Sin duda, la aparición de esta temática también ha surgido como consecuencia de los debates y preocupaciones desarrollados por la intelectualidad de la época y por los propios realizadores en los diversos intercambios que tuvieron la oportunidad de efectuar en los años aquí estudiados.

Tal como expusimos en el Capítulo 1, existieron en el período en cuestión una serie de pensadores que focalizaron sus reflexiones en la denuncia de situaciones de miseria en diferentes sectores de la sociedad. Las ideas de autores contemporáneos a nuestro objeto de estudio, como Franz Fanon (1983)<sup>443</sup> y Jean-Paul Sartre (1972) respecto al compromiso político y la violencia, y las referencias ideológicas de Antonio Gramsci (1975) sobre la organicidad del intelectual han sido instancias impulsoras de expresiones fílmicas acerca de la necesidad de concientización sobre la situación del hambre, y su posibilidad de intervención para el cambio. Como pudimos observar en el Capítulo 3, este tipo de escritos contextualizó las teorías de los cineastas, especialmente en manifiestos como la “Estética del hambre” (“Eztetyka da fome”, Glauber Rocha, 1965), donde fue promulgada la puesta en marcha en el Nuevo Cine Latinoamericano de una nueva práctica fílmica, basada en la exteriorización de la indigencia y la explotación socioeconómica que le dio origen. Desde entonces, los cineastas han demostrado un interés especial por puntualizar a través de sus películas las condiciones de vida paupérrimas arraigadas en los países de América Latina, por medio del mecanismo de desenmascaramiento de una realidad social oculta.

A través de los ejemplos que procederemos a analizar encontramos una situación en pugna que plantea conjeturas sobre los causantes de la miseria. Los relatos suelen evidenciar la existencia de un determinismo ligado a las condiciones climáticas y naturales, que produciría una resignificación del espacio basada en una postura derrotista. Sin embargo, en la mayor parte de ellos, aún cuando se hace mención expresa de las desventajas físicas del entorno, se desvincula al paisaje de la culpabilidad exclusiva por la miseria, para responsabilizar a acciones de opresión y sometimiento sobre los sectores marginales.

El tratamiento del espacio llevado a cabo en *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) nos ofrece un caso aislado en el Nuevo Cine Latinoamericano, debido a su énfasis en la descripción de la realidad social en desventaja, y a una poco evidente aproximación crítica. En esta película, el hambre y la miseria son particularmente asociados a un condicionamiento o determinismo por medio de la representación visual del paisaje. De esta manera, se refuerza una perspectiva centrada en la imposibilidad de escapatoria a la condición de pobreza, que es constantemente vinculada a las inclemencias del medio ambiente. Aún en medio de circunstancias de abierta opresión social (véase la escena en que el protagonista es estafado por su patrón, o cuando es castigado injustamente por

---

<sup>443</sup> La primera publicación de este texto es del año 1961.

parte de las autoridades policiales), la película demuestra una falta de conciencia política por parte del campesinado, que finalmente nunca logra alcanzar.

En el film, el espacio rural (en particular la zona semidesértica conocida como el *sertão*)<sup>444</sup> adquiere una dimensión negativa. El sol emerge como un enemigo que está a punto de incendiar la tierra, así como las aves, consumidoras del agua en escasez. *Vidas secas* exhibe una presencia amenazante de la muerte.<sup>445</sup> Los protagonistas del film (un grupo de *retirantes*, el campesino Fabiano y su familia) atribuyen a estos elementos de la naturaleza la muerte del ganado, su fuente de subsistencia. La presencia de la sequía y la aridez, la vegetación rústica, el paisaje vacío y el calor extremo del día son constituidos como antagonistas en la película. Los personajes, por su parte, escasean en palabras,<sup>446</sup> son ásperos en el trato unos con otros, se muestran constantemente aturdidos por el sol y el hambre, y cada uno de sus movimientos brota como un acto constante de supervivencia.

Esta configuración del espacio rural se opone a su acepción más tradicional, que suele asociarle a un lugar paradisíaco y representante de ideales románticos. Sin embargo, podemos encontrar en la cinematografía que nos ocupa la presencia de elementos desestabilizadores, que otorgan una nueva significación al paisaje. En relación con este tipo de presencias ambivalentes, el crítico inglés Raymond Williams (2001) señaló dos imágenes recurrentes del ámbito campestre. Por un lado, aquella que lo inscribe dentro de un ambiente de inocencia y paz; y por el otro, la que lo relaciona al “atraso, la ignorancia y la limitación” (2001: 25). El espacio rural es planteado por el autor como una zona opuesta a un observador,<sup>447</sup> en la que este último se encontraría en una posición de espectador a partir de la cual accedería a la posibilidad de resignificar el espacio.

La película de Pereira dos Santos constata tal apreciación en una de sus escenas centrales, focalizada en la mirada del hijo mayor de Fabiano: mientras contempla el paisaje circundante, el niño pronuncia repetidas veces la palabra “infierno”, estableciendo una analogía que reelabora el universo del *sertão* en base a su experiencia. El ámbito rural es construido en el film como un lugar

---

<sup>444</sup> Nos referimos a la región semiárida del Nordeste de Brasil, compuesta por los Estados de Bahía, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas y Rio Grande de Norte, entre otros, característica por su bajo nivel de precipitaciones, que suelen ocasionar constantes períodos de sequía. El término *sertão* es una derivación de la palabra *deserto* (desierto).

<sup>445</sup> Esta se manifiesta de manera simbólica en las muertes del papagayo y la perra Baleia, en la primera y última secuencias del film.

<sup>446</sup> La novela homónima en la que se basó esta película otorga un lugar importante a la incapacidad de comunicación verbal entre los personajes. Por otra parte, en la secuencia donde se mata al papagayo para comerlo en familia, la mujer afirma: “También, no servía para nada. Ni sabía hablar”. Ambas cuestiones se asocian a la constante interpretación de sí mismos en el film como animales que “algún día serán gente”.

<sup>447</sup> Esta interpretación se basa en el análisis de la etimología de la palabra inglesa *country* (campo), derivada del término latino *contra*.

ardiente donde habitan los condenados (en una obvia alusión al ensayo referido de Franz Fanon). Esa imagen es emplazada por medio de una visión pasiva de la realidad, manifestada en la postura de reposo y la actitud de abatimiento del personaje. De esta forma, se abandona la idílica imagen de un armonioso refugio, enfrentando al espectador con el caos y la inestabilidad.<sup>448</sup> Como plantea Williams, la posición de observador le otorgaría al hombre el poder para significar el espacio. Esto es llevado a cabo en el lenguaje cinematográfico, y en esta escena en particular, a través del empleo de planos generales que contraponen al individuo con los emplazamientos que serán objeto de sus simbolizaciones.

De acuerdo a las consideraciones de los arquitectos Fernando Aliata y Graciela Silvestre (1994), el paisaje siempre es construido a partir de una mirada puntualizada. Por tanto, se convertiría en una especie de escenario poseedor de un espectador, que en ocasiones es su propio habitante exteriorizando al receptor del film una experiencia de vida. Esa visión también puede ser extradiegética, convocada desde fuera del universo ficcional por un observador externo, aunque siempre estableciendo en los destinatarios el fenómeno de la identificación.

Así, los personajes de *Vidas secas* proyectan una perspectiva angustiante del paisaje. A partir de esa negatividad y de la implantación de la naturaleza como contrincante, el espacio rural cedería a la ciudad los valores idílicos habitualmente excluidos de la misma. Se produciría entonces un cruce paradójico, debido al carácter corrupto y artificioso adjudicado usualmente a la urbe. En la película en cuestión, la ciudad comienza a ser anhelada como un lugar paradisíaco, donde se concretarían los sueños. El objetivo de estos personajes será vivir como seres humanos, dar una educación a sus hijos y poseer una cama de cuero. Sin embargo, sus acciones refieren más a la sumisión a un determinismo geográfico que a una sublevación ante el sistema desigual y autoritario en el que se encuentran encerrados. En el film prevalece la presencia dominante del *sertão*, que no deja ver en el

---

<sup>448</sup> El *sertão* nordestino ha sido tradicionalmente considerado un prototipo del espacio rural negativizado. Generalmente asociado al atraso, la barbarie y lo marginal, en él suele asentarse la violencia y la persecución de los “sin ley” como moneda corriente. Desde la colonización, este espacio se cargó de significaciones que lo asociaron al salvajismo, la violencia y la ignorancia. También se lo estableció como un lugar de refugio para los criminales, desterrados y toda clase de fugitivos, destinado a ser habitado por el “diferente”. Allí, al campesino le es atribuída una condición de inculto o salvaje urgido de una domesticación. A partir de fines del siglo XIX, la literatura brasileña renovó estas significaciones. Así, este espacio comenzó a instituirse como emblema de la nacionalidad, y el *sertanejo* fue establecido como imagen idílica del campesino puro. Con la llegada al gobierno de Getúlio Vargas en 1930, el imaginario del *sertão* volvería a tener una nueva modificación. A través de la literatura, empezó a desarrollarse una visión crítica de los problemas sociales generados en la región. La novela más representativa al respecto fue *Vidas secas* (Graciliano Ramos, 1938). Junto a ella, podemos mencionar también a *O Quinze* (Rachel de Queiroz, 1930) y *Grande sertão: veredas* (João Guimarães Rosa, 1956). Todas estas obras dieron testimonio de la explotación del campesino por mano de los terratenientes. Las imágenes de las películas del *Cinema Novo* están, por tanto, íntimamente ligadas a este intertexto literario.

horizonte más que interminables kilómetros de polvo. La condición de *retirantes* de los personajes se refleja aún en la estructura narrativa del film, que culmina de la misma manera que se inicia, en una especie de círculo vicioso que tiene como fin testificar la situación sin salida de esa familia, anhelando alcanzar la imposible meta de progreso en el espacio urbano.

La película de Ruy Guerra *Os fuzis* (1963) remite también a esta configuración del paisaje rural como significante de la miseria y el hambre que azotan el Nordeste de Brasil. La secuencia inicial exhibe los elementos constitutivos de la perspectiva negativa del *sertão* como espacio condicionante: acompañados por la voz en *off* de un beato (promotor del discurso místico propio del folclore de la zona), desfilan planos generales de espacios vacíos, vegetación árida y peregrinos religiosos, con la excepción de un buey y el reflejo del sol, encuadrados en planos cercanos que resaltan su importancia en el imaginario rural (el primero por el valor sagrado adjudicado por la locución en *off*, en un discurso conformista sobre las condiciones de vida de los campesinos, y el segundo por su rol determinista sobre la sequía y la falta de frutos). Ante esta presentación, el film propondrá, sin embargo, la postura de rebelión resumida en el personaje de Gaúcho, funcionando como rector de una línea argumentativa opuesta a esta perspectiva pasiva. En su propuesta integral, por tanto, la película da cuenta de la urgencia por construir una conciencia en los diversos sectores sociales, y contradecir el conformismo ante la miseria promovido por el misticismo.

El comienzo de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) retoma una representación similar del paisaje observado en *Vidas secas*. Un *travelling* aéreo descubre el desierto en un amplio plano general y nos introduce en el espacio que servirá de marco a las desventuras de los protagonistas (los campesinos Manuel y Rosa). Inmediatamente, se realiza una particularización de este panorama por medio de una serie de bruscos planos detalle de reses en estado de descomposición, que describen el hábitat de miseria y muerte en el que se emplaza la narración. Así son introducidos los protagonistas, vestidos con ropas desvencijadas, comiendo en el piso y con sus manos, con la mirada perdida por el hambre o la resignación, transpirando por los duros trabajos bajo el sol, con utópicas aspiraciones de progreso y siendo explotados por el terrateniente. Los personajes de los films hasta aquí comentados presentan esta serie de coincidencias. Sin embargo, la diferencia entre el Fabiano de *Vidas secas* y Manuel estribará en la adquisición de una conciencia revolucionaria.<sup>449</sup> Al igual que en *Os fuzis*, la representación de un espacio y medio ambiente condicionante es propuesta, en la producción de Rocha, como un agravante de la situación afectada de los personajes (en especial, por efecto de las sequías). Sin embargo, la culpabilidad por la miseria es otorgada a las injusticias sociales, y la desigual distribución de la riqueza.

---

<sup>449</sup> En el caso del personaje de Gaúcho en *Os fuzis*, esa conciencia ya está adquirida desde el inicio de la diégesis.

El final de la segunda secuencia de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, en la que toma lugar un entierro, nos permite verificar esta actitud de rebeldía ante las circunstancias naturales. Allí observamos a Manuel y Rosa frente una tumba con su prototípica cruz enclavada. Detrás de esta última, y coincidiendo en la misma línea del encuadre, es erigida una *caatinga*,<sup>450</sup> la cual se impone, en su condición de vegetación propia del desierto, como un estandarte de la muerte que amenaza a los campesinos. En el diálogo establecido entre los protagonistas se hace evidente la gran correspondencia existente entre el film y las concepciones desplegadas en la “Estética del hambre” con el ensayo de Fanon mencionado previamente: “no tenemos nada que llevar a no ser nuestro destino”. A partir de allí, y a diferencia de la película de Pereira dos Santos, la narración transcurrirá en un peregrinar estacionario de Manuel por el *sertão*, camino a la emancipación representada por el simbólico mar.

Otro film en el que es indudable el objetivo de concientización sobre las causas políticas de la miseria ha sido el realizado por el argentino Raymundo Gleyzer en Brasil. Nos referimos al cortometraje documental *La tierra quema* (1964), que también presentó al espacio del *sertão* nordestino en una combinación de penurias tanto climáticas como sociales. Las imágenes de esta película también están en diálogo con los films brasileños mencionados. Desde su mismo título se hace una alusión a las condiciones propias del ambiente desértico de la región. Sin embargo, encubre a su vez una analogía entre las acciones devastadoras del sol y la sequía con situaciones de explotación social. El primer punto en común con estas películas se encuentra en la descripción de los campesinos en sus duras tareas, con vestimenta deteriorada, comiendo con la mano y transitando la región en busca de agua. La imagen de niños desnutridos exhibe la mayor radicalidad política del trabajo de Gleyzer, enfocado en denunciar la existencia de un “Nordeste descalzo para vergüenza de América”.<sup>451</sup> El paisaje también es resignificado como sinónimo de muerte por medio de la exhibición del ganado en descomposición y de animales enfermos. Más allá de la coincidencia de localización espacial de todos estos representantes del Nuevo Cine Latinoamericano, la semejanza narrativa y visual entre ellos da cuenta de una uniformidad estética que nos permite reagruparlos dentro de un movimiento de integración regional

Aunque en ausencia de una representación condicionante del espacio natural, el film de Dolly Pussi *El hambre oculta* (1965) también expuso la miseria como un problema social, causado expresamente por una desigual distribución de la riqueza. En la secuencia inicial se efectúa un contraste entre los rostros felices de un grupo de niños (mientras desde la banda sonora resuena un coro infantil), y las fotografías que evidencian la desnutrición en los sectores marginados. El

---

<sup>450</sup> La *caatinga* es la vegetación típica del Nordeste de Brasil, compuesta por pequeños árboles espinosos producto del clima árido de la región. Su imagen aparece en los films del *Cinema Novo* como símbolo visual de la pobreza del *sertão*.

<sup>451</sup> Esta frase es pronunciada por la voz narradora que atraviesa la totalidad del film.

contrapunto entre la imagen y el sonido será el recurso central propuesto por este cortometraje para expresar una temática de índole tanto moral como política. Este film, producido en el contexto de la Escuela Documental de Santa Fe fundada por Fernando Birri, mantiene un tono contrainformativo, resumido en el “Sépalo usted” pronunciado por la voz narradora en su denuncia ante las injusticias sociales, que es aplicada no sólo a la situación de Argentina sino también a la de los países del llamado Tercer Mundo. Junto a esta película también podemos hacer mención del documental de Gerardo Vallejo producido por Cine Liberación bajo el nombre de *Ollas populares* (1968). Allí, el hambre y la miseria son descriptos por medio del contraste entre las imágenes de un bebe siendo amamantado, un perro lamiendo la tierra y los rostros de los niños tucumanos alimentados por las comidas realizadas comunitariamente, estos últimos enmarcados por las notas del himno nacional argentino (en una evidente intención de contraste entre el patriotismo y la experiencia en desventaja de ciertos sectores de la población). A través de la repetición de la frase “oh, juremos con gloria morir”, Vallejo enfatiza el contrapunto entre ese principio y la muerte no heroica de los hambrientos.

El hambre también ha sido una temática central en un documental de Leon Hirszman: *Maioria absoluta* (1964), unificado a los planteos de las películas transcurridas en el Nordeste de Brasil. Oponiendo las opiniones de los sectores medios de la sociedad, y con la mediación de una voz *over* durante toda la narración, se exponen aquí testimonios de personajes reales concientes de su condición de abusados, por medio del recurso de las entrevistas, en un film atravesado por la estética del *Cinéma-Vérité*. El propósito de la película es otorgarle la palabra al analfabeto, quien con su mirada a la cámara, confronta al espectador con una realidad enmascarada. Estos ejemplos, por lo tanto, remiten al interés por traer a la luz en las pantallas cinematográficas las circunstancias no visibles que aquejan a cada sociedad en particular, compartida, de acuerdo a estos casos aquí mencionados, en toda la región.

Otro trabajo que da cuenta de la problemática de la miseria es *Cinco vezes favela* (1962).<sup>452</sup> Por medio de la filmación en verdaderas *favelas*<sup>453</sup> y la utilización como actores de sus habitantes, su primer episodio, denominado *Um favelado*, dirigido por Marcos Farias, posee una escena significativa respecto a la representación espacial de la pobreza. Mientras un grupo de niños explora un basural con el fin de encontrar alguna fuente para su subsistencia diaria, una bandada de aves vuela alrededor de ellos, produciendo un efecto simbólico acerca del agobiante estado de indigencia de esos individuos. Una niña es encuadrada en un plano general cercano con un horizonte vacío donde sólo se visualizan las toneladas de basura. Inmediatamente, esta hace sonar un silbato

---

<sup>452</sup> Se trata de una película en cinco episodios dirigidos por Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues y Marcos Farias.

<sup>453</sup> Este es el punto en común que unifica a los cinco episodios que componen el film.

disfrutando el espectáculo de las aves espantadas. De esta manera, se combina el estado lúdico propio de la infancia (acompañado desde la banda sonora con una canción popular carioca) con una imagen grotesca y desesperante sobre el hambre.

Por otro lado, el episodio de este mismo film titulado *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade), en diálogo estético con su predecesora *Río, quarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, 1955/56) exhibe el universo de la infancia desplazada socialmente. Con el fin de obtener su diario sustento, un niño va a la caza de los gatos de la ciudad para vender su piel. Los contrastes sociales se establecen por medio del maltrato y persecución por él experimentados en detrimento del cuidado de los pobladores por los animales. Mientras la acción de violencia sobre los gatos es condenada (se destacan la escena en que una mujer tomando sol acaricia al animal que estará a punto de ser atrapado, y aquella en la que un hombre lo alimenta), la sociedad es inmune al desamparo de los niños de la calle.

La temática del hambre y la miseria también se ha tratado en el Nuevo Cine Latinoamericano por medio de figuras retóricas. El film *O profeta da fome* (Maurice Capovilla, 1970), retratando un ambiente de tipo circense, nos introduce de una manera inquietante en el flagelo de la miseria y la muerte, a través de metáforas alusivas al canibalismo. Esta temática, más allá de evocar la fórmula modernista de la antropofagia y de estar embebida de la cultura tropicalista naciente en esos años en Brasil,<sup>454</sup> alude de una manera evidente al tópico aquí destacado. Los episodios circundantes a “La pasión del increíble sufridor”<sup>455</sup> proponen el testimonio más directo al respecto, estableciendo a esa circunstancia social como un fenómeno de feria. El personaje principal es autodenominado como un “artista de circo y del hambre”, y erige aquí un espectáculo basado en su crucifixión, marcado tanto por el exhibicionismo propio del espacio teatral como por el verismo nacido de una experiencia real, efectuada en la misma calle. La mirada de los pobladores sobre el crucificado parece trascender la representación para adquirir una actitud de devoción por parte de los mismos, y una oposición de las autoridades que ven en el acto una voluntad contrahegemónica. Como consecuencia, comienza a tener un seguidor, así como el beato Sebastião del film de Rocha tenía en el campesino Manuel un

---

<sup>454</sup> Para referencias más precisas sobre la antropofagia como fenómeno cultural y el renacimiento de ese movimiento en el tropicalismo, remitirse al Capítulo 1 de esta Tesis.

<sup>455</sup> La película está estructurada en diez episodios y un prólogo, en gran parte alusivos a textos bíblicos. Los nombres de los mismos son: “Nem só de pão vive o homem”, “Crescei e multiplicai-vos”, “Comei-vos uns aos outros”, “Olho por olho”, “A paixão do incrível sofredor”, “A tentação do demônio”, “Atualidades do velho mundo”, “Industrialização da nobre”, “Arte de passar fome”, “Devagar com o andor” y “De hora em hora Deus piora”. El enfoque sensacionalista y perturbador del film puede deberse en parte a la influencia del actor principal, Zé do Caixão, célebre por interpretar personajes oscuros y condenados, adaptados del género de terror hollywoodense contemporáneo.

ejecutor de rebelión al mismo tiempo mística y política.<sup>456</sup> Sin embargo, este hecho deriva en el desenmascaramiento del espectáculo por parte del mismo artista. Unas imágenes de la película en las que se muestra el proceso de faenamiento de un buey nos conducen, entre otros aspectos allí presentados, a la expresión del hambre como un “negocio”. Esta escena nos remite también a *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963),<sup>457</sup> en la cual se retoman los elementos espaciales observados en las obras de Rocha y Pereira dos Santos<sup>458</sup> aquí mencionadas, junto al tópico del misticismo, en su paradójica combinación de resistencia y barrera hacia la transformación.<sup>459</sup>

Las últimas secuencias del film de Guerra desatan la principal declaración sobre los causantes de la miseria, planteada como conclusión ideológica del mismo. Tras la muerte de un niño, uno de los protagonistas de la película (Gaúcho), personificando la adquisición de conciencia política de algunos individuos, declara a un pasivo y sumiso campesino: “Su hijo murió de hambre, ¿y usted no hace nada?”. Finalmente, la población emprende la devoración de un buey considerado sagrado y dedicado para combatir milagrosamente la sequía, implantando en la narración el comienzo de un proceso de emancipación social en la comunidad, en medio del control de un grupo de soldados, representantes del poder político. Si bien ese acto encarna el abandono de falsas esperanzas por parte de los pobladores, al mismo tiempo plantea la imposibilidad de escapatoria frente a la pobreza y la opresión, manifestada en la muerte de Gaúcho en su gesto por la revuelta. Se expone, al mismo tiempo, la reacción de impotencia de los soldados en el cumplimiento de órdenes contra sus propios pares.

El cine boliviano también ha evidenciado la condición de estrechez económica de ciertos sectores sociales. Especializado en las experiencias de vida de las comunidades indígenas, el cine de Jorge Sanjinés ha tomado dentro de sus tópicos centrales esta cuestión fundamental, orientada a un desenmascaramiento y búsqueda de soluciones, y no meramente a una descripción testimonial. Su cortometraje *Revolución* (1963) documenta la miseria de los campesinos a quienes la cámara registra mientras estos realizan sus tareas cotidianas. En la primera secuencia, el paisaje desolador expuesto en la pantalla, con imágenes de montones de basura conviviendo con la gente, los rostros curtidos de los ancianos y la postura mendicante de los indigentes, son expuestos por medio de vistas exhibicionistas, a la manera del cine silente, y acompañados de una música extradiegética

---

<sup>456</sup> La introducción de los episodios por medio del canto de un ciego asocia a este film con la tradición regional del *sertão*, rescatada en muchas ocasiones por el *Cinema Novo*.

<sup>457</sup> En *Aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa, 1967) también se presenta una escena en donde, por causa del hambre y la falta de trabajo imperante en el pueblo, aparece devorado el toro que servía al protagonista de instrumento en uno de sus espectáculos circenses.

<sup>458</sup> Estos tres films suelen reunirse en una trilogía sobre el *sertão* nordestino.

<sup>459</sup> Este acoplamiento de elementos aparentemente contradictorios será analizado en el apartado referente a las luchas revolucionarias presente en este Capítulo.

melancólica. Por otra parte, los ataúdes que portan los pobladores en la segunda secuencia, son propuestos como imagen-emblema de la muerte que los mismos llevan a cuestas por causa del hambre. En una escena que rememora los fusilamientos de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925), con el reflejo de las sombras de los fusiles y los planos-detalle de los pies de los soldados, esta película inicial de Sanjinés establece una confrontación metafórica sobre la opresión y la necesidad de movilización de los trabajadores. La toma de conciencia del pueblo, frente a los discursos políticos y el accionar de los militares, constituye por tanto el objetivo y eje orientador del film y del resto de los trabajos de la agrupación cinematográfica *Ukamau*.<sup>460</sup> La tercera y última secuencia adquieren una dimensión de síntesis por medio de la adquisición del ímpetu de lucha por parte de las bases, en un marcado contraste con la actitud de resignación y miseria expresada en el inicio.

### 1.2. *El abuso y la explotación*

En una fuerte vinculación con el tópico anteriormente analizado, ha existido también un conjunto de películas que testificaron y denunciaron diversas clases de explotación sobre los sectores marginales. Como apuntamos en el Capítulo 2, una de las características más destacadas del regionalismo cinematográfico ha sido la irrupción, aunque esporádica, de nuevos personajes en la pantalla, a saber, indígenas, negros, campesinos y obreros, que han sido desplazados en los films de su posición de marginalidad para convertirse en ejes y, en ocasiones, portavoces del relato. Sin embargo, la mutación en el Nuevo Cine Latinoamericano respecto a los ejemplos que los precedieron, no consistió en la mera aparición de estos grupos sociales en las películas sino más bien en su presentación despojada de los estereotipos que aún solían aparecer en los films antecesores, y en su instalación recurrente y definitiva como centros de la narración.

Estos actores sociales emergentes y centrales en el Nuevo Cine Latinoamericano permitieron representar en los films sus propias problemáticas y reivindicaciones con el fin de extenderlas a una

---

<sup>460</sup> Como vimos en el Capítulo 2, esta clase de tópicos tuvo una existencia previa al período aquí abordado. Junto a los ejemplos allí mencionados podríamos citar también a la película transicional mexicana *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), en especial el episodio titulado *Las vacas*. Ante el problema por la subsistencia de una pareja de indígenas, y la propuesta a la mujer de vender su leche materna para alimentar a un bebé de la ciudad, se establece una serie de contrastes manifestados en los aspectos semánticos y en la representación espacial de dos universos opuestos que se cruzan. Mientras al hijo de los campesinos se le despoja del alimento natural (en trueque con el sustento abstracto representado por el dinero) el otro niño, proveniente de una clase social más favorecida, es alimentado por una mujer indígena. En este entrelazamiento paradójico, donde también es visible el contraste entre la pasividad y el atraso de los campesinos y la iniciativa y progreso de los habitantes de la urbe, el film establece una clara analogía entre la mujer indígena y los animales del título, con el fin de exhibir el estigma de deshumanización dado usualmente a los sectores marginales.

situación nacional y regional. En ocasiones, surgieron de las experiencias de cine etnográfico practicadas en este período en particular, en influencia de los trabajos realizados por el francés Jean Rouch. Sin embargo, la utilización del arte cinematográfico para revelar otras culturas empezó a adquirir una nueva sensibilidad: no se filmaría a estos individuos para dar una interpretación paternalista sobre ciertas comunidades ajenas a la configuración del universo de sus realizadores, sino que, en ocasiones, los tradicionalmente tomados como objetos de estudio se convirtieron en sujetos productores y emisores que hablarían por sí mismos. Tal como afirma Adolfo Colombres, “nada hay en verdad más revolucionario que dar la palabra al colonizado, al explotado, para que nos muestre su realidad tal cual es” (1985: 27). Este fue uno de los principales aportes que los nuevos cines de América Latina coincidieron en exponer a través de sus producciones.

La temática indígena y su aislamiento cultural ha sido uno de los ejes de debate y posible acción por parte de los films del Nuevo Cine Latinoamericano. Esto se hace evidente en películas como *Natuayin Mapu. Recuperemos nuestra tierra* (Antonio Campi, Luis Araneda, Samuel Carvajal, Guillermo Cahn y Carlos Flores del Pino, 1971) e *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky y Orlando Senna, 1974). En la primera, se dan a conocer las históricas reivindicaciones de la comunidad *mapuche* por la obtención de las tierras despojadas por la clase terrateniente. Los intertítulos del inicio, realizados a la manera de la lectura de una maquina de escribir (pero silenciosa) manifiesta el ímpetu de lucha de los aborígenes que “ganaron en la guerra pero perdieron en la paz”. Por medio de la exhibición de ilustraciones de *mapuches* y dibujos sobre las batallas llevadas a cabo antaño, el testimonio directo de los actuales integrantes de la comunidad, junto a una banda sonora que en ocasiones deja oír canciones originarias, la película da a conocer el proceso por el cual se ha despojado a estos pueblos de sus tierras. El título del film, escrito en modo imperativo, orienta el objetivo de movilización y concientización ante el abuso perpetrado. En la segunda película, el abuso sobre los indígenas está centrado en el personaje del título, una adolescente prostituida cuya manipulación es puesta en sintonía con la explotación de la selva amazónica en pos de un proyecto modernizador. El desarraigo y el maltrato al cual es expuesta por parte del camionero que la acompaña en su camino, representante en su discurso de los valores positivistas sobre el progreso y la civilización, funcionan como una alegoría sobre la exclusión social de ese sector de la población brasileña.

Sin embargo, ha sido el cine boliviano el que más ha desarrollado la problemática sobre el atropello socioeconómico hacia las comunidades aborígenes. En el film *Sangre de cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969), se efectúa una denuncia acerca del trato dado a los campesinos indígenas, reducidos a una condición animal: las mujeres son esterilizadas sin consultar por un

Cuerpo de Paz<sup>461</sup> y existe una falta de atención digna en los hospitales (donde la escasez de dinero es prácticamente una condena de muerte sobre el enfermo). El protagonista se encuentra inducido a robar para conseguir recursos financieros y efectuar así una transfusión sanguínea, negándose así al campesino el derecho a tener sangre.

En el discurso planteado por esta película, se establece un choque entre la cultura occidental y las tradiciones del grupo de indígenas. Las esterilizaciones practicadas por los médicos “gringos” sobre las mujeres se enfrentan a la importancia de la fertilidad en la comunidad aborígen. Sumada a la cosmovisión de sus integrantes acerca de la imposibilidad de concebir como una maldición, el film deja asentada su perspectiva acerca de este “servicio solidario” como un intento de aniquilación de la cultura.<sup>462</sup> En confrontación con esta tendencia a la aculturación, Sanjinés opta por incluir diálogos en la lengua original de los pobladores. La tesis central planteada por el grupo *Ukamau* certifica, por tanto, que más que una ayuda beneficiaria, este desempeño de los médicos extranjeros es interpretado como una lucha de poder para el exterminio de esas comunidades, debido a la estrecha relación entre la sangre y la concepción con la prolongación de la vida. El ofrecimiento de vestimenta occidental a los campesinos en una de las escenas del film y el regreso del personaje de Sixto de la ciudad a su lugar de origen están orientados en la misma dirección.

Dentro del grupo de producciones que abordaron la temática indigenista se destacó también la película de Nelson Pereira dos Santos *Como era gostoso o meu francês* (1971). A través de la misma se efectuó, por momentos, una composición irónica<sup>463</sup> que funciona como elemento discursivo para manifestar una postura contraria a la dominación ejercida por los portugueses y franceses en la Conquista del llamado Nuevo Continente. Las ideas transmitidas por Oswald de Andrade sobre la cultura antropofágica, fueron utilizadas desde una perspectiva literal y descriptiva, como una especie de marco teórico. El film utilizó también como fuentes las crónicas de viaje de

---

<sup>461</sup> Los Cuerpos de Paz fueron organismos provenientes de Estados Unidos, que enviaron, a partir de 1961, voluntarios a diferentes países con el fin de promover actividades educativas, ambientales o tecnológicas en los mismos. La denuncia del film de Sanjinés se debe a la práctica de la esterilización de las mujeres campesinas sin su consentimiento.

<sup>462</sup> La agrupación *Ukamau* volvió a denunciar este tipo de actividades en un film posterior titulado *¡Fuera de aquí!* (Jorge Sanjinés, 1977), realizado en Ecuador.

<sup>463</sup> Nos referimos a la ironía como una figura retórica caracterizada por la convivencia contradictoria entre un enunciado y su intencionalidad verdadera, es decir, nos encontramos ante un discurso irónico cuando se da a entender por medio de la tonalidad de la voz o la gestualidad algo opuesto a lo que se está pronunciando. Al respecto pueden consultarse los estudios de Schoentjes, Pierre (2003), *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, y Booth, Wayne C. (1986), *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus. Las obras aquí estudiadas emplearon este recurso principalmente a través del contrapunto entre la banda de sonido y la de imagen.

misioneros y navegantes como Jean de Léry,<sup>464</sup> Hans Staden<sup>465</sup> y José de Anchieta,<sup>466</sup> cuyos testimonios son ilustrados en la película de un modo sarcástico, transgrediendo la visión original propuesta en los mismos. Una de las referencias más productivas en el cuestionamiento ideológico planteado por el film de Pereira dos Santos consiste en los escritos de Staden, cuyas vivencias entre los integrantes de la tribu *Tupinambá* revelan un énfasis en la creencia de la necesidad imperiosa de domesticación de esos seres, dando a conocer una verdad exógena sobre sus propios valores.

La película está organizada a través de secuencias circundadas por citas de las personalidades mencionadas más arriba.<sup>467</sup> Estos testimonios, presentados en el caso del prólogo también por medio de una voz *over*, establecen un punto de vista eurocentrista sobre la condición del indígena. Declaraciones tales como “El país está desierto y abandonado”, “Hay gente feroz y salvaje sin educación ni humanidad” y “Verdaderos animales con figura humana” pueblan el film para dar a conocer la imagen etnocéntrica de los pueblos originarios que poseían los conquistadores.<sup>468</sup> La propuesta, entonces, fue presentar un contrapunto irónico entre estas observaciones con las imágenes que transitan en la pantalla. Mientras el narrador describe a los indígenas como seres descorteses y de malas costumbres, observamos a una joven ofreciendo frutas a los europeos. Del mismo modo, en el texto de referencia leído por la voz *over*, los nativos son declarados como seres despojados de verdadera humanidad; sin embargo, las imágenes exhiben la naturalidad con la que los occidentales se disponen a unirse sexualmente a las indígenas. El odio a los blancos establecido como una amenaza estoicamente soportada por los europeos es contrastado, a su vez, por las acciones de violencia de los mismos hacia una mujer nativa. Por tanto, el film utiliza el recurso de la ironía por medio de un contrapunto entre imagen y sonido para contradecir los textos citados y establecer a los conquistadores como los verdaderos representantes de la barbarie. Así, se invierten los tradicionales polos que relacionan la civilización con el ideal de progreso europeo, y la barbarie

---

<sup>464</sup> Jean de Léry (1536-1613) fue un pastor reformista francés, quien en consecuencia de sus experiencias por Brasil, escribió en 1578 un libro titulado *Historia de un viaje a la tierra de Brasil, también llamada América*.

<sup>465</sup> Hans Staden (1525-1579) fue un marinero alemán, que en su paso por América fue capturado por la tribu *Tupinambá*. Sus vivencias fueron relatadas en su texto de 1553 titulado *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes, desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América*. Estos textos pueden leerse en Staden, Hans (2008), *Duas viagens ao Brasil*, Porto Alegre, L&PM Pocket.

<sup>466</sup> José de Anchieta (1534-1597) fue un misionero jesuita proveniente de España que ejerció servicios en tierra brasileña. Su nombre es célebre también por participar en la fundación de la ciudad de São Paulo.

<sup>467</sup> También se inscriben testimonios del abad André Thevet (1502-1590) y el almirante Nicolas Durand de Villegaignon (1510-1571), entre otros, cuya mención funciona en la misma dirección que la de los anteriormente citados. Los discursos de los mismos operan de manera opuesta al marco teórico tomado de Oswald de Andrade.

<sup>468</sup> Igual procedimiento utilizó Fernando Birri con su film *La fundación de Buenos Aires* (1959), a través del contrapunto entre los relatos del navegante Ulrico Schmidl y un dibujo del humorista argentino Oski, el cual es recorrido con planos detalles de los fragmentos del mismo. De esta forma, la película sugiere otra visión de la Historia.

con los modos de vida de las comunidades aborígenes. De esta manera, el film instaura una polémica con las fuentes históricas de las que bebe.

El francés al que se hace referencia en el título es tomado prisionero por los miembros de la tribu de caníbales *Tupinambá*, y es confundido como portugués por los nativos. Como consecuencia es considerado como un enemigo a aniquilar.<sup>469</sup> Al no poder demostrar su verdadera nacionalidad, Jean es condenado a muerte, por ser un supuesto aliado de los contrincantes de esta comunidad. El tratamiento que se le otorga al personaje antes de ser comido coincide con el procedimiento narrado por Michel de Montaigne en su mencionado ensayo,<sup>470</sup> consistente en la cordialidad hacia el prisionero, la entrega de una serie de comodidades (entre las que se incluye vivienda, alimento y aún una mujer), pasando un largo tiempo de convivencia con sus futuros devoradores. Así, el film ilustra un intercambio cultural en el cual el ocupante (Jean) absorbe las costumbres de los pueblos conquistados (se afeita la barba, se rapa el cabello, se despoja de su vestimenta para andar desnudo como los aborígenes y adopta su lenguaje) para luego perecer por medio de un proceso de fagocitación tanto simbólica como literal.

La secuencia final resume el eje ideológico empleado para contradecir las fuentes textuales mencionadas. La captura del francés en la secuencia final con el objeto de prepararlo hacia su destino es efectuada por medio de la amante adjudicada, luego de un último encuentro amoroso. De esta manera, Pereira dos Santos revierte la relación tradicional de poder-deseo: el hombre se somete al poderío de la mujer, el conquistador pasa a ser conquistado. El plano detalle de los ojos de su amante mirando a la cámara mientras come los restos del cuello del protagonista resume la imagen del acto de deglución como consumación de la venganza.<sup>471</sup>

En lo que respecta a los abusos sobre las comunidades étnicas, *Der Leone Have Sept Cabeças* (Glauber Rocha, 1971) agrupa en diferentes instancias la problemática de la esclavitud y la exclusión de las comunidades de origen africano, junto a los diferentes movimientos de rebelión; en una perspectiva fuertemente anticolonialista. Rocha manifiesta, a su vez, la existencia de controversias internas entre los explotados, que asumen un alegato acerca de la necesidad de eliminación de los tribalismos y, como consecuencia de ello, la unificación de los pueblos oprimidos en el contexto del movimiento tercermundista. A través de este film, Rocha adjudica a la existencia de un complejo de inferioridad el motivo por el cual los pueblos del Tercer Mundo se someten a la dominación cultural y política.

---

<sup>469</sup> En el film, se estructuran las rivalidades entre comunidades, asociándolas a la confrontación de las tribus de los *Tupinambá* y la de los *Tupiniquins*, estos últimos aliados con los portugueses.

<sup>470</sup> Al respecto de este ensayo titulado “De los caníbales” (1580), remitirse al Capítulo 1 de esta Tesis.

<sup>471</sup> Un estudio pormenorizado sobre la vinculación entre la antropofagia y el cine brasileño es el realizado por Ramos, Guiomar (2008), *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, São Paulo, Annablume; Fapesp.

La significación de los personajes del film y el empleo de un vocabulario bíblico son abordados de manera alegórica<sup>472</sup> con el fin de exponer, por medio de esas figuras y discursos, el proceso de explotación de los blancos europeos sobre los pueblos de Africa, manifestado por medio de acciones de barbarismo. Como en el ejemplo anterior, aquí nuevamente observamos una revisión de ciertos condicionamientos ideológicos iniciales: el conquistador operando sobre las tribus africanas con aspiraciones mesiánicas y paternalistas es definido en esta película como el verdadero salvaje. La figura de Zumbi, asociado a la guerrilla, asume el liderazgo en los objetivos de liberación y venganza por las masacres, reafirmando el discurso de rebelión por medio de la violencia propio de las discusiones del período en cuestión. En contrapartida, el personaje del Dr. Xobu, que representa la opción de la negociación como vía para la libertad, está vinculado con el proyecto burgués del ascenso social y la seducción del poder, expresado en su cambio de vestimenta y vocabulario mimetizados y al servicio de los valores clásicos europeos. En su desarrollo, el film va adquiriendo la forma de un ensayo político, e introduciendo al espectador los caminos adecuados para llevar a cabo una revolución. La mención por parte de algunos africanos acerca de “mantener la cordura” en una actitud de sumisión, es una clara aplicación de los principios de la “estética del sueño” y la irracionalidad defendida por Glauber Rocha como acto revolucionario en este período de su trayectoria cinematográfica.

El Nuevo Cine Latinoamericano también se aproximó a las vivencias de explotación sufridas por los campesinos. Un caso prototípico ha sido el de la película producida por Cine Liberación *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968). La misma, abordada a partir del entrecruzamiento entre el registro documental y el de ficción, ejerce un testimonio acerca de las condiciones de vida de los trabajadores azucareros de Tucumán (Argentina). El abuso de los capataces sobre los mismos es destacado por el empleo de procedimientos de violencia, que en el film serán recreados ficcionalmente por medio de los protagonistas reales de los hechos, y contrastados con la necesidad de una organización sindical y la opción de la lucha armada por parte de los explotados. El discurso inicial pronunciado por el personaje de Gerardo Reales es empleado como un testimonio directo sobre los abusos que necesitan ser confrontados con una movilización por parte de los trabajadores. Su mirada fija tanto a la cámara como al espectador configura el

---

<sup>472</sup> El empleo de esta figura retórica remite a la representación indirecta de un concepto no referencializado, por medio de la correspondencia o analogía de una idea abstracta con un elemento perteneciente al plano de lo real. Para un abordaje sobre la alegoría en el cine remitirse al artículo de Xavier, Ismail (1999), “Historical Allegory”, en Millar, Toby y Stam, Robert (Eds.), *A companion to film theory*, Oxford, Blackwell Publishers. El mismo autor también publicó en 1993, por medio de la editorial Brasiliense de São Paulo, el libro *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, en donde expuso la aplicación de esta estrategia discursiva en el cine brasileño moderno. La presencia de este recurso en los films del Nuevo Cine Latinoamericano será abordada hacia el final de este Capítulo.

carácter de alegato de la película respecto a la urgencia por contrarrestar la explotación social. Sin embargo, es por medio del relato del hijo menor de Reales, el Pibe, y sus experiencias como delegado, donde la película efectúa la propuesta más directa sobre el activismo político. En esta instancia, se insertan escenas en las que los pobladores del lugar dan cuenta de sus propios testimonios por medio de una frontalidad hacia sus “compañeros” presentes en el mitín, pero al mismo tiempo interpelando a los receptores del film.

Siguiendo esta misma dirección, los primeros años de la década del sesenta se caracterizaron por la aparición de un ciclo de películas que retrató la región Nordeste de Brasil, desde una perspectiva de cambio y concientización. Las mismas estuvieron cargadas de una compleja intertextualidad basada específicamente en la literatura, y en la interpretación de la historia del país realizada por diferentes novelistas brasileños.

Nos centraremos en dos ejemplos tomados del *Cinema Novo* brasileño (*Vidas secas* y *Dios y el diablo en la tierra del sol*) para manifestar las visiones alternativas sobre el campesinado que presentaron los films del Nuevo Cine Latinoamericano. Este se tornaría en héroe y/o antihéroe, a través de dos opciones de acción: la resistencia pasiva y la lucha. La primacía del lugar del campesino en lo que respecta al cambio revolucionario está ligada al pensamiento de intelectuales como Jean-Paul Sartre, quien en su prefacio al libro de Franz Fanon *Los condenados de la tierra*, nombró a las masas rurales como fuerzas constituyentes de la lucha contra el colonialismo.

En *Vidas secas* persiste una relación muy estrecha con la idea de “animalización” del hombre por parte de su explotador. Su protagonista, Fabiano, un hombre de palabras reducidas, habla con cantos dirigidos a los animales, entendiéndose mejor con ellos que con los hombres.<sup>473</sup> El caso de Manuel en *Dios y el diablo en la tierra del sol* plantea, en cambio, un campesino más activo en la lucha contra las injusticias, constituyéndose en el único dueño de la tierra por medio de una proyección simbólica de la llegada al mar. Su postura revolucionaria se manifiesta en su rebelión ante el hacendado y su protagonismo en los movimientos liderados por el beato y el *cangaçeiro*, dos instancias intermedias hacia su deseada libertad. La secuencia final de ambos films instauro la diferencia de resultados de estos dos tipos de *sertanejos*: mientras Fabiano y su familia deben enfrentarse a interminables extensiones de desierto, Manuel encontrará esperanzas de emancipación al final de su peregrinar. El primero emigrará con su familia, emprendiendo lo que sabemos será una caminata agotadora e infructífera por el desierto. En cambio, el segundo continúa su trayecto por medio de una corrida. No obstante, podríamos afirmar junto a Ismail Xavier, que los pasos de Manuel constituyen simplemente “una imagen evocadora de que es preciso caminar, de que existen perspectivas” (1983: 72). Esto se debe, según el autor, al hecho de que la aparición del mar

---

<sup>473</sup> La novela homónima de Graciliano Ramos, publicada en 1938, en la que está basada esta película, da a entender de manera más recurrente esta bestialización adjudicada a los campesinos.

(símbolo de su libertad) se produce por medio de un corte abrupto y discontinuo de la banda sonora y del espacio representado donde se ubica al personaje, resultando ser una línea narrativa separada de la que el film fue desplegando hasta esa instancia final.

La significación negativa del espacio rural manifestada en los protagonistas de *Vidas secas* refiere a una falta de conciencia política por parte de los mismos. Se exhibe un campesino pasivo, imposibilitado de defenderse y alejado del conjunto de los trabajadores rurales. Solo tomará el fusil para disparar a los elementos de la naturaleza (a las aves y a su perra agonizante), sin ejercer una recriminación a las condiciones sociales que lo oprimen. Fabiano representa a las víctimas incapaces de emprender soluciones prácticas a su situación,<sup>474</sup> que peregrinará constantemente por el *sertão* en la esperanza de un cambio. En *Dios y el diablo en la tierra del sol* encontramos un cambio en los desempeños: el campesino toma la iniciativa para salir de su opresión atravesando diferentes estadios,<sup>475</sup> que representan un proceso de concientización política y de emancipación.

La opresión y los abusos también se manifestaron en los films del Nuevo Cine Latinoamericano a través de los antagonismos de personajes enfrentados por circunstancias ideológicas y políticas, pero que en esencia son parte constitutiva de un mismo pueblo. Esto se puede observar en cortometrajes como *El Ejército* (Nemesio Juárez, 1969).<sup>476</sup> En él, y por medio de una confrontación directa hacia los integrantes subordinados de esa institución, es abordada, entre otros asuntos, la paradoja de los soldados que deben hacer la guerra a sus propios compatriotas, y de esta manera, traicionarse a sí mismos. En *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1975), ante la represión por parte del Ejército a un grupo de obreros movilizados para la huelga, también se presenta el mismo planteo: los soldados son al mismo tiempo enemigos y compatriotas, obligados bajo amenaza de fusilamiento a masacrar a sus propios hermanos.<sup>477</sup> Esta temática también es centro de la ya mencionada *Os fuzis*, evidenciada en el asesinato del personaje de Gaúcho por sus ex compañeros, y la actitud desgarrada de los mismos frente al cadáver. Por otra parte, encontramos en esta película

---

<sup>474</sup> La figura de Fabiano es asimilable a la representación del campesinado efectuada por el poeta brasileño Ferreira Gullar por medio de su poema *João Boa-Morte*: “Talvez tenha boa morte porque vida ele não tinha” (“Tal vez tenía buena muerte porque vida no tenía”). La obra termina, sin embargo, con la esperanza de una movilización organizada a través de las Ligas Campesinas. Una versión completa de la misma está disponible en el siguiente sitio web: <http://mepr.org.br/cultura-popular/poesias/97-joao-boa-morte-ferreira-gullar.html>.

<sup>475</sup> Estos se desataron a través del asesinato del hacendado por parte de Manuel, y su posterior trayectoria consistente en los encuentros con el beato Sebastião y el *cangaçeiro* Corisco. Para un detalle mayor sobre este proceso remitirse al apartado referente a las luchas revolucionarias presente en este Capítulo.

<sup>476</sup> Este cortometraje formó parte del film en episodios *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la Revolución* (Realizadores de Mayo, 1969).

<sup>477</sup> Esta situación se repite en *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), con un soldado asesinado por no querer masacrar a sus propios vecinos.

una escena representativa de la simbolización de la dicotomía poder/deseo. El interés de uno de los militares por una mujer del pueblo revela las contradicciones entre las órdenes de control y opresión sobre la comunidad que debe obedecer, y sus propios impulsos,<sup>478</sup> que podríamos asociar al conflicto entre su condición actual y su conciencia social subyacente, aún no desalienada. Esta circunstancia es representada por medio de una escena en la que el soldado y la mujer llevan adelante una coreografía que refleja una combinación de atracción, miedo, rechazo y entrega, producto de la disparidad sociopolítica en la que se encuentran inmersos.

El documental *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964) da un paso más al respecto, enfocándose no solamente en la descripción de un problema social existente sino manifestando como objetivo central el descubrimiento de las causas de la exclusión y marginalidad de ciertos sectores. A través de la voz *over* y las imágenes del prólogo, se establece una diferenciación fundamental: la filmación de una clase a un grupo de niños aprendiendo a leer podría dar a entender que la película pretende dar cuenta del trabajo de alfabetización efectuado en Brasil. Sin embargo, se presenta al cortometraje como un análisis crítico de los motivos por los cuales el analfabetismo es un problema mayoritario en el país. Por medio de los testimonios de los individuos sufrientes de ese flagelo, se establece a esta situación en particular como una consecuencia de otras circunstancias de marginalización: el hambre, las viviendas precarias y la enfermedad, dolencias producidas, de acuerdo a la exposición del film, por causas de índole política. Más allá de tratarse de un documental, a través de esta obra Hirszman completa los testimonios ficcionales de las películas mencionadas en párrafos anteriores marcando de una manera clara las coordenadas espacio-temporales que localizan estas problemáticas en el presente.<sup>479</sup>

Por otra parte, en *Barravento* (Glauber Rocha, 1961) también se describe el estado de opresión social de determinadas comunidades, en este caso, una colonia de pescadores que parecen aceptar su analfabetismo y miseria. A su vez, el film analiza el extremo misticismo de esos pobladores como un mecanismo inconsciente de aceptación de la explotación. El barravento, definido metafóricamente en los títulos iniciales de la película como un movimiento revolucionario del mar, será adoptado como un elemento de transformación social, de características violentas. Los personajes asumen una actitud pasiva resumida en dos posturas: la utilización de ceremonias religiosas como el *candomblé*<sup>480</sup> o la expresión de sus penurias manifestada en cánticos (“soy diplomado en materia de sufrir”). El protagonista, Firmino, adquiere en cambio conciencia

---

<sup>478</sup> A diferencia de este soldado, el personaje de Gaúcho representaría a quien ya ha adquirido una plena conciencia sobre esta situación.

<sup>479</sup> Previo a la aparición del tradicional cartel de “Fin”, se contextualiza temporalmente a la película por medio de la inscripción “1964”, fecha de realización de la misma.

<sup>480</sup> El *candomblé* es una de las religiones de origen africano practicadas especialmente en Brasil.

revolucionaria incitando a los pescadores, entre ellos pobladores verdaderos del lugar, a reconocer a la lucha contra la miseria como la verdadera solución a sus problemas. En resumen, la película instala en el cine brasileño que estaba emergiendo en estos años el tópico de la desalienación como una problemática dificultada por la profunda ascendencia ideológica de las raíces culturales y étnicas, y la vinculación entre mito y progresión histórica.

### 1.3. *Luchas revolucionarias*

El Nuevo Cine Latinoamericano también abundó en films que hicieron referencia a la emergencia y ejecución de luchas revolucionarias, ya sea con motivo de la búsqueda de la independencia, el mejoramiento de las condiciones laborales y todo tipo de reivindicaciones sociales. De esta manera, rememoraron actos de resistencia política y social de los sectores populares. Algunos de ellos, consistieron en reconstrucciones históricas de acontecimientos de este tipo. Otros, fueron alegatos sobre la necesidad de alcanzar objetivos revolucionarios. En este sentido, las películas a analizar en este apartado, pretendieron movilizar al espectador, despertándole una conciencia política que le impulsaría a la participación activa en la lucha por alcanzar un nuevo estado social. Esto se realizaría por medio del transcurrir de sus personajes por diversas etapas hacia la emancipación por parte de los trabajadores o intelectuales. Todos estos ejes se entrecruzaron en mayor o menor medida en estos films, dando cuenta de un panorama cinematográfico atravesado por la politización de la cultura que caracterizó a estas décadas en particular.

Chile nos ofrece diversas realizaciones encargadas de reconstruir procesos revolucionarios de diferente especie. En principio, a través de *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1975) se deja constancia acerca de las reivindicaciones de los obreros por adquirir una organización en base a sus objetivos laborales. Con un estilo cercano a las superproducciones históricas (despliegue de efectos visuales, utilización de multitudes, presencia de un actor reconocido internacionalmente como el italiano Gian Maria Volonté, entre otros aspectos) allí se reproduce un acontecimiento acaecido en 1907, y aprovechado para pronunciar un testimonio del pasado aplicable a luchas presentes y futuras: un grupo de trabajadores del salitre convocan una movilización en medio de un conflicto contra las autoridades de la empresa y el Ejército. De acuerdo a las consideraciones de Jacqueline Mouesca (1988), Littin apeló a una doble estrategia consistente en apelar a la emotividad del espectador (visible en la expresividad visual y sonora) y al mismo tiempo instaurar una reflexividad basada en la ideología socialista vislumbrada no solo en el film, sino inicialmente en la novela homónima de Patricio Manns que dio origen a esta producción.<sup>481</sup>

Más allá de la elaboración de un héroe individual, a través de esta obra cinematográfica se enfatiza el valor de la lucha realizada en unidad por la masa (resumida en especial en el trabajo de

---

<sup>481</sup> La misma, finalizada en 1974, pudo publicarse en Chile recién en 1993.

organización de los grupos de mujeres, y simbolizada en la repetición de las mismas consignas en boca de cada una de ellas). De esta manera, se comprueba el objetivo de este texto fílmico de convertirse en un motor de impulso para los obreros contemporáneos en función de las conquistas a obtener. Allí es donde reside precisamente su incitación a la movilización de los receptores.<sup>482</sup> El fracaso de esta experiencia previa, finalizada en una masacre, es por tanto utilizado en la película como instrumento didáctico para el presente. Este objetivo de mixtura entre pasado y presente es compartido por el film cubano *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) en su reconstrucción sobre un episodio de la lucha por la independencia cubana. De hecho, su director daría cuenta por medio de la siguiente expresión esta aspiración:

Un cine revolucionario penetra en la historia buscando el presente, y en el presente, el futuro; la ubica dentro de un contexto actual, resaltándola como algo vivo, en toda su vigencia y continuidad. Sólo así lo histórico puede resultar válido, en cuando (sic) incida y aporte una problemática del presente. El verdadero cine revolucionario aborda los temas históricos en idéntica forma que lo hace un tema actual, de un modo crítico, objetivo, dentro de una militancia revolucionaria, sin además obviar las diferencias, como tampoco las analogías, los paralelismos o la prosecución existentes entre el pasado y el presente (en Juan-Navarro, 2006: 108, 109).

Por otra parte, previo a la llegada de la dictadura en Chile, Miguel Littin realizó una alegoría sobre la prosecución de una sociedad socialista a través de *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1971), por medio de la cual reconstruyó ficcionalmente el establecimiento de ese orden de gobierno, y la consecución de esos ideales durante 1932 en una población denominada Palmilla, bajo el liderazgo de un campesino llamado José Durán. El film concluye también con una masacre de los pobladores en medio de las luchas de resistencia ante el derrocamiento del presidente elegido, en una intención por evidenciar la presencia de fuerzas ideológicas en pugna movilizadas en torno a la destrucción de los proyectos revolucionarios. Cargada de simbolismos en los que se confunden el misticismo y el patriotismo, y elaborada en base a una polifonía en la que se entremezclan las voces narrativas (y las mismas son puestas en diálogo constante con los cantos socialistas), a través de esta película, Littin hace énfasis en un estilo épico que bien podría ser asociado al barroquismo presente en algunos films de Glauber Rocha. En base a esto, y a pesar de la importancia dada al elemento político en estos directores, podríamos considerarlos, dentro del conglomerado de realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, como dos de los principales ejecutores de un cine afianzado más en el despliegue estético que en la transmisión urgente de un mensaje.

---

<sup>482</sup> Por motivo de la dictadura pinochetista reinante en Chile en ese momento y el alegato de la película por la constitución de una sociedad socialista, esta fue realizada en México y no tuvo estreno comercial en su país de origen. Aún así, fue nominada al premio Oscar en el rubro de película extranjera.

Con el documental *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79), nos encontramos con un ejemplo orientado principalmente a la difusión de un acontecimiento histórico, como fue el proceso de conspiración contra el gobierno socialista de Salvador Allende. Allí observamos a los trabajadores en su apoyo al gobierno de la Unidad Popular, sufriente de oposición por parte de diversos sectores.<sup>483</sup> Con el fin de señalar que el mandato del presidente tenía objetivos meramente populares, el film de Guzmán se valió de recursos tales como entrevistas e imágenes de archivo que documentan las manifestaciones llevadas a cabo por el pueblo, y la unión sindical de los obreros y campesinos contra los patrones, denunciando a su vez el accionar de las organizaciones de tendencia fascista y de los partidos de centroderecha, que comprobarían la tesis de la película: la existencia de una confabulación contra la permanencia del presidente, en rechazo al establecimiento de un sistema socialista de gobierno. La realización de esta película, a través de los equipamientos introducidos por el Cine Directo, permitió el acercamiento a los diferentes ámbitos que componían la sociedad chilena, en una instancia de su historia que obligaba a mantener esta producción en la clandestinidad.<sup>484</sup>

En el caso de Argentina, en lo que respecta a la representación cinematográfica de acontecimientos de índole revolucionaria, se ha destacado el film *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969). A través del mismo, una serie de directores agrupados bajo el nombre de Realizadores de Mayo,<sup>485</sup> unificaron sus esfuerzos con el fin de establecer por medio de abordajes estéticos heterogéneos<sup>486</sup> una conciencia de lucha basada en el ejemplo de las revueltas del Cordobazo.<sup>487</sup> Este acontecimiento fue un referente histórico de los

---

<sup>483</sup> De acuerdo a lo testificado en el film, se trató de una confabulación del gobierno de Estados Unidos movilizándolo a los sectores opositores del país.

<sup>484</sup> De hecho, tal como narra el investigador John King (en Martín, 1997), la posproducción de la película fue realizada en los estudios del ICAIC.

<sup>485</sup> Estos fueron Mauricio Berú, Octavio Getino, Rodolfo Kuhn, Nemesio Juárez, Jorge Martín (Catú), Humberto Ríos, Rubén Salguero, Eliseo Subiela y Pablo Szir. Los trabajos realizados por cada uno de ellos, que se unificaron en el film en cuestión, terminaron siendo la única experiencia cinematográfica realizada por esta agrupación.

<sup>486</sup> Esta heterogeneidad incluye el abordaje de los episodios bajo el registro de la ficción, el documental o la combinación de ambos, la duración de cada cortometraje integrante, la utilización de material de archivo, animaciones y actores, etc.

<sup>487</sup> Los acontecimientos conocidos hoy en día como el Cordobazo tuvieron su origen en una serie de huelgas convocadas por los principales sindicatos de la ciudad de Córdoba unida a una movilización de estudiantes universitarios. Luego del asesinato del obrero metalmecánico Máximo Mena durante una represión policial, se produjeron protestas espontáneas que desbordaron la capacidad militar. Estos sucesos empezaron a formar parte de la memoria popular, representada recurrentemente en el cine político argentino, para la consecución de nuevas reivindicaciones.

cineastas militantes argentinos a la hora de reivindicar la posibilidad de una movilización espontánea del pueblo en base a sus propias demandas sociales.

Luego del prólogo, un cartel expositivo establece la norma directiva que guiará a cada uno de los episodios: “Este film fue producido por un grupo de realizadores y técnicos cinematográficos argentinos, como aporte al proceso de liberación Argentina y Latinoamericana”. Sumado a esto, la película es dedicada a aquellos que perdieron su vida en las diferentes jornadas de lucha. Nos topamos, por tanto, ante una película destinada a incentivar, en base al referente erigido por el Cordobazo,<sup>488</sup> la continuación de acciones revolucionarias espontáneas por parte de las masas populares contra el régimen de Juan Carlos Onganía (1966-1970), vigente hasta ese entonces. Gran parte de los episodios documentales que componen esta producción tienen en común la utilización de contrapuntos entre la imagen y la banda de sonido, tendientes a resaltar situaciones sociales irónicas, y especialmente a dar cuenta de la filosofía de la lucha armada como instrumento para contrarrestar los actos de violencia institucional.

El largometraje del cubano Tomás Gutiérrez Alea *Historias de la Revolución* (1960) nos remite también, desde un espacio de rememoración de acontecimientos pasados, a una perspectiva similar a la desplegada en los films aquí mencionados, con la diferencia de que la cinematografía de Cuba no manifestó en este tipo de casos la urgencia para testificar los hechos del presente histórico, sino situaciones ya superadas. El primero de sus episodios, titulado *El herido*,<sup>489</sup> instala en principio la contextualización temporal de los hechos a narrar (la dictadura de Batista) y contiene una primera escena marcadamente documental,<sup>490</sup> en la que observamos batallas callejeras, escenas recurrentes en el cine militante argentino y chileno que surgiría unos años después. Inmediatamente después se da lugar a la recreación ficcional, en la cual una pareja debe alojar en su hogar a un disidente herido. Allí se instala el debate acerca de la disyuntiva entre la colaboración con la revolución política que se estaba suscitando en Cuba, y el temor provocado por la delación en la clandestinidad. De allí en adelante, por medio del desarrollo de los demás episodios (en los que se destaca la humanidad de los rebeldes hacia sus compañeros heridos, y el apoyo unánime del pueblo hacia los revolucionarios, respectivamente), la película reproduce el progresivo camino a la concientización y adhesión a los principios antiimperialistas de la revolución. De este modo, a través de este tipo de trabajos, el cine

---

<sup>488</sup> Este acontecimiento trascendió las pantallas argentinas, incluyéndose algunas imágenes documentales sobre el mismo en el film chileno *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores del Pino, 1972).

<sup>489</sup> El film está conformado por tres episodios: *El herido*, *Rebeldes* y *La batalla de Santa Clara*. Aunque originalmente eran cinco, se decidió incluir sólo los de Gutiérrez Alea para evitar una prolongada extensión. Los otros dos títulos, realizados por José Miguel García Ascot conformaron la película *Cuba 58* (1962), codirigida con Jorge Fraga.

<sup>490</sup> En el último episodio del film, se introduce una voz *over* al inicio y a la mitad del mismo que funciona también como procedimiento documental.

cubano propuso una reflexión sobre la historia reciente en el contexto del cambio a una nueva mentalidad en la sociedad de ese país.

En lo que respecta a la producción militante, ésta ha ofrecido gran cantidad de ejemplares de una cinematografía preocupada por la participación de los espectadores en la lucha revolucionaria. En el caso de Argentina, se destacaron dos organizaciones que se constituyeron en el tronco principal del cine político nacional del período. Por un lado, la agrupación Cine Liberación, creada en 1969 por Fernando Solanas y Octavio Getino (vinculados a la Juventud Peronista), y Cine de la Base (que tuvo como fundador al realizador Raymundo Gleyzer), nacida en 1973 con bases políticas incrustadas en el PRT-ERP. Junto con ellas, ha habido un sinnúmero de realizadores que pusieron al servicio de la militancia política sus creaciones artísticas. Entre ellos, localizamos a Humberto Ríos, Enrique Juárez, Nemesio Juárez, Pablo Szir, Gerardo Vallejo y Jorge Cedrón, entre otros, que en gran parte de los casos se abocaron a la producción de films obligados a la clandestinidad.

Sus películas no aspiraban simplemente a una modificación de los estatutos socioeconómicos sino más bien a un giro total, una verdadera subversión del sistema. No pretendían, por tanto, el establecimiento de una reforma sino gestar una revolución, cuyos actores no serían los políticos o los intelectuales y artistas, sino los obreros y campesinos. La regla general de aquellos que sostenían esta postura consistía en que era vana la realización de un arte que no tuviera como objetivo el logro de resultados concretos en la realidad. Sin embargo, con el transcurrir de los años, notamos que a pesar de los planteos presentados en los films y en las declaraciones de los cineastas, sumados a la implementación de estrategias de divulgación por medios alternativos y/o clandestinos que tenían como fin facilitar la comunicación y el debate, esta clase de iniciativas se topó con dificultades de orden histórico-político, que derivaron en la desaparición de cineastas (como Raymundo Gleyzer y Pablo Szir), la muerte dudosa de Jorge Cedrón (caratulada como suicidio durante su exilio en Francia) y el éxodo de Humberto Ríos, Gerardo Vallejo y Fernando Solanas, entre muchos otros, quienes continuaron, como otros realizadores de América Latina, sus carreras cinematográficas en ámbitos lejanos a la cultura regional que intentaron explotar.

*La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) ha sido el principal referente para el cine militante de la región, independientemente de las tendencias ideológicas desplegadas por cada director del Nuevo Cine Latinoamericano en particular. Su estructura narrativa, que le aproxima al formato de ensayo, ha sido inspiradora para films como *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) o *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79). También ha sido un documental célebre por fomentar, a través de la manipulación de archivos audiovisuales y la toma directa de testimonios, una postura a favor de la movilización del espectador cinematográfico hacia la intervención en las circunstancias históricas y sociales. Su propuesta, por lo tanto, consiste en un acto persuasivo en la

conciencia de los destinatarios, encontrando como principal razón de su existencia la incitación a la acción.

La propuesta establecida inicialmente por la película es la de funcionar como instrumento ideológico en pos de una movilización activa para la lucha de liberación contra el neocolonialismo, promovida por los debates llevados a cabo durante y posteriormente a la proyección. De esa manera, sus realizadores apuntaron a que el ordenamiento de cada una de las partes que la componen no sea estático sino modificable de acuerdo a la experiencia concreta entablada entre el film y el espectador, concebido principalmente como un actor. Consideramos que estas pretensiones de vinculación dialéctica entre ambas instancias podrían haberse acercado a su objetivo en lo que respecta a las conversaciones entabladas en las históricas presentaciones-actos de las que hacen referencia las crónicas. Sin embargo, la película contiene ciertos recursos narrativos coercitivos que direccionan la lectura del receptor, entre ellos, el carácter fuertemente normativo de las voces *over*, el constante bombardeo de consignas ideológicas por medio de intertítulos, el empleo del montaje intelectual promovido en su tiempo por Eisenstein, y por último, la introducción de una estética propia de los *spots* publicitarios.

Desde una perspectiva ideológica diferente, encontramos en la figura de Raymundo Gleyzer uno de los exponentes de la utilización de la cinematografía en función de la consecución de la Revolución Socialista. En el desenlace de su largometraje argumental *Los traidores* (1973), se efectúa, de hecho, un llamado a la lucha armada, dirigido especialmente a las bases populares, pretendidos instrumentalizadores de la misma. Luego de la escena del asesinato del personaje del sindicalista Barrera, una voz *over*, identificada como representante del Comando Obrero Rosales Saldaño,<sup>491</sup> se encarga de clarificar la propuesta ideológica del film: tomar este caso ficcional como un elemento aleccionador hacia las bases populares para el establecimiento de una guerra del pueblo.

Con ese objetivo, Gleyzer recurrió a un lenguaje desprovisto de virtuosismos: "... nosotros pensábamos en la necesidad de construir un discurso cinematográfico que estuviera ligado a las luchas sociales más que a una propuesta de creación de una estética individual" (en Peña y Vallina, 2006: 94). De esta manera, la elección del registro de la ficción puede vincularse también a la posibilidad de aprovechar la afición del espectador común a ese tipo de películas para instalar el discurso ideológico pretendido.

Los films de Cine de la Base han sabido expresar estos mismos objetivos de lucha por la emancipación a través de una serie de documentales entre los que se destacaron *Swift* (1972) y *Ni olvido ni perdón* (1972). En el primero de ellos son denunciadas las malas condiciones laborales del frigorífico del título, justificando de esa manera el secuestro del gerente de la empresa. Por medio

---

<sup>491</sup> Este nombre deriva de dos personajes que transitan el film, víctimas de la traición de la dirigencia sindical allí descripta.

de la inserción de material de archivo televisivo y fotografías, y utilizando las técnicas del noticiario, este cortometraje, elaborado como un contrainforme, transmite al espectador la necesidad de ejercer un tipo de violencia revolucionaria que contrarreste las acciones de represión diaria por parte de explotadores sociales, tomando como ejemplo el operativo organizado por ERP. A través del segundo medimetraje, los realizadores de Cine de la Base establecen esta misma consigna tomando al fusilamiento ilegal de un grupo de guerrilleros pertenecientes a distintas organizaciones como pretexto para denunciar la impunidad del sistema capitalista y la dictadura, y por lo tanto, la necesidad de que el proletariado se levante en armas. Este tipo de películas fueron realizadas en base a una propuesta de comunicación de hechos del presente inmediato, con lo cual no han priorizado la búsqueda de un lenguaje estético innovador. De hecho, se caracterizan por la utilización de imágenes en crudo, es decir, sin una elaboración sofisticada del montaje, con lo cual denotan su condición de instrumentos de transmisión urgente de una propuesta revolucionaria hacia sus receptores.

Si hablamos de noticieros, las producciones realizadas por el ICAIC, como *Muerte al invasor* (Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez, 1961) cumplieron la misma función contrainformativa. En este caso en particular, se rememoran diversos ataques calificados desde los títulos de crédito como “la agresión imperialista al pueblo de Cuba”. La voz *over* que guía el relato en la totalidad del cortometraje instala las bases ideológicas del film en un tono didáctico y de denuncia. La misma, acompañada en ciertos momentos por un cántico revolucionario, se encarga a su vez de exaltar el despliegue organizativo de las tropas cubanas contra sus enemigos, por medio de imágenes de tanques y camiones del Ejército Rebelde enmarcados por la figura de Fidel Castro. De esta forma, la película afirma su objetivo de proclamar el nivel de conciencia revolucionaria del pueblo cubano. En este sentido, desde trabajos como *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960) hasta *Girón* (Manuel Herrera, 1972), se utilizó el medio cinematográfico como medio de autoafirmación sobre el sistema instalado en la nación, en medio de la persecución ideológica de sus denominados enemigos. Algo similar podríamos afirmar respecto de los films de la Unidad Popular, reafirmando su apoyo a Salvador Allende, como ocurre en el final de *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1972). Esto es llevado a cabo por intermedio del testimonio de un trabajador que denuncia las estrategias de la “derecha reaccionaria” para derrocar al gobierno, y de la voz de un cantor anunciando que “ahora la cosa es distinta”.

Otro de los aspectos que ha agrupado a algunos films del Nuevo Cine Latinoamericano vinculados a las luchas de emancipación ha sido la adquisición por parte de los personajes de una

conciencia revolucionaria.<sup>492</sup> En Brasil, el intertexto histórico de los siglos XIX y XX ha funcionado como impulso inspirador para elaborar propuestas cinematográficas que reflexionaron sobre el trayecto ideológico de las masas populares. A continuación mencionaremos algunas experiencias que sirvieron de referentes al *Cinema Novo*, las cuales se circunscribieron meramente a un pasado medianamente lejano, pasando por alto las acciones revolucionarias contemporáneas como las producidas por las Ligas Campesinas.<sup>493</sup>

A fines del siglo XIX, la población rural, desde siempre dirigida por los *coroneis* (coroneles), terratenientes que ostentaban el poder económico en esas tierras, desarrolló una sucesión de protestas de carácter político-religioso. La más trascendente fue la ocurrida en Canudos, una hacienda del Estado de Bahía en la que a partir de 1893, un autoproclamado profeta conocido como Antônio Conselheiro<sup>494</sup> protagonizó, junto a su grupo de seguidores, feroces disputas con la policía. Las revueltas de Canudos se vincularon a los problemas constantes de sequía y a la explotación de los campesinos, y se desarrollaron en plena batalla contra la instauración de la República (hecho que había acontecido en 1889). Otra célebre revuelta fue la que se produjera en 1912 en la frontera entre los Estados de Paraná y Santa Catarina. Nos referimos al movimiento de Contestado, liderado por el sacerdote José María Ibiapina, quien luego de su muerte en uno de los primeros enfrentamientos entre los habitantes de ambos territorios fue declarado santo por sus admiradores. El movimiento fue derrotado en 1916, luego de un último combate entre los fieles y el Ejército.

Junto con esos dos acontecimientos se suman también los eventos acaecidos a partir de 1873 en una ciudad del Estado de Ceará llamada Joazeiro. Estos tuvieron como protagonista a un sacerdote llamado Cícero Romão Batista, el cual sería perseguido por las autoridades a causa de sus polémicas incursiones junto a los campesinos. Aún cuando los elementos de orden místico tuvieron gran preeminencia en estas batallas, el mayor motivo de los conflictos de la región consistió especialmente en la recuperación de la posesión de las tierras. Previamente a la reconstrucción cinematográfica de estos hechos históricos, han existido en Brasil diversas obras literarias que los han abordado como parte de sus tópicos centrales. El título más significativo ha sido la novela de Euclides da Cunha *Os sertões* (1902), la cual se remitió especialmente a la Guerra de Canudos. Las figuras de Cícero y de Antônio Conselheiro, por su parte, fueron utilizadas en las manifestaciones

---

<sup>492</sup> Véase al respecto el film *Soy Cuba* (1964), dirigido por el ruso Mijail Kalatozov, el cual narra diversos episodios que intentan describir la pobreza y la explotación de ciertos sectores sociales marginales durante el gobierno de Fulgencio Batista hasta la adquisición de una conciencia revolucionaria.

<sup>493</sup> Estas fueron asociaciones civiles de campesinos que empezaron a surgir en Brasil a partir de 1945 con el fin de organizar una sindicalización del sector. Fueron impulsadas por el Partido Comunista Brasileño (PCB). Para un estudio exhaustivo sobre las mismas remitirse a Azevêdo, Fernando Antônio (1982), *As ligas camponesas*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

<sup>494</sup> Su verdadero nombre fue Antônio Vicente Mendes Maciel y vivió entre 1830 y 1897.

artísticas como prototipos de un discurso contrahegemónico, volcado hacia las necesidades de los campesinos.

Por otra parte, ha habido otro tipo de revuelta popular que fue revisitada por la cinematografía brasileña del período. Se trató del movimiento *cangaço*, iniciado en 1878<sup>495</sup> en el Nordeste brasileño y asociado en sus orígenes a las disputas entre familias por la posesión de las haciendas. Esto generaría la formación de pequeños ejércitos que posteriormente derivaron en las famosas bandas de *cangaçeiros*.<sup>496</sup> Estos personajes solían recorrer el Nordeste de Brasil saqueando bienes y distribuyéndolos a los campesinos víctimas de las sequías. El *cangaçeiro* más conocido fue Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938),<sup>497</sup> quien saltaría a la fama bajo el nombre de Lampião, convirtiéndose en el personaje más popular de la literatura regional nordestina. A través de obras como *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Antonio das Mortes*, el *Cinema Novo* traería una perspectiva renovada de estos héroes/bandidos, explotando su lado mítico y revolucionario.<sup>498</sup> No en vano Rocha consideraba a los *cangaçeiros* como los héroes de la mitología popular brasileña (en Burton, 1991).

El film de Rocha *Dios y el diablo en la tierra del sol* consta de cuatro partes que establecen diferentes etapas en la consecución de la conciencia revolucionaria del campesino. En primer lugar, su prólogo da cuenta de una situación de explotación sufrida por los personajes del film por causa de los abusos del terrateniente. El asesinato de este último por parte del vaquero Manuel da inicio a su recorrido en búsqueda de una salida, optando, a causa de la persecución de los *capangas*, por la alternativa de la lucha revolucionaria.

En segunda instancia, la experiencia del protagonista con el beato Sebastião revive la mencionada serie de alzamientos mítico-populares presentes en la historia y la literatura brasileña. Este tipo de

---

<sup>495</sup> Si bien la fecha oficial de comienzo de estas revueltas fue 1878, pueden localizarse los orígenes de las actividades de saqueo a favor de los campesinos del Nordeste en 1834.

<sup>496</sup> Dentro de la vasta literatura que aborda este fenómeno podemos mencionar el trabajo de Facco, Rui (1965), *Cangaçeiros e fanaticos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira y el de Anderson Nascimento, José (1998), *Cangaçeiros, coiteiros e volantes*, São Paulo, Icone Editora.

<sup>497</sup> Otros célebres *cangaçeiros* fueron Lucas Evangelista (1807-1849), conocido como Lucas da Feira (1807-1849), Jesuíno Brillhante (1844-1879), Diogo da Rocha Figueira (1862-1918) también conocido como Dioginho, Antônio Silvino (1875-1944), y Cristino Gomes da Silva Cleto (1907-1940), llamado popularmente Corisco.

<sup>498</sup> En la historia del cine brasileño pueden reconocerse tres ciclos posteriores al clásico *O cangaçeiro* (Lima Barreto, 1953): las realizaciones de Carlos Coimbra *A morte comanda o cangaço* (1961), *Lampião rei do cangaço* (1964) y *Corisco, o diabo louro* (1969), por un lado, los films de Glauber Rocha *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) y *Antonio das Mortes* (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969), y por último, tres películas producidas en la década del noventa: *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *O cangaçeiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997), *remake* del film inaugural del género *cangaço*, y *Baile perfumado* (Paulo Caldas y Lírío Ferreira, 1997), en el cual se divulgaron imágenes documentales de Lampião y su banda.

personajes asumió un liderazgo ligado a lo político y al fenómeno del mesianismo. Su figura no se reducía a una mera expresión religiosa sino que estuvo vinculada a la lucha contra las injusticias sociales. En este contexto, se destacaron los mencionados Cícero y Conselheiro, pero también un movimiento de origen portugués conocido como “Sebastianismo”. Este consistió en una leyenda nacida en el siglo XV, luego de la desaparición/muerte del rey Sebastião I en una batalla. Al no ser expuesto su cuerpo públicamente, el pueblo generó la expectativa de que el rey estaba vivo y regresaría a su trono. Todos estos elementos son retomados en el film a través del personaje de Sebastião. Su declaración a los campesinos por medio de la cual anuncia profética y políticamente que “el mar se convertirá en *sertão* y el *sertão* en mar”, no es más que una cita de los discursos pronunciados por Conselheiro a su masa de seguidores. El misticismo aparece asociado a lo popular y a la polémica frente a la hegemonía política y eclesiástica. El objetivo final será proclamar la “redención” de Brasil, para que tal como afirma Sebastião, pueda existir “una tierra donde todo es verde”. Misticismo y política se reúnen, por tanto, para iniciar una posible revolución. Sus discursos ante un grupo de campesinos a los que se sumará Manuel están plagados de referencias de rebelión social combinadas con un vocabulario mítico-religioso. A través de ellos, se efectúa una desvinculación de los problemas de la explotación por las tierras y la miseria con circunstancias determinadas por el paisaje y el clima: “Los prefectos, las autoridades y los hacendados dijeron que estaba mintiendo y que el sol era culpable de la desgracia”.

En tercer término, el protagonista continúa su trayectoria uniéndose a la banda del *cangaçeiro* Corisco, en una segunda instancia de resistencia social. Este personaje representa al justiciero, una especie de continuador de la obra de Lampião, autoafirmado como un guerrero que lucha contra “el dragón de la riqueza”. Corisco expresa con su mirada directa a la cámara un mensaje ideológico que interpela al espectador: si él muere, otro tomará su lugar, estableciendo al rifle y el puñal como los instrumentos idóneos para luchar contra las injusticias sociales. El *cangaçeiro* se identificaría así con aquel que asume el combate por el pueblo, para no dejar al pobre morir de hambre: es precisamente la supremacía del mismo el grito lanzado por Corisco antes de morir.

Aun considerando las divergencias propias de Sebastião y Corisco creemos, junto a Ismail Xavier, que ambos componen “dos fases de la misma metafísica” (1983: 98), cimentados en un pensamiento que asocia los movimientos revolucionarios con lo irracional. En su análisis, el autor destaca que los discursos emitidos por ambos personajes son pronunciados por la voz del mismo actor (Othon Bastos), reforzando con esto el carácter unitario otorgado a la elaboración de sus personalidades. En adición a esto, la introducción de los mismos por medio de un cantor fuera de cuadro ejerce la función de instalar una misma estructura a los segmentos en que aparecen el beato y el *cangaçeiro*. En tercer lugar, la unicidad se manifiesta en la actitud del protagonista hacia ellos:

es Manuel mismo quien se ofrece a colaborar con ambos como guerrero, y del mismo modo, también termina abandonándolos a consecuencia de la matanza en la que los dos personajes mueren.

El film describe una ambigüedad experimentada por el individuo en medio de su búsqueda de liberación. El beato y el *cangaçeiro*, en su rol de contrapunto frente a la institución eclesiástica y militar respectivamente, son personajes dotados de una dualidad constitutiva: confrontados en evidente rebeldía ante la hegemonía, poseen sin embargo un poder destructivo que derivará en la autodeterminación del propio campesino para emprender la lucha. En el epílogo, la huída y correr de Manuel por el *sertão* en procura del mar simboliza precisamente el camino hacia la adquisición final de una conciencia revolucionaria, donde el hombre se instituiría en el único dueño de la tierra.

Otro film clave que analiza el peregrinar hacia la concientización ideológica ha sido *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967). Por medio de los cuestionamientos y vaivenes de su protagonista, el poeta Paulo Martins, se debate acerca de la inclusión del artista en la lucha revolucionaria, y las contradicciones internas inherentes al respecto. En un principio, Paulo se inicia en la política manifestando una perspectiva ingenua, mientras trabaja al servicio del fascista Porfirio Díaz (en alusión al dictador mexicano del mismo nombre).<sup>499</sup> Su camino continúa con su participación en la campaña del candidato populista Vieira, y su posterior desilusión por causa de la ineficacia de sus promesas. Finalmente, en una especie de síntesis, Paulo desemboca en la lucha guerrillera: “No se cambia la historia con lágrimas”, sino con sangre. Precisamente, es en la primera y última secuencia, siguiendo una estructura narrativa cíclica, donde el film instaura la imagen prototípica del cine militante: el hombre levantando el fusil.

Por tanto, con esta película transitamos, a través de su protagonista, las diferentes posturas sobre el compromiso político puestas en discusión en el continente durante los años sesenta. En cada una de estas etapas, Rocha da a entender la posición fluctuante del artista sumido en una época extremadamente politizada: mientras Paulo aspira junto a Díaz a abandonar los puestos de gobierno para hacer poesía comprometida, con Vieira decide renunciar a la escritura de libros para “hacer de la política un arte”.

La campaña del candidato Vieira es introducida por medio del inserto de un cartel en las imágenes, que pareciera otorgar a la misma el aspecto de una publicidad televisiva. De esta forma, la figura del político es identificada con la de un actor, que circula por un escenario trazando una ficción. Espectáculo y representación, y en consecuencia, ilusión (en su carácter combinado de esperanza y

---

<sup>499</sup> Nos referimos a José de la Cruz Porfirio Díaz Mori (1830-1915), presidente de México en dos oportunidades: entre 1877 y 1880, y en 1884 hasta su renuncia en 1911, en medio del proceso de la Revolución Mexicana. Los años en que Díaz ocupó ese cargo (con la breve interrupción producida por la presidencia de Manuel González entre 1880 y 1884), se conocen usualmente como el Porfiriato.

engaño), son los factores exacerbados por Rocha en esta secuencia.<sup>500</sup> Posteriormente, presenciamos el desencanto de Paulo ante el líder que había apoyado, convertido en un ser paternalista e incapaz de vincularse verdaderamente con el pueblo. El film de Glauber Rocha, con su tono de epopeya, expresa el vaivén de su protagonista a través de una perfecta combinación entre forma y contenido. Así fue identificada por Ismail Xavier (1993) la conjunción entre la reflexividad de Paulo con los movimientos de cámara y los recursos estilísticos, que dan un aspecto disonante a la estética de la película. La trayectoria inestable de Paulo es expresada también por medio de la escena de una fiesta, en la que este transita de mujer en mujer, simbolizando su efímero romance político en cada una de las etapas ideológicas que atraviesa durante el desarrollo de la narración.

Como vemos, el film describe el ideario circulante en este período de la historia latinoamericana sobre la asunción de una nueva postura del intelectual/artista frente a su tiempo, poniendo en discusión la viabilidad de esas aspiraciones,<sup>501</sup> por lo cual es inevitable notar en el discurrir de Paulo el itinerario ideológico y estético de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano a lo largo de las diferentes experiencias históricas de sus respectivos países. *Tierra en trance* es, a su vez, una película transicional en la filmografía de Glauber Rocha,<sup>502</sup> que divide también al cine regionalista de América Latina entre una etapa de fervor revolucionario, y otra signada por el desencanto ante las circunstancias represivas: “La aventura terminó”, afirma Paulo en referencia a esa desilusión, y esta expresión podría trasladarse al pensamiento de los realizadores de este frente de integración continental. Con este film, Rocha reflexionó sobre su propio lugar como artista en la lucha política: en la búsqueda de una transformación social, los escollos encontrados en el transcurso y, una definición final, expresada en la toma del arma (fusil=cámara) como estandarte persistente de ese ideal revolucionario.<sup>503</sup>

Respecto al trayecto hacia la adquisición de una conciencia revolucionaria, reflejado en particular en el cine de ficción, encontramos un ejemplo significativo en la cubana *Aventuras de Juan Quin*

---

<sup>500</sup> En esta misma dirección funcionan las escenas donde se despliegan las campañas políticas en *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), cargadas de promesas hacia la población necesitada.

<sup>501</sup> Al respecto, Ismail Xavier sostiene: “... Glauber armó el drama barroco del desencanto, marcado por la percepción aguda de la crisis de un proyecto revolucionario alimentado durante años” (en Rocha, 2004: 15).

<sup>502</sup> Consideramos que *Tierra en trance* es un film bisagra por contener los elementos que caracterizaron los dos principales períodos creativos de Glauber Rocha resumidos en los principios de sus manifiestos “Estética del hambre” y “Estética del sueño”. Para un detalle del contenido de los mismos remitirse al Capítulo 3 de la presente Tesis.

<sup>503</sup> En la película argentina *Alianza para el progreso* (Julio César Ludueña, 1971) encontramos también una reflexión sobre el lugar ocupado por el artista latinoamericano en sus preocupaciones sociales. Esta es llevada a cabo a modo de caricatura, poniendo sobre la mira al mismo tiempo la descripción de la figura tan asentada en estos años del artista comprometido y su cuestionamiento sobre el verdadero alcance de sus aspiraciones iniciales. La ironía y el sarcasmo se ocupan de poner al descubierto el cuestionamiento sobre los ideales revolucionarios que los gobiernos dictatoriales terminaron aplastando.

*Quin*, presentada irónicamente como una comedia de aventuras, a la manera de los *westerns* de Hollywood.<sup>504</sup> El personaje central, un artista circense, se transforma a lo largo de la narración por medio de un recorrido escalonado impulsado por el deseo de cambio: desde su función como monaguillo hasta su accionar como guerrillero en pos de la revolución, presenciamos la evolución de la conciencia de lucha en los diferentes episodios que componen el film. Esa multiplicidad de facetas es establecida en la presentación de Juan Quin Quin en los créditos, con su imagen cuadruplicada en el mismo cuadro.

La película pretende ilustrar, por medio de un *collage* de estilos y un tono humorístico, la posibilidad de acceder al proceso de transformación social, culminando con un aleccionamiento directo hacia el espectador respecto a las estrategias para la toma de cuarteles en la lucha guerrillera. En esta instancia, aparece por primera vez en el film una voz *over* que parece irrumpir como un inserto documental en la ficción, exponiendo la instancia enunciativa junto con la serie de carteles que se intercalan entre secuencias. Las imágenes de la película vienen a ilustrar en este momento de la narración el mensaje impulsor proveniente de esa voz, que insta al receptor a participar de combates armados para su emancipación. La expresión final del protagonista afirmando al espectador que “no fue difícil conseguir las armas” funciona como táctica de persuasión al respecto.

Por último, el cortometraje chileno *Entre ponerle y no ponerle* (Héctor Ríos, 1972), nos ofrece otro ejemplo prototípico sobre la adquisición de conciencia por parte de los destinatarios del film respecto a problemáticas de índole social. Luego de una exposición sobre los estragos provocados por el alcoholismo en los obreros, efectuada en base a testimonios reales, la voz *over* que dirige el relato en su totalidad efectúa finalmente un llamado a la conciencia del espectador para considerar a esa enfermedad como una estrategia de sometimiento del pueblo ante los abusos de los explotadores: “en esta pelea tenemos que embarcarnos todos los trabajadores”. Realizada en el contexto del gobierno de la Unidad Popular, y adhiriendo a sus principios, por medio de una canción que funciona como cierre de la propuesta aquí mencionada, las últimas imágenes de la película exhiben a los obreros realizando sus tareas con ánimo. Sus rostros sonrientes contrastan sobremanera con el marcado deterioro y humillación resaltados en la primera parte, en un interés por mostrar los cambios perpetrados en el país, y las esperanzas hacia el futuro.

#### 1.4. Vínculo héroe y pueblo

En el universo fílmico del Nuevo Cine Latinoamericano, se hizo notoria la figura del héroe y su relación con la masa o pueblo. Este tópico en particular tiene una fuerte conexión con las

---

<sup>504</sup> Los títulos de crédito siguen el estilo de los *westerns* por medio de la tipografía de las letras, la inclusión de una banda sonora que otorga un ambiente heroico a las imágenes, y la presencia de un paisaje desértico y montañoso recorrido por hombres a caballo.

mencionadas aspiraciones revolucionarias que han desplegado algunos realizadores de la región en las películas aquí analizadas, y en sus propios ensayos teóricos desplegados en el Capítulo 3. Por tanto, en este apartado analizaremos algunas películas del Nuevo Cine Latinoamericano que han abordado los diferentes modos de vinculación de ambos grupos de personajes con el fin de establecer cuál es la fuente inspiradora de la lucha revolucionaria y la intervención de la comunidad en la misma.

Podemos localizar algunas producciones que establecieron el liderazgo de personajes individualizados desde una perspectiva diferente de los relatos tradicionales, en las que se analiza su interrelación con las masas. En el documental *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), si bien se enfatiza la fuerza de la masa manifestada en las revueltas del Cordobazo, se expresa también la existencia de una categoría de personajes, los líderes sindicales, en función de su rol de impulsores para la reacción del pueblo. Las figuras de Agustín Tosco<sup>505</sup> y Emilio Jáuregui<sup>506</sup> son opuestas a la de Augusto T. Vandor,<sup>507</sup> cuyo asesinato, producido mientras estaba “sentado en su suntuoso escritorio” y no “en la calle, luchando con su pueblo”, es despojado de toda clase de heroísmo. Su posición de negociador, según lo expresado por el narrador, habría perjudicado al movimiento obrero, y por lo tanto, su imagen es imposibilitada de ser erigida como ejemplar para las masas. *Los traidores*, por su parte, también supo describir las carencias de los héroes individuales, representados en la figura del sindicalista peronista Roberto Barrera,<sup>508</sup> que por motivo de la corrupción y la seducción del poder, tuvieron un origen idealista a favor de los trabajadores y culminaron conspirando contra los mismos. La ejecución final del mismo como un acto de justicia realizado por un grupo de guerrilleros refuerza el énfasis puesto en el film sobre la acción de las bases populares para el cambio revolucionario.

En relación al vínculo entre héroe y pueblo, existen películas que marcan la existencia de una ambigüedad en la constitución de esos personajes basada en la dicotomía héroe/bandido. *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) ha ofrecido una perspectiva original sobre esta problemática. Esta es abordada desde el punto de vista de la representación identitaria de la nación,

---

<sup>505</sup> Agustín Tosco (1930-1975) fue un dirigente perteneciente al Sindicato Luz y Fuerza, participante de las jornadas del Cordobazo.

<sup>506</sup> Emilio Jáuregui (1940-1969) fue un periodista de orientación marxista que integró la Federación Argentina de los Trabajadores de Prensa (FATPREN). Fue asesinado en una manifestación en repudio a la visita al país del entonces gobernador estadounidense Nelson Rockefeller.

<sup>507</sup> Augusto T. Vandor (1923-1969) fue un sindicalista metalúrgico, representante de la rama participacionista del peronismo, caracterizada por una política de negociación con el gobierno.

<sup>508</sup> Si bien se trata de un personaje ficticio, el personaje de Barrera tiene muchas similitudes en su construcción con sindicalistas argentinos reales, en especial José Ignacio Rucci, asesinado en 1973 por un comando de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), movimiento guerrillero de orientación peronista.

enclavada en la figura del protagonista, denominado “héroe de nuestra gente”. Las ambivalencias que definen el carácter de este personaje consistieron en su alternancia entre bebé/adulto, negro/blanco, feo/príncipe lindo, hombre/transvertido, en una constante metamorfosis acompañada por sus desplazamientos por selva/ciudad/selva.<sup>509</sup> La ambigüedad propia de Macunaíma, y su acercamiento a los atributos del antihéroe, expresa por tanto una ausencia de cualidades propias, tanto morales como geográficas, que imposibilitan la unificación cultural del país. Su falta de carácter alude a la dificultad por establecer un rol fijo para el personaje en la narración. Los créditos de inicio y de final de la película resaltan irónicamente dos símbolos de la nacionalidad que son cuestionados durante todo el relato: la fotografía de una pintura representando la selva brasileña, y por otro lado, en la banda sonora, el himno de Heitor Villa-Lobos “Desfile aos heróis do Brasil”, el cual por medio de un estilo épico exalta los actos gloriosos llevados a cabo por los “hombres heroicos de esta Patria”. La elección de esta obra musical se debe, de acuerdo al crítico Ismail Xavier, a una “carga de rechazo a los mitos nacionalistas apropiados por el régimen militar” (1993: 155).

Realizada en plena dictadura, *Macunaíma* ofreció, basándose en el humor tropicalista, los recursos de la alegoría y la indefinición psicológica y aún física del personaje, una lectura divergente frente a los discursos tradicionales sobre la identidad nacional. En su análisis del film, Ivana Bentes afirma que el “carácter camaleónico, adaptativo, de Macunaíma corresponde al ‘sin estilo’ del film” (1996: 92)<sup>510</sup> debido a la multiplicidad de abordajes que la autora resume en una mezcla de arte popular y erudición, y de *chanchada* y *Cinema Novo*, cuya unión contradictoria en la construcción narrativa y estética de la película resaltaría la mencionada indefinición del personaje.

En este tipo de obras, como podemos ver, el héroe es poseedor de una carga de imprecisión que lo convierte en objeto de especulaciones. Podemos ilustrar este fenómeno a través de las figuras de los bandidos sociales. El carácter épico dado por la literatura popular a estos personajes puso en evidencia una dificultad de separar lo histórico de lo mítico que ha sido manifestada en varios films representativos del Nuevo Cine Latinoamericano.

Por otro lado, la visión sobre el bandidismo ha sido discutida por muchos autores, quienes no siempre concordaron respecto a la motivación social de las acciones violentas de esta clase de grupos o individuos. El movimiento *cangaço* fue uno de los más característicos al respecto. Uno de los primeros estudios sobre este fenómeno fue elaborado por el historiador Rui Facco en su libro *Cangaçeiros e fanaticos* (1965). Su visión fue promotora en cuanto a la creencia del carácter social

---

<sup>509</sup> Aún cuando el personaje transita por la ciudad, continúa actuando como en la selva: en su comportamiento físico mantiene la misma clase de movimientos observados en el Macunaíma originario. Su casa, por otra parte, está poblada de hamacas (que usa en preferencia a la cama), manteniendo así el imaginario tropical.

<sup>510</sup> Cita transcripta del original en portugués.

de las motivaciones del *cangaço*. El autor asoció a este personaje con los activistas impulsores de las reformas agrarias. En esta línea, el *cangaço* se constituiría en una especie de antepasado de lo que años después serían los participantes de las Ligas Campesinas.

Esta sería también la perspectiva adoptada por Eric Hobsbawm (1983 y 2001) en su análisis sobre el bandolerismo social, considerado por él como un fenómeno predominantemente rural y de características universales: "... es poco más que una protesta endémica del campesino contra la opresión y la pobreza: un grito de venganza contra el rico y los opresores, un sueño confuso de poner algún coto a sus arbitrariedades" (1983: 15). Como podremos ver, estas ambiciones, carentes de una organización sistematizada según el historiador, se manifestaría en los films del Nuevo Cine Latinoamericano ambientados en zonas rurales que mencionaremos en los próximos párrafos. Según Hobsbawm, las acciones de esta clase de individuos son significadas como hazañas nobles por los lugareños favorecidos, mientras que son vistas como delictivas por parte de la Policía o el Estado, quienes también tendrían sus propios bandidos (representados por las figuras de los *capangas*, o los *jagunços* en el caso de Brasil). Pese a la existencia de actos benefactores por parte de estos grupos de salteadores, algunos autores como Antón Blok (1972) o Richard Slatta (1987) cuestionaron las visiones positivas de Hobsbawm y Facco, especialmente por el uso de fuentes provenientes de la literatura y del folclore popular por parte del primero, y la lectura marxista del segundo, encontrando en los bandoleros sociales intereses políticos, personales e incluso conflictos con los campesinos.

Más allá de las divergencias aquí mencionadas entre los historiadores sobre el alcance que ha tenido el bandidismo rural como movimiento de rebelión popular, es innegable que ha estado siempre presente en la elaboración de una mitología revolucionaria. El argentino Roberto Carri (2001), tomando como referencia algunos de estos autores, especialmente a Hobsbawm, analizó el fenómeno del bandidismo rural en el país, por medio de la figura legendaria de Isidro Velázquez, como parte de un transfondo político expresado en la represión contra los campesinos e indígenas. De esta manera, las acciones delictivas de esta clase de personajes recibirían por parte de esos sectores explotados una adhesión inmediata. El autor concluye al respecto que bajo esas circunstancias "el 'salvajismo' popular no es más que la respuesta espontánea de los oprimidos frente al salvajismo institucionalizado del sistema" (2001: 60).<sup>511</sup> En ese sentido, los atributos de nobleza otorgados a los bandidos coinciden con la impugnación del concepto de civilización como sinónimo de superioridad y buenas costumbres. El "bárbaro", en este caso, empezaría a exhibir

---

<sup>511</sup> Para un análisis completo sobre la figura de este bandolero social, la identificación de las masas rurales y la ambigüedad de sus motivaciones en el territorio argentino, remitirse al estudio de Carri, Roberto (2001), *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires, Colihue. En base a este trabajo, el realizador Pablo Szir filmó un largometraje titulado *Loz Velásquez* (1972), actualmente perdido.

virtudes tales como la ayuda al desprotegido, la identificación de los desposeídos hacia él y la ejecución de la justicia. De esta manera, el bandolero presentaría un carácter heroico mientras que el terrateniente (quien suele tener la ley a su favor)<sup>512</sup> vendría a personificar el salvajismo.

En su film *Antonio das Mortes*, Glauber Rocha retomó las historias de *cangaçeiros* por medio de la figura del Capitán Coirana, autodenominado como un guerrero que lucha contra el hambre y la opresión de las bases, representadas en él mismo: “Yo traigo conmigo el pueblo de este *sertão* brasileño”. Las imágenes previas a su discurso inicial revelan la cercanía de este personaje con la gente, girando en torno de él en una especie de baile ritual que denota la aprobación popular. Así como Corisco en *Dios y el diablo en la tierra del sol*<sup>513</sup> cumplía el rol del vengador y continuador de la obra de Lampião, Coirana instaura en esta obra la incertidumbre acerca del fin del movimiento *cangaço*, lo cual se constituye en el punto de partida para la metamorfosis ideológica del *capanga* Antonio das Mortes, cuya existencia hasta el enfrentamiento con Corisco se reducía a asesinar a estos bandidos sociales.

La vinculación de las masas con el *cangaçeiro* es a su vez reafirmada por uno de los parlamentos: “Si Coirana muere, muere el resto del pueblo”. La centralidad de esta clase de personajes en la historia de Brasil se observa también en la lección dada por un maestro a un grupo de niños en el inicio del film: junto a las fechas de descubrimiento del país, su independencia, la abolición de la esclavitud y la instauración de la República, se establece a la muerte de Lampião en 1938 dentro de los acontecimientos de central importancia para la nación. Estos personajes aparecen también asociados en la película al estigma del mártir, y son emparentados con los beatos.<sup>514</sup> El cuerpo de Coirana, herido y luego muerto, alude a una representación dual de su posición ideológica en la narración: la del guerrillero caído en combate (exhibido sobre una mesa como el cadáver del “Che” Guevara) y la de un mesías crucificado.

En el film argentino *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (Nicolás Sarquis, 1977) aparece también la figura del bandido que lucha contra la miseria del hombre de campo. Ese espacio, representado como un lugar seco y muerto en la primera secuencia, es a su vez un territorio de despojos. El mismo es introducido por medio de un *travelling* que exhibe un espacio vacío, acompañado por el sonido ensordecedor del viento arrastrando polvo. Por otra parte, se hace presente en el film el tópico de la propiedad privada frente a la tierra perteneciente a todos. Ante las

---

<sup>512</sup> Esta característica se observa de manera clara en la figura del hacendado Morais en *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

<sup>513</sup> A diferencia de su film anterior, en *Antonio das Mortes* Glauber Rocha instala al *cangaçeiro* en compañía constante con las masas populares. Corisco, en cambio, se encuentra en soledad, rodeado de un grupo de sobrevivientes y del vaquero Manuel, en representación del pueblo.

<sup>514</sup> El personaje de la Santa llama a los *cangaçeiros* como hermanos en este film.

injusticias sociales y las inclemencias del espacio geográfico, resalta el lema del personaje de Jacinto Arache, como prototipo del luchador: “Al hombre que le quitan la tierra solo le queda ser bandido”. Por tanto, este personaje se encarga de establecer un discurso de inconformismo a partir del cual la superstición propia del ámbito rural es reemplazada con un accionar que dejaría atrás el mero lamento del campesino. “Jacinto Arache termina como hombre pero no como semilla”, expresa la voz narradora, configurando en él un emblema de la trascendencia de la lucha que otros hombres retomarán.

El Nuevo Cine Latinoamericano también ha ofrecido la imagen del héroe individual y anónimo. *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* se inicia con una serie de primeros planos de un campesino, Ramón Gerardo Reales, expresando con voz propia y con su mirada dirigida a la cámara el primer testimonio político elevado en el film, cargado de una voluntad de transmisión de su experiencia de vida (el despojo y la deshumanización), y por otro lado, establecido como un discurso ideológico representativo de los trabajadores rurales. Si bien la película presenta la inserción en sindicatos por parte de los obreros y la toma de armas para la lucha contra las injusticias sociales como una salida para los campesinos, añade al mismo tiempo, a través de la figura del Viejo Reales, la iconografía del militante desconocido: la exhibición de su cadáver por medio de una imagen que permanece en cuadro durante varios segundos (en reiteración a lo efectuado con el rostro del “Che” Guevara muerto en *La hora de los hornos*),<sup>515</sup> completa los discursos de protesta de este personaje que fueron insertados en diferentes instancias de la narración.

También podemos reconocer films que retrataron la ambigua vinculación entre héroes y bandidos en el ámbito urbano. Uno de ellos es *Eloy*, cuyo protagonista es introducido como un personaje solitario que, en coherencia con el pensamiento recurrente de la época, manifiesta actos de violencia como respuesta a aquellos ejercidos por los poderosos. La canción que acompaña las diferentes instancias de la narración da cuenta hacia el final acerca de la dualidad representada en el protagonista: “¿Quién será más asesino, el mundo que lo acorrala o el que debe gatillar?”. Por otra parte, se establece una comparación entre el bandido y el policía, resaltando la existencia de un vínculo difuso entre ambas facciones. Esto se observa especialmente en el parecido físico entre el personaje del cabo Miranda y el ladrón que acompaña a Eloy en parte de sus andanzas.<sup>516</sup> En este sentido, se insinúa a los representantes de la ley como enemigos y camaradas al mismo tiempo. Los policías que emprenden la persecución del protagonista también manifiestan una conciencia de la

---

<sup>515</sup> En la última secuencia de *México, la Revolución congelada* (Raymundo Glezyer, 1971) también se sigue el mismo procedimiento documentando por medio de fotografías una masacre acaecida en el país en 1968. Finalmente, la cámara se detiene durante poco más de un minuto sobre la imagen de uno de los jóvenes asesinados.

<sup>516</sup> Ambos personajes fueron interpretados precisamente por una misma persona, el actor Mario Lorca.

ambigüedad entre su rol y el del bandido: “Quizás está mas cerca de la santidad que nosotros... hasta escribe versos”.

En el film brasileño *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Héctor Babenco, 1977) observamos nuevamente el tópico de la identificación entre el héroe y el bandido. El personaje principal es alguien vinculado al mundo marginal y la ilegalidad, en el contexto (comunicado desde los títulos de crédito) de lo que se conoció en el país como “escuadrones de la muerte”.<sup>517</sup> Al igual que en *Eloy*, la película asocia a la policía con el crimen, presentando ambos bandos como caras de una misma moneda. Esto se percibe principalmente en la utilización del mecanismo de la tortura. Realizada durante el proceso de apertura democrática en Brasil, luego de transitar por el momento de mayor recrudescimiento de la dictadura que permaneció hasta 1985, la película se encargó de abordar de manera simbólica los años de extrema violencia entre las guerrillas y los gobiernos militares, enmarcados por la controversia sobre la legitimación de la violencia.

Por otro lado, existieron películas que pretendieron otorgarle una preeminencia a la movilización anónima de grupos antes que la exaltación de un líder solitario movido por sentimientos idealistas y mesiánicos. En este sentido, el Nuevo Cine Latinoamericano ha sabido exhibir el interés de los realizadores por señalar los diferentes modos de movilización de las masas. En *Ya es tiempo de violencia* se deja asentado que la guerra revolucionaria en América Latina le pertenece únicamente al pueblo.<sup>518</sup> La interpelación directa al espectador por parte de la voz *over* que acompaña las imágenes, junto al material de archivo visual que refleja las problemáticas sociales del continente en su contexto de violencia, funcionan como alicientes para infundir a los destinatarios la necesidad de unirse al combate contra el neocolonialismo. El Cordobazo, como acontecimiento histórico que manifestó la existencia de un espontaneísmo para la rebelión masiva, es constituido en el film como una instancia previa a la lucha popular organizada,<sup>519</sup> “un anticipo de lo que ha de suceder a no muy largo plazo, con toda la masa popular argentina y latinoamericana”. Sin embargo, podríamos agregar que la afiliación de la instancia emisora al peronismo revolucionario, en particular, la organización Montoneros, nos da a entender la existencia de un carácter inductor hacia los

---

<sup>517</sup> El *Esquadrão da Morte* se trató de una organización surgida a fines de la década del sesenta en Brasil dedicada a combatir la criminalidad por medio de secuestros, torturas y tácticas antiguerrilla. En otros países de Latinoamérica se dieron situaciones similares por medio de grupos parapoliciales destinados a los mismos objetivos.

<sup>518</sup> En este mismo sentido, podemos observar que en ciertos films cubanos de ficción, como *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960) y *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1961), no se hace una exaltación de figuras de héroes particularizados, sino que más bien suelen ser reducidos a individuos anónimos o al pueblo en unidad. No puede decirse lo mismo de los documentales y noticieros del ICAIC, donde personajes históricos como Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara son mencionados recurrentemente.

<sup>519</sup> La mención del Cordobazo como acontecimiento ejemplar es compartido con un film realizado al mismo tiempo: *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969).

destinatarios del film que de alguna manera estarían siendo liderados partidariamente por los primeros.

El film boliviano *El coraje del pueblo* se constituye en todos sus aspectos como un trabajo signado por lo colectivo. Los carteles de inicio establecen la consigna de la preeminencia del grupo por sobre el individualismo: “Los protagonistas principales son los verdaderos testigos que interpretan sus propias historias”. Además de enfatizar la autenticidad de la película por medio de la utilización de actores reales, esta declaración se encarga de plantear la característica que define a la película en su totalidad: el pueblo es el héroe de los acontecimientos narrados, y fuera de él no se destaca ningún personaje por sobre los demás. La primera secuencia, que reconstruye la masacre de Catavi de 1942, es representativa al respecto. Los soldados acampados para emprender fuego son distinguidos en planos cercanos, e incluso individualizados en primeros planos o planos medios, y asumen una actitud inmóvil, silenciosa y pasiva, en espera de atacar. Por otra parte, el grupo de mineros reivindicando mejores salarios es mostrado en movimiento y levantando sus voces. Son encuadrados generalmente por medio de planos generales, marcándose así su carácter de masa indivisible. Es sólo en el momento de los disparos cuando los personajes agredidos empiezan a ser individualizados, con el propósito de resaltar una visión desgarradora sobre tal acontecimiento. En el resto de la película, veremos también al pueblo unido en diferentes instancias de lucha, movilizándose contra la opresión socioeconómica y buscando establecer la cooperación entre los trabajadores.

La movilización colectiva también ha sido representada en el cortometraje de Leon Hirszman *Pedreira de São Diogo*, que forma parte del film en episodios *Cinco vezes favela*. Allí, un grupo de trabajadores advierte a los pobladores de una *favela* instalada en una cantera sobre las explosiones que pondrían en peligro a sus viviendas y vidas. El ingeniero a cargo de la obra es encuadrado individualmente, estableciéndose una distancia espacial entre él y los obreros, que alude a las diferencias de clase. Estos últimos son puestos en la disyuntiva de obedecer las órdenes perjudicando a la comunidad o abandonar la tarea en detrimento de su propio empleo. Ante la advertencia sobre los peligros de derrumbe, los pobladores de la *favela* hacen notar su presencia alineándose en el borde de la cantera. La ubicación de los mismos en la altura, mientras el encargado de la obra permanece en la superficie funciona a modo de actitud desafiante y de reversión de las posiciones sociales jerárquicas tradicionales.

Los movimientos guerrilleros también han sido documentados en esta agrupación de películas, alzando su voz para adjudicar a la violencia una naturaleza sustancial en el combate contra la dictadura y el capitalismo. De acuerdo al historiador Daniel James, durante este período de la historia latinoamericana y “bajo un régimen autoritario y represivo, la violencia aparecía cargada con un suplemento de legitimidad” (2003: 433). Estos films tienen en común, entonces, la

elaboración de una nueva significación sobre este tipo de actos, asociados siempre a una consecuencia por la violencia institucional perpetrada por el gobierno y los grupos de poder. El no practicarlos implicaba, de acuerdo al pensamiento de esas organizaciones, una actitud de resignación y rendición que no era aceptable dentro de sus disposiciones.

En el medimetro de Cine de la Base *Ni olvido ni perdón* se efectúa un llamado a la unidad de las organizaciones armadas, y al mismo tiempo, al pueblo que ya hubiera adquirido conciencia suficiente, por medio de una entrevista a guerrilleros de diferentes entidades.<sup>520</sup> Estas imágenes, adquiridas de archivos de televisión, son reelaboradas con el fin de desplegar un mensaje delineado en la movilización popular hacia la lucha. Los integrantes de estas agrupaciones son denominados “hijos del ‘69”,<sup>521</sup> y en consecuencia, considerados parte del pueblo que ha tomado las armas en la conquista de sus propias reivindicaciones. En *Swift*, por su parte, por medio de la denuncia de las condiciones laborales de los obreros de la carne, se establece a la participación activa de las masas como ingrediente indispensable para vencer la explotación social del sistema capitalista: “Las conquistas del pueblo no se mendigan. Se arrancan mediante la violencia”. El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y el resto de las guerrillas urbanas son, por cierto, calificadas en el film como la columna vertebral que sostendría el combate del pueblo mismo.

### 1.5. Reflexión sobre la burguesía

Teniendo en cuenta que los films del Nuevo Cine Latinoamericano se destacaron por su tendencia altamente reflexiva sobre la realidad social y política de cada nación, y sabiendo que gran parte de estos países han sufrido diversos embates a la institucionalidad gubernamental, muchos de ellos han elaborado un cuadro analítico de ciertos sectores de la sociedad, como el Ejército, la institución eclesiástica y la clase burguesa, entre otros, en su vinculación con los proyectos de modernización mencionados en el Capítulo 1. El historiador Alain Rouquié (1986) ha destacado de qué manera a partir de la década del treinta, los sectores militares han tendido a ocupar las diferentes actividades político-económicas en Argentina. Con el correr de los años, se fue instalando según el autor, una progresiva militarización de la sociedad, tanto en el ámbito privado como público. Podríamos sumar a su análisis la consideración de Sábato y Schvarzer (1988) sobre la responsabilidad de las Fuerzas Armadas respecto a la histórica inestabilidad política de los mandatos presidenciales en Argentina, en complicidad con sectores sociales dominantes y minoritarios. De esta manera, se fueron eliminando de acuerdo a estos historiadores las posibilidades de control político, llegando a su

---

<sup>520</sup> Se trató del Ejército Republicano del Pueblo (ERP), Montoneros y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). La primera fue aquella bajo la cual trabajó el grupo Cine de la Base, mientras que las otras dos consistieron en agrupaciones de extracción peronista.

<sup>521</sup> En referencia a la movilización popular del Cordobazo ocurrida ese año.

punto más extremo con el golpe acaecido en 1976. Rouquié se refiere al caso de Brasil en términos similares pero en un período más tardío que comenzaría con el golpe de Estado de 1964. Por otro lado, de acuerdo al politólogo Joan Garcés (1972), en Chile, los grupos militares han podido permanecer alejados del sistema político de la nación, lo cual habría abierto las puertas para la instalación de un régimen socialista como el de Salvador Allende.

Este tipo de cuadros que revelan intereses por parte de ciertas clases sociales, no consistió en un enfrentamiento maniqueísta de los sectores, sino que se ha caracterizado por la existencia de matices ideológicos. Por ese motivo, por ejemplo, mientras la institución eclesiástica tradicional se mantuvo vinculada a los grupos dominantes de poder en Latinoamérica,<sup>522</sup> existieron al mismo tiempo a fines de los años sesenta ciertos integrantes de la Iglesia que se alinearon a los movimientos de liberación nacional liderados por las guerrillas o los partidos políticos marxistas, bajo las consignas de una “teología de la liberación”.<sup>523</sup> En medio de este panorama signado por la inestabilidad política, la presión de los sectores dominantes por el control de los mecanismos económicos y sociales y el despertar de una conciencia revolucionaria, los films del Nuevo Cine Latinoamericano se han ocupado de manera unánime por debatir acerca del lugar ocupado por la burguesía en el proceso de emancipación nacional y regional, en su definición como grupo social pasivo, conformista y estandarizado con los modelos de referencia cosmopolitas.

La reflexión sobre la clase media está vinculada también a las discusiones acerca de la alienación del individuo en el mundo capitalista. Este tópico se encuentra impregnado de las ambiciones e ilusiones de ese sector respecto a un proyecto de ascenso social y la influencia de los medios masivos de comunicación en la conformación de su mentalidad. La cinematografía latinoamericana encuentra en el cineasta brasileño Arnaldo Jabôr una de las figuras que más ha ahondado en el tema, presentando personajes del ámbito burgués desde una perspectiva mordaz. Uno de sus títulos más representativos al respecto fue *A opinião pública* (1967), que junto a películas como *A grande*

---

<sup>522</sup> Al respecto destacamos la primera secuencia de *El tigre saltó y mató ... pero morirá ... morirá!!* (Santiago Alvarez, 1973) en donde imágenes de representantes de la Junta Militar chilena asistiendo a misa son contrastadas con archivos fotográficos y filmaciones exhibiendo la brutalidad de las jornadas de represión callejera. El contrapunto es completado por la canción “¿Qué dirá el Santo Padre”, cuya letra hace referencia explícita a estas contradicciones.

<sup>523</sup> Nos referimos a una corriente nacida en el seno del catolicismo que se propuso adaptar las consignas del cristianismo a las necesidades de orden social. Esta surgió luego del Concilio Vaticano II en el que se promovió la inserción de la Iglesia en la sociedad. Entre sus promotores se destacó el sacerdote colombiano Camilo Torres, que intervino activamente en la lucha guerrillera.

*cidade* (1966) y *Os herdeiros* (1969), ambas de Carlos Diegues, integró la segunda etapa del movimiento *Cinema Novo*,<sup>524</sup> singularizada por traslucir problemáticas propias del ámbito urbano.

Utilizando el recurso de la entrevista y siguiendo los fundamentos del *Cinéma-Vérité*, el film de Jabôr se propone establecer un documento directo sobre el pensamiento de los integrantes de la clase media brasileña. En segundo término, por medio del uso de una voz *over*, se efectúa un comentario crítico de los testimonios expuestos marcando la existencia de ambiciones e ilusiones burguesas de ascenso social vinculadas a las influencias extranjeras y el proyecto modernizador construido por la dictadura militar. La filmografía de este realizador siguió profundizando en este tópico durante los años setenta, en largometrajes ficcionales como *Toda nudez sera castigada* (1973), *O casamento* (1975) y *Tudo bem* (1978). En ellos exhibió personajes pertenecientes a la clase media a través de una descripción sarcástica de sus preocupaciones y obsesiones individuales, y remarcando su ignorancia ante las problemáticas del hambre experimentadas por gran parte del país.<sup>525</sup>

El film *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), por su parte, establece también una crítica a la vida burguesa por medio de la narración de un triángulo amoroso, historia que pone sobre la mira la hipocresía de la clase media en su afán por enmascarar sus propias debilidades, en medio de una sociedad azotada por la dictadura. El personaje de Marcelo, un periodista de inclinación comunista quien sería el tercero en discordia, funciona allí como un anclaje en la realidad social para ese sector. Su transitar en algunas escenas observando a los niños de la calle o a los obreros de una fábrica tiene como fin exacerbar las contradicciones vividas en el país, en el contraste entre la ideología del personaje y las proyecciones lanzadas en el imaginario cotidiano de la facción que representa su amante.

El cine cubano de los primeros años de la Revolución abordó también esta clase de tópicos. En *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960) se exhibe una clase media necesitada de ser despertada a la nueva situación política de la nación. A través de los personajes, pertenecientes a este sector de la sociedad, con su afán de progreso y su cuidado por la imagen reflejada ante los demás, la película confronta dos universos opuestos que sin duda constituyeron una inquietud del cine latinoamericano

---

<sup>524</sup> Los años iniciales del *Cinema Novo* se enfocaron en retratar el espacio campestre, mientras que a partir de la dictadura de 1964, los realizadores empezaron a coincidir en el tratamiento del ámbito urbano con films como los aquí mencionados.

<sup>525</sup> Puede encontrarse también una visión crítica sobre los valores de la burguesía en los films del Grupo de los Cinco en Argentina, compuesto por los trabajos de los realizadores Juan José Stagnaro, Ricardo Becher, Raúl de la Torre, Alberto Fischerman y Néstor Paternostro a fines de los años sesenta, todos provenientes del ámbito de la publicidad y representantes de un cine independiente y experimental. Para un estudio exhaustivo sobre este grupo remitirse a Tirri, Néstor (Comp.) (2000), *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*, Buenos Aires, Secretaría de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

en estos años de cambio político: la contraposición de la burguesía frente al proceso revolucionario. El entretítulo de inicio del film anuncia la visión de los acontecimientos narrados como una época ya superada. A su vez, luego de la secuencia final queda establecida la presencia de un nuevo tiempo, representado por la instauración de la Reforma Agraria.<sup>526</sup> De esta manera, la película da cuenta del comienzo de un ciclo, que el nuevo cine nacional se encargaría de fomentar. La Cuba que baila es aquella que contrasta la música popular con el *vals* importado de las fiestas de la alta sociedad (influidas por la cultura foránea en su pretensión de parecerse a ella). Finalmente, será la fiesta del pueblo la que prevalece y se instala.

Otro film destacado que refleja el enfrentamiento entre la burguesía y la implementación de un nuevo sistema ideológico en el país caribeño fue *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968). La deserción de los cubanos hacia Estados Unidos en oposición al nuevo gobierno es el punto de partida de la película para desplegar la visión cuestionadora de algunos sectores del país sobre la Cuba posrevolucionaria. A través del pensamiento introspectivo de su protagonista, Sergio, quien admite querer seguir el modelo de vida europeo, la ciudad de La Habana es definida como una “isla subdesarrollada” que en nada se parece ya al “París del Caribe” con el que antaño solía idealizarse. El contraste entre el conjunto musical tocando una canción popular asociada a la cubanidad en los títulos de crédito, y las imágenes de las valijas en el aeropuerto representando el éxodo de algunos ciudadanos hacia Estados Unidos instauran los dos extremos entre los que se debate el protagonista, en su conflicto interno entre su permanencia en el país y su dificultad de integrarse al nuevo sistema político. Por otra parte, la burguesía aparece en la película como un grupo de facciones individualizadas que desde su rol particular en la sociedad resultarían funcionales a las acciones del sistema capitalista: “elementos dislocados de un sentido global que nadie asume completamente”, y que por lo tanto alentarían de una manera indirecta una ideología contraria al proceso revolucionario.

Por último, una importante producción del Nuevo Cine Latinoamericano que establece también un debate sobre la mentalidad y accionar de la burguesía fue *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79). La película, estructurada en tres partes al igual que su predecesora argentina *La hora de los hornos*, se compone de los episodios *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*. Es en el primero de ellos donde Guzmán evidencia el rol controvertido ocupado por la clase media en la oposición al gobierno de Salvador Allende. De acuerdo a lo expresado allí, los diversos integrantes de estos sectores no parecían comprender que se trataba de un presidente popular. En el inicio de este documental, por medio de una serie de entrevistas en la calle, se registran las opiniones en pugna de la sociedad chilena respecto a un acto electoral parlamentario.

---

<sup>526</sup> El cine cubano de la Revolución utilizó este recurso recurrentemente, siguiendo el programa político del gobierno de acuerdo a cada año.

Las mismas tienen la intención de sintetizar una contradicción evidenciada en la burguesía del país: la expresión abierta a favor de la vía constitucional de gobierno, y al mismo tiempo un deseo escondido en gran parte de los casos de derrocar al presidente. De esta forma, la película denuncia la existencia de una confabulación ideológica,<sup>527</sup> con la intervención de los Estados Unidos, en la que la manipulación del pensamiento de los sectores medios sería uno de los motores que habrían causado el golpe de Estado de 1973.

Por último, a través de *México, la Revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971) se ha establecido también una crítica al desarrollismo económico y su política de consumo. Su director concibió el film como un “análisis histórico sociopolítico de la realidad mexicana” (en Peña y Vallina, 2006: 57) que parte de los acontecimientos sobre la Revolución de 1910 para trasladarla diacrónicamente al presente histórico de ese país y de América Latina. En el desarrollo de este documental, Gleyzer recolectó testimonios de los participantes de ese acontecimiento, así como entrevistas a trabajadores rurales, entre otros actores sociales. En este proceso, el realizador argentino intervino interactivamente, haciéndose presente su voz y, en ocasiones, su cuerpo fragmentado, en el cuadro. Los reportajes son intercalados al material de archivo comentado por una voz *over* encargada de trazar el panorama analítico presentado por el film. En el traslado de los rasgos políticos, sociales y culturales que se fueron desplegando a lo largo de los años, una de las secuencias centrales establece el estado al que han desembocado las clases medias mexicanas contemporáneas. Allí se niega la existencia de una burguesía revolucionaria, encontrándola incapaz de entablar una verdadera transformación por su constante mirada hacia la suntuosidad y el estilo de vida impuesto por la cultura estadounidense. Estos sectores incluso influirían según el comentario *over* en otros grupos sociales marginales como el campesinado, los indígenas y los obreros. La propuesta final de la película será, por tanto, buscar una Revolución Socialista, caracterizada por su desvinculación de la lógica capitalista propia de la burguesía.

#### 1.6. *Un cine tercermundista como respuesta al subdesarrollo*

Uno de los puntos de partida de este cine integrado continentalmente ha sido el interés por subrayar la condición de subdesarrollo de las naciones latinoamericanas, ya sea proponiendo una actitud de resistencia, simbolizada en la ideología tercermundista desplegada en estos años, o expresando un sentimiento de frustración ante las condiciones de opresión y explotación política. Las películas brasileñas de los años sesenta y setenta han sido un ejemplo representativo de estas

---

<sup>527</sup> Una de las circunstancias retratadas en el film como evidencia de esta confabulación es la cuestión del desabastecimiento de productos, denunciada también como una campaña de la burguesía en el documental *Cuando despierta el pueblo* (Tricontinental Film Center, 1973).

posturas frente a la realidad social manifestadas en dos movimientos estéticos consecutivos a los que haremos referencia en este apartado.

Luego de la dictadura de 1967, la cinematografía brasileña, que durante el desarrollo de la década había experimentado la renovación/revolución *cinemanovista*, vio nacer una contrapartida de aquel movimiento expresado en un cine autoafirmado como marginal, conocido con el nombre de *Boca do Lixo*.<sup>528</sup> Este hacía referencia a una zona de la ciudad de São Paulo<sup>529</sup> famosa por ser epicentro de la prostitución, el tráfico de drogas y la pornografía. Esa denominación provenía no solo del aspecto sucio de sus calles, sino también de la presencia en ese espacio en particular de un submundo excluido. A este grupo de films también se les otorgó el apelativo de *Udigrudi* (el cual correspondió a una deformación del vocablo inglés *underground*). Se trató, por tanto, de películas de producción independiente, planteadas desde un principio como una cinematografía periférica.<sup>530</sup>

El título más representativo de este cine marginal ha sido el trabajo de Rogério Sganzerla *O bandido da luz vermelha* (1968). Esta película, junto con los otros representantes del movimiento, abordó una perspectiva pesimista sobre la situación política de Brasil. No es casual que esta clase de producciones haya emergido precisamente en el momento de mayor recrudescimiento de las libertades políticas del país, y podríamos afirmar, por esa causa, que estas obras constituyeron una respuesta a las condiciones de vida durante la dictadura. Presentado desde sus títulos de crédito como un “film del Tercer Mundo”, ubica de esta manera a sus personajes en un universo de degradación, y por lo tanto, provistos de cierto grado de brutalidad y miseria moral.<sup>531</sup> Inmediatamente después de esta presentación, el espectador es introducido a un basural, espacio que refuerza simbólicamente la destitución de la condición humana de sus habitantes.

La película de Sganzerla describe un universo a punto de explotar, en el cual el hambre y la miseria separarían a este espacio subdesarrollado del resto de la tierra. Los personajes, categorizados como “tercermundistas”, son inscriptos en los siguientes grupos humanos: los homosexuales, las prostitutas, los asesinos; seres usualmente desplazados por la sociedad. El Cine Marginal los ubica, en cambio, en una posición central en el relato. Los protagonistas de la narración no serían, entonces, los héroes sino los bandidos; estos no llevan a cabo acciones nobles,

---

<sup>528</sup> *Lixo* es un vocablo portugués que significa “basura”. Por este motivo, a este movimiento también se lo conoció como la “estética de la basura”. Un estudio minucioso sobre esta clase de películas se encuentra en Ramos, Fernão (1987), *Cinema marginal (1968/1973). A representação em seu limite*, São Paulo, Brasiliense.

<sup>529</sup> Los films marginales se extendieron también a otras ciudades como Río de Janeiro (“Boca da Fome”) y Salvador (“Boca do Inferno”), aunque no tuvieron el alcance que han obtenido los cineastas paulistas.

<sup>530</sup> Debemos mencionar como antecedente del *Udigrudi* a las realizaciones de Oswaldo Candeias y José Mojica Marins. El film de Candeias *A margem* (1967) fue precursor de este grupo de películas.

<sup>531</sup> La voz *over* que acompaña la introducción del film afirma que los personajes del mismo “no pertenecen al mundo, sino al Tercer Mundo”. Esta afirmación es repetida una vez más en otro momento de la narración.

sino crímenes atroces. El bandido de la luz roja come basura, abusa sexualmente de mujeres, hurta y arroja a la gente por los balcones. Su accionar es impulsivo y amoral, tendiendo a sobrepasar toda barrera. Tal como es anunciado por una de las voces *over* que funcionan como narradoras del film, “él puede atacar en cualquier momento, de día o de noche. El bandido enmascarado no respeta a mujer ni a propietario”.

Sganzerla comparó a este tipo de películas a un vómito de “films pésimos y libres” (en Ramos, 1987: 74). En su estudio sobre el cine marginal, el brasileño Fernão Ramos resumió de la siguiente manera la inspiración que nutrió la estética de los films de Boca do Lixo: “La náusea, el asco, la inmundicia, lo repugnante, la degradación, en fin, todo el universo ‘bajo’ compone la diégesis típica de la narrativa marginal” (1987: 115, 116).<sup>532</sup> Los personajes del *Udigruði*, con sus actitudes autodestructivas, ilustran un estado de impotencia, manifestado en titulares de periódicos o anuncios radiofónicos que anuncian suicidios y asesinatos.

En *O bandido da luz vermelha* existe un constante cuestionamiento de la identidad del personaje principal, plagada de aspectos míticos y opiniones diversas por medio de los constantes relatos de unos locutores radiales. La escena en la que el protagonista borra su imagen en el espejo con crema de afeitar mientras desde el parlamento cuestiona su propia identidad, refuerza esta multiplicación de roles que culminarían en un vacío total de personalidad. Esta característica es equivalente a la elaboración psicológica del personaje central de *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969). Su discurso final es enunciado sin restablecer al espectador ninguna clase de orden al universo fragmentario y caótico en el que se desarrolla la película: “Soy una heroína sin mensaje como cualquier otra mujer de mi tiempo”. Este tipo de confección narrativa nos remite a un cine desligado de expectativas, estableciendo quizás como único propósito reflejar un estado de subdesarrollo y de desesperanza ante un posible cambio: al mismo tiempo que un periódico anuncia que 1969 sería un año de oro para el país, el fondo del cuadro nos ofrece la vista de un baño repleto de inodoros.

Esta visión pesimista se contrapone de una manera evidente al planteo idealista del Nuevo Cine Latinoamericano (y en el caso de Brasil, de los representantes del *Cinema Novo*). Expresa más bien una posición derrotista constatada en la oscura representación del espacio urbano y en la constante exhibición de actitudes escatológicas en los protagonistas de los films.<sup>533</sup> Se trata, en fin, de películas que procuraron transgredir los códigos del lenguaje cinematográfico tradicional (desde la

---

<sup>532</sup> Citas transcritas originalmente del portugués.

<sup>533</sup> En otros films de *Boca do Lixo*, *O anjo nasceu* (Julio Bressane, 1969) y *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), podemos notar una mayor exhibición de imágenes soeces, tales como eructos y gente hablando con la boca llena u orinando.

linealidad narrativa hasta el cuidado de la planificación y el montaje)<sup>534</sup> y el buen gusto. Lejos de pretender la confección de un cine autoral y que infrinja las normas del relato clásico, estas producciones propusieron establecerse como un reflejo de la sociedad brasileña en tiempo de dictadura: a través de sus personajes animalizados y suicidas, y de las escenas con seres vomitando, eructando y hablando con la boca llena, fue procurada adrede la realización de un cine subdesarrollado.

A diferencia del *Cinema Novo*, cuyos participantes mantuvieron firmes convicciones acerca de una posible transformación de la sociedad a través de sus películas, y que estuvieron alineados en el proyecto integrador del cine proveniente del Tercer Mundo, los cineastas marginales filmaban con la idea de hacer películas que concuerden con la imagen de miseria observada en derredor. Polemizando con la referida “Estética del hambre” de Glauber Rocha, que marcó a la primera generación de *cinemanovistas* y los dirigió hacia un cine de concientización, los realizadores de *Boca do Lixo* focalizaron un submundo (o un “Tercer Mundo”, en un sentido despectivo del término) plagado de personajes que ya no estarían contemplados como víctimas del abuso y la miseria, sino mimetizados con ella y asimilados a ese sistema, en su condición de marginales. Surge con ellos, por tanto, una “Estética de la basura”, carente de características combativas: representaría más bien un estado de quebrantamiento, hastío y resignación. En un texto difundido por Sganzerla a propósito de su film *A mulher de todos* podemos resumir la propuesta del movimiento: “Nunca entregaré ideas claras, discursos elocuentes, o imágenes clásicamente bellas cuando confrontamos con la basura. [...] ... los colonizados solo pueden inventar su propia sofocación; el grito de protesta emerge de una puesta en escena abortiva. Nadie puede pensar puramente y estéticamente con un estómago vacío” (en Johnson y Stam, 1995: 85).<sup>535</sup>

Uno de los ejes fundacionales del *Cinema Novo* había sido el de confeccionar un cine sin mucho despliegue de tecnicismo y prolijidad estética. El lenguaje cinematográfico despojado de virtuosismo se asimilaría a las condiciones paupérrimas de la sociedad en la que este cine era fabricado. El realizador Nelson Pereira dos Santos afirmaría al respecto que fue la influencia de la estética del Neorrealismo Italiano la que les hizo descubrir a los *cinemanovistas* que “era posible hacer películas en las calles; que no necesitábamos grandes estudios; que podíamos filmar utilizando gente común en lugar de actores; que la técnica podía ser imperfecta, siempre y cuando la película estuviera ligada realmente a la cultura nacional y lograra expresarla” (en King, 1993: 155, 156). El Cine Marginal partió de aquella misma idea, pero en un tono de resignación y pesimismo, llevando la estética *cinemanovista* a un extremo. El hecho de denominarse *Udigrudi*, optando por

---

<sup>534</sup> Si bien la ruptura del lenguaje cinematográfico tradicional no es exclusiva del Cine Marginal, en este grupo de películas hay una voluntad expresa de intensificar esa trasgresión.

<sup>535</sup> Cita transcripta del inglés.

deformar esa tradicional palabra vinculada al arte alternativo, exagera sus intenciones de mantenerse en los bordes.

*Boca do Lixo* no mostró un interés expreso de marcar un rumbo para la transformación. El *Cinema Novo*, en cambio, tenía como finalidad terminar con ese subdesarrollo por medio de su exposición (Paranaguá, 1987),<sup>536</sup> constituyéndose en una reflexión crítica sobre la realidad nacional, dirigida a la concientización política del público. A diferencia del *Cinema Novo*, podríamos afirmar junto a José Carlos Avellar (en Paranaguá, 1987), que el Cine Marginal no realizó películas acerca del subdesarrollo y el Tercer Mundo, sino films concientemente subdesarrollados. Mientras que el *Cinema Novo* había procurado reconstruir la imagen del hombre brasileño, y llevar a un primer plano la cultura popular por encima de la dominante, el Cine Marginal propuso la autodestrucción como forma de expresión ante el estado de la nación.

Las muertes de los protagonistas de *Tierra en trance* y *O bandido da luz vermelha* puestas en contraste describen esta posición enfrentada entre el *Cinema Novo* y el Cine Marginal. Mientras Paulo eleva el fusil en un último acto de lucha, el bandido del film de Sganzerla muere torpemente en el desencanto y la frustración, en un acto plenamente autodestructivo. La película de Glauber Rocha fue un punto de referencia transicional entre ambos movimientos. Las realizaciones de *Boca do Lixo* han remarcado una proximidad con su antecesora por medio de citas visuales y sonoras. En el inicio de *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970), por ejemplo, se escucha parte de la banda sonora de *Tierra en trance*, que remite a las raíces indígenas de la nación, y alude paradójicamente al movimiento *Cinema Novo* en un doble acto de admiración y antagonismo. Esta relación inestable entre ambos movimientos puede resumirse, en fin, en las declaraciones de Glauber Rocha respecto al Cine Marginal: “Estos films representan la disolución del *Cinema Novo* y no su re-invencción” (en AA.VV., 2004: 66).

Por último, en este panorama desolador instalado en la sociedad por causa de la dictadura, mientras los directores marginales optaron por desarrollar un cine de frustración y desencanto, el *Cinema Novo* buscó un nuevo modo de abordar la realidad nacional en su última fase de desarrollo. Esto fue posible gracias a la reactivación de las propuestas del modernismo de los años veinte y la aplicación de la estética tropicalista en sus films. A través de la convergencia de ambos movimientos, los *cinemanovistas* encontraron nuevas estrategias para llevar adelante el proyecto original en medio de la represión de la censura que se recrudeciera a fines de los años sesenta. En películas como *Macunaíma* se procuró por tanto una postura menos decadente, y plagada de ornamentismo, que sedujo a los espectadores convirtiéndose en el primer éxito comercial del

---

<sup>536</sup> Esto puede ser comparado a las declaraciones del argentino Fernando Birri respecto a la documentación del subdesarrollo con el fin de evitar la realización de un subcine. Para mayores detalles sobre esta idea remitirse al Capítulo 3 de la presente Tesis.

*Cinema Novo*. Allí se reviven los tópicos desarrollados por el movimiento en sus primeras tres fases: la representación de la identidad nacional, la implementación de un arte comprometido con lo social, el uso de la cinematografía como arma de resistencia contra la opresión política a través de lo alegórico, y la puesta en primer plano de las raíces originales del país y su contraste con los adelantos técnicos y artísticos provenientes de lo extranjero. De esta manera, este grupo de realizadores supo encontrar una estrategia de continuidad, como opción al exilio o a la renuncia, para implementar el pensamiento sociopolítico desplegado por el *Cinema Novo* a lo largo de los años.

### 1.7. *Reconstruyendo una identidad nacional: lo mítico como revolución*

Un punto vital en los films que componen nuestro corpus, que denota un alto grado de integración regionalista en el Nuevo Cine Latinoamericano ha sido la tendencia a realzar las raíces míticas y étnicas de cada nación, en una intención por contrarrestar la influencia extranjera en las cinematografías del continente, y su consecuente estética de la copia.<sup>537</sup> Previo al período que nos ocupa, no han abundado films que se hayan propuesto un anclaje en la representación de las culturas autóctonas sin desligarse de estereotipos. El cine estadounidense, constituido históricamente como un modelo de calidad artística, tanto desde el punto de vista narrativo como estilístico en general, se impuso en gran manera hasta la llegada de las nuevas realizaciones emergentes desde fines de los años cincuenta, que ya comenzaban a estar dotadas de otra perspectiva ideológica.

Una de las características constitutivas del regionalismo latinoamericano ha sido, entonces, el retorno a los orígenes, en un acto de reformulación de las identidades nacionales. Una de las películas más prototípicas al respecto ha sido la ya mencionada *Macunaíma*. Se trató precisamente de una transposición cinematográfica de la novela homónima de Mario de Andrade (1928), uno de los principales exponentes del movimiento modernista brasileño,<sup>538</sup> que se ha destacado entre otras cuestiones por un interés en el enaltecimiento de las culturas originarias. Tanto la novela como el film consistieron en un cuestionamiento sobre la importación de valores y costumbres foráneos en el país. En el recorrido del protagonista por la selva, el pueblo y la ciudad, se presenta una radiografía de un Brasil ecléctico, imposible de unificar en una idea común de raza, ideología y

---

<sup>537</sup> La existencia de una estética de la copia, hecho que gran parte de los realizadores latinoamericanos del período han manifestado reconocer como una tradición en la cinematografía del continente, respondería a una tendencia similar en el área económico-política de estas naciones en la etapa caracterizada por el desarrollismo, el cual fomentó la industrialización y el consumo basado en modelos foráneos.

<sup>538</sup> Remitirse al Capítulo 1 de la presente Tesis para ver mayores detalles sobre el significado cultural y político del modernismo brasileño.

costumbres. Ambas obras se encargan de ejecutar un enfrentamiento entre la cultura europea, representada en el Macunaíma blanco, y la preeminencia de las raíces étnicas provenientes de los negros e indígenas, que atraviesan la narración por medio de los nombres propios de los personajes (Ci, Jigue, Iquirí, Maanape, Caaporá), la búsqueda de amuletos y la mixtura racial de la familia del protagonista.

El nuevo cine brasileño ha tomado como antecedentes a la pintura y la literatura de la primera mitad del siglo XX,<sup>539</sup> y a partir de estos exponentes centralizados en el énfasis por los orígenes ha formulado una nueva concepción de lo nacional, alentando al mismo tiempo, la integración regional del país y del continente. Los campesinos, los indígenas, los mestizos, y la cultura afrobrasileña hallaron en el *Cinema Novo* una resignificación y reivindicación. En base a esta perspectiva el cine de Glauber Rocha se dirigió a la instalación de una mítica como estrategia para inscribir a la nación en una narrativa, considerando que lo primigenio posee una capacidad desarticuladora de las influencias foráneas: “Mi intención es bucear en la realidad brasileña, sus luchas y leyendas para llegar a expresar el alma de mi pueblo en toda su complejidad” (en Ventura, 2000: 197).<sup>540</sup>

A través de su film *Dios y el diablo en la tierra del sol*, este realizador se valió de ingredientes regionales (específicamente la cultura del Nordeste brasileño) para abarcar la realidad social del país y conectarla con sus fuentes. Este empeño por acudir a las raíces no se vincula específicamente a un intento de identificación de esa nación con una zona en particular, sino más bien con una táctica de descolonización cultural: el objetivo propuesto fue formular un lenguaje originario que funcione como encarnación del hombre brasileño.

La identidad cultural del país es ilustrada en esta película por medio de las canciones populares del *sertão* y de una literatura de corte regional conocida como “cordel”. Esta última consistió en poemas creados por el pueblo, poseedores de un carácter mítico y legendario, y en los cuales se relataban historias sobre las creencias populares, las aventuras de los *cangaçeiros* o la comunicación de diversos acontecimientos. Se los llamó de esta manera porque consistían en hojas plegadas que colgaban de una cuerda para ser exhibidas en las ferias. *Dios y el diablo en la tierra del sol*, a través de sus referencias míticas y populares, asumió el estilo de estas obras, cantando las peripecias del campesinado en busca de una salida a su condición social, y sus encuentros con los personajes legendarios del Nordeste. La narración del film por intermedio de un cantor le otorga un tono épico a la trayectoria de su protagonista. Por otra parte, la utilización por parte del *cangaçeiro* de un lenguaje propio del sincretismo religioso, asumiendo en sí mismo la alegoría de San Jorge y

---

<sup>539</sup> Nos referimos a la literatura de Mario y Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego y Euclides da Cunha, y a los artistas plásticos Cândido Portinari, Emiliano di Cavalcanti y Tarsila do Amaral, entre otros.

<sup>540</sup> Cita transcripta del original en portugués.

el dragón, propone el planteo de la mística como revolución, y ya no como alienación, por su carácter contrahegemónico.

En *Tierra en trance*, por su parte, Rocha nos proporciona otro ejemplo de la relación del cine con las referencias étnicas y míticas del país. Cargado de estímulos audiovisuales, bombardea al espectador en su intento de englobar la cultura original brasileña. A través de la banda sonora y de la aparición de diversos personajes representativos, se entrelazan cantos *yorubas* (que ponen en primer plano a la cultura afro), la figura de indígenas, las imágenes de cruces (asociadas al acto de la fundación de Brasil), y líderes políticos cargados de un misticismo católico. Este panorama es el que describe Glauber Rocha respecto a la gran diversidad étnica, cultural y religiosa que esa nación ofrece.

Esta película es también intermediaria entre las dos etapas de la reflexión teórica del realizador.<sup>541</sup> A través de ella, es desplazada su “Estética del hambre”, que declaraba a la violencia del oprimido como un elemento que proveía conciencia al explotador sobre su accionar dominador. A partir de *Tierra en trance*, Rocha evoluciona en su filmografía hacia lo que posteriormente desarrolló como una “Estética del sueño”, la única que se mantendría inmune a la prohibición ideológica, por desempeñarse en el ámbito de la antirazón. El trance del título constituye un primer acercamiento a esta próxima etapa irracional del realizador, asociada a la cultura afrobrasileña, y que tendría su desenlace y máximo exponente en su último film, *A idade da terra* (1980).

La referencia recurrente hacia las culturas negra e indígena se debe al poder de resistencia que estas poseen frente al racionalismo del colonizador. Como afirmó el realizador en su “Estética del sueño”, la sociedad burguesa produce “caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras” (2004: 251). Esa cultura es opuesta por Rocha a las manifestaciones populares, irracionales y rebeldes ante la miseria experimentada por el hombre. De ahí el peregrinar del Manuel de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, que le llevaría del agitador místico (Sebastião) al guerrero violento y revolucionario (Corisco). Por medio de sus textos fílmicos, la historia brasileña es elaborada desde el mito, desplazando a la razón como ordenadora de ideas. En consonancia con el movimiento antropofágico modernista, Glauber Rocha introduce en sus películas seres que podrían ser tildados de primitivos y pertenecientes a un estado prelógico, pero que en realidad representan un producto de la barbarie capitalista y occidental. Por otra parte, el referirse a los elementos arcaicos de la nación permitiría al realizador remitir a un estado intacto del hombre previo a su condición de colonizado.

La obra de Jorge Sanjinés, por su parte, se ha destacado por su énfasis en la reivindicación de las tradiciones de las comunidades indígenas y su supervivencia en medio de un contexto de

---

<sup>541</sup> Un análisis más detallado de la producción ensayística de Glauber Rocha se encuentra plasmado en el Capítulo 3 de esta Tesis.

marginación económica y social. En la búsqueda del grupo *Ukamau*, productor de esos films, por sumergirse en el universo mítico de esas colectividades y elaborar narraciones y un estilo audiovisual ajustado a su propia cosmovisión, se ha efectuado incluso una aproximación de los realizadores a los cultos religiosos de las pueblos retratados, con el fin de lograr una aceptación de los mismos. El empleo de los dialectos originarios, por otro lado, posee una disposición superior a la de documentar fielmente las costumbres y folclore comunitarios, ejerciendo en los films una función de oposición al predominio de la civilización occidental. Películas como *Sangre de cóndor* (*Yawar Mallku*, 1969) remiten a una lucha cultural que afecta aún a un mismo grupo étnico: ante el éxodo de su lugar de procedencia, a menudo observamos personajes que intentan retornar a su comunidad, reconociendo su huida inicial como una trampa ideológica en la que el personaje fue inducido a caer en pos de un plan de aniquilación simbólica.<sup>542</sup> El objetivo, por tanto, sería resguardar las tradiciones como forma de impedir la influencia del modelo social del capitalismo. La expresión por la cual se da a entender que “la ciudad se ha olvidado de los dioses” afirma el anclaje en las tradiciones, y la visión negativa del espacio urbano por considerarlo instrumento de disolución de las raíces originarias en el contexto de la modernización. Asimismo, la mirada hacia los “gringos”, considerados seres que traerían malos agüeros a la comunidad, funcionaría en la misma dirección. El ofrecimiento a los indígenas de vestimenta propia de la sociedad occidental se sumaría, por tanto, al objetivo de aculturación propio del trabajo de esterilización de estos campesinos.

En lo que respecta a Argentina, la figura de Jorge Prelorán ha sido un caso aislado, de extrema originalidad frente a la instalada práctica de cine político militante contemporáneo a su trabajo. Este realizador centró su trabajo en la documentación de historias de vida, que se han dado a conocer bajo el nombre de “etnobiografías”.<sup>543</sup> Estas no son definidas por el realizador como meros estudios antropológicos de observación sobre comunidades étnicas, marcados por una mirada exógena. Más bien implicaron la convivencia e interacción del equipo de filmación con los pobladores retratados,<sup>544</sup> a quienes se les cede la palabra para la expresión de sus experiencias de vida, en lugar de darle lugar a la tradicional voz *over* propia del cine documental expositivo (de hecho, este recurso es utilizado en los films, pero se trata de un relato en primera persona). Por tanto, sus films

---

<sup>542</sup> Esta situación, presente en el film de Jorge Ruiz *¡Vuelve Sebastiana!* (*Los chipayas*) (1953) se repite en *Sangre de cóndor* a través del personaje de Sixto, hermano del protagonista que vive en la ciudad. El tema del éxodo es retomado por Sanjinés tres décadas después a través de *La nación clandestina* (1989).

<sup>543</sup> A través de su libro *El cine etnobiográfico* (1996), publicado en Buenos Aires por la editorial de la Universidad del Cine, Prelorán realizó una detallada exposición sobre su concepción del cine y su método de trabajo. En el mismo también puede encontrarse una compilación de documentos provenientes de personalidades asociadas al documental etnográfico.

<sup>544</sup> En este aspecto, Prelorán mantuvo la línea seguida inicialmente por el cineasta Robert Flaherty.

parten de la premisa de producir a través de ellos “documentos humanos”. De hecho, gran parte de los títulos de sus películas consisten en los nombres propios de los individuos cuyas historias de vida son expuestas: *Hermógenes Cayo* (1967), *Medardo Pantoja* (1969) y *Cochengo Miranda* (1975), entre otras. De esta manera, en los films de Prelorán observamos una presentación del universo de valores, creencias y costumbres de vida de personajes reales, mostrados no como objetos de investigación (propios del cine antropológico con fines instructivos) sino más bien ingresando en la subjetividad de los mismos. Se abre así un panorama alternativo sobre la realidad y la identidad nacional, proveniente de espacios e individuos alejados de los grandes centros urbanos, y que de este modo demuestran la existencia de una gran riqueza cultural proveniente de esas comunidades. Así ocurre por ejemplo con la exhibición de las virtudes artesanales, pictóricas y poéticas de los personajes de los films aquí mencionados, respectivamente.

Destacamos también que este cineasta ha trabajado durante los años sesenta junto a Raymundo Gleyzer, teniendo como resultado los documentales *Ocurrido en Hualfín* (1965) y *Quilino* (1966). A través de ellos, se insertaron en pueblos del interior del país con el fin de establecer un registro sobre sus modos de vida, acompañados de un testimonio respecto a las condiciones sociales adversas en la que se encontraban las comunidades filmadas. En ellos aparece una voz *over* de carácter expositivo, que deja espacio a los testimonios directos de los pobladores ya sea por medio de entrevistas fuera de campo, o a modo de ilustración de las palabras pronunciados por el locutor representante de la instancia enunciativa. Esta combinación entre lo político y el registro etnográfico ha sido consecuencia de la unión de ambos realizadores, la cual no prosperó debido a las disímiles concepciones sobre el trabajo cinematográfico de ambos. Mientras Gleyzer se mantuvo abocado a la realización de un cine militante,<sup>545</sup> Prelorán insistió a lo largo de su carrera en la desvinculación de sus películas con cualquier clase de bandera política. Más allá de las distancias de enfoque de ambos directores, estas películas resultan representantes de un cine abocado no solamente a la denuncia social sino también a la centralización de espacios y personajes relegados tradicionalmente a una periferia cultural.

En el film de Nelson Pereira dos Santos *Tenda dos milagres* (1977), por su parte, encontramos un exponente de otra de las características del regionalismo cinematográfico: la problemática de la integración racial. En este caso, la figura del negro, tradicionalmente asociada a la esclavitud y la marginalidad, es puesta en primer plano por medio de la propuesta filosófica planteada por su protagonista en la que instaura una controversia sobre la cultura latinoamericana, definida como mulata. A través del pensamiento de su personaje central, un antropólogo negro célebre por sus polémicas teorías, e insertando ceremonias y música *candomblé*, se implanta en la cultura brasileña

---

<sup>545</sup> Gleyzer realizó otros dos cortometrajes basados en este abordaje intracultural: *Ceramiqueros de Tras la Sierra* y *Pictografías de Cerro Colorado*, ambos de 1965.

(y con ella en la de América Latina en general) un predominio de la hibridización: la cultura no sería blanca ni negra, sino más bien un resultado de ambas.<sup>546</sup> La adjudicación de actitudes intelectuales a un descendiente de africanos, su escandaloso matrimonio con una mujer blanca y el interés de un investigador extranjero sobre sus ideas intenta resumir la controversia sobre el proceso de blanqueamiento de las sociedades latinoamericanas.<sup>547</sup> De esta manera, con esta película se establece un intento por enfatizar ciertas contradicciones entre los discursos igualitarios propios de un país constituido como “crisol de razas” y la exclusión étnica como experiencia de la realidad cotidiana de Brasil.<sup>548</sup> Si bien las cuestiones del sincretismo religioso y racial ya estaban instaladas en el cine brasileño con films como *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) no fue sino hasta la emergencia de realizadores como Glauber Rocha o Pereira dos Santos que este tópico comenzó a plantearse de una forma dialéctica, y desligada del maniqueísmo que caracteriza al film de Duarte.

Este rasgo semántico ha sido frecuente también en el nuevo cine cubano. Una de las películas más representativas al respecto es *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974). En uno de los insertos documentales contenidos en el film se hace referencia a los orígenes de ciertos valores culturales de la nación, en los que han tenido gran implicancia los ritos provenientes de religiones africanas. Por medio de los narradores de ese segmento se explica, entre otras cosas, el germen del machismo de la nación como consecuencia de las formulaciones míticas de una sociedad secreta denominada Abacua, iniciada por individuos de raza negra como una maniobra para renegar de su exclusión social. De esta manera, a través de la indagación de las raíces étnicas y místicas, la película establece un análisis de las experiencias socioculturales manifestadas en el presente histórico, entre los que se incluye no solamente la preeminencia del hombre sino también los conflictos de índole racial. Tal como indica la voz *over* que orienta esta parte del relato, este tipo de cultos serían impulsores de la desintegración social y racial en la vida contemporánea del país.

En ese segmento también se hace referencia a la utilización de mano de obra esclava para el desarrollo económico, que ha sido un tema central en el film cubano *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976). Se trata de un largometraje de ficción histórica ambientado en el siglo XVIII. Por medio del mismo, se establece un alegato acerca de las relaciones verticales entre los amos y los esclavos, el maltrato de los mayores y los intentos de rebelión de estos últimos de su condición de

---

<sup>546</sup> La cuestión del mestizaje es de larga data en la cultura brasileña, y ha sido objeto de representaciones románticas en la literatura indianista del siglo XIX. Dos principales exponentes que fueron llevados al cine fueron las novelas de José de Alencar *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865).

<sup>547</sup> Pereira dos Santos aludió a la llamada “teoría del café con leche” para definir el racismo inherente de la sociedad brasileña: “... agregue más crema y el café se volverá blanco” (en Burton, 1991: 189).

<sup>548</sup> En otro film de Nelson Pereira dos Santos, *O amuleto de Ogum* (1974), también se aborda la pregnancia de la cultura africana y la ubicación periférica de la misma en la sociedad brasileña.

explotados negándose a trabajar en un Viernes Santo. La película desarrolla los contrastes entre los valores cristianos con los cuales el amo y el cura quieren instruir a los negros, con las situaciones de maltrato recibidas por estos últimos en el campo. En una de las escenas del film, al mismo tiempo que el sacerdote enseña a los esclavos la importancia de una vida fiel y servil para poder ingresar al cielo, entra en cuadro un esclavo evidentemente golpeado por los capataces, marcando el primer entrentamiento entre los ideales de cristianización del patrón y el sistema político que él representa. Esta actitud aleccionadora desemboca en una ceremonia con doce de sus esclavos que evoca el conocido episodio de “la última cena”. De esta manera, se entabla un contraste entre las lecciones de humildad y servicio impartidas por el amo con el posterior abuso. Mientras en la escena bíblica es el Cristo el sacrificado luego del encuentro con sus discípulos, en este caso serán los esclavos los masacrados luego de su rebelión. Por otra parte, esta escena establece una reflexión acerca de la identidad nacional basada en la mezcla de culturas: los modales del patrón, sus vestimentas asociadas al imperio español y su vocabulario religioso contrasta con los de los esclavos: sucios, transpirados, escogiendo comer con la mano, y limitados en el habla. La existencia de un posible Judas, representado por quienes estarían planificando una revuelta (resumido en el personaje de Sebastián), se comprueba al día siguiente en la proclamación de una huelga. A estas diferencias, que remiten a cuestiones de índole social, el film le adiciona las referentes a las costumbres africanas, manifiestadas en el sistema de creencias, relatos y ritmos musicales de los esclavos, de los cuales hacen un despliegue delante de su patrón. En resumen, la reflexión sobre las luchas por la liberación del colonialismo y del esclavismo son entrelazadas en la película por medio de la raigambre cultural de dos sistemas sociopolíticos en conflicto.

### 1.8. *Ironizando el proyector modernizador*

Un gran número de películas del Nuevo Cine Latinoamericano se ha dedicado a establecer un análisis sobre la realidad social del país a través de un tono sarcástico sobre el proyecto de modernización y progreso, que de acuerdo a Svampa requería “importar ciertas tradiciones, y por otro lado, la necesidad de construir la nación con y desde los elementos que proporcionaba la misma realidad latinoamericana” (1994: 34). Este pensamiento, instalado en la mentalidad del continente desde el siglo XIX, continuaría perdurando con el correr del tiempo generando una tensión entre lo nacional y lo universal. En este apartado, observaremos el modo en que en algunas películas se generaron posturas irónicas sobre este asunto en particular por medio de contrastes de características trágicas.

En esta dirección, muchos de los films argentinos han coincidido en utilizar en alguna instancia de la narración un tratamiento punzante sobre figuras como Nelson Rockefeller, de visita en el país en el momento de realización de estas obras. Así ocurre en algunos de los cortometrajes de *Argentina*,

*mayo de 1969: los caminos de la liberación*: el prólogo dirigido por Rodolfo Kuhn es narrado por una voz *over* de tono cándido que alude al magnate norteamericano como el “papá de todos los papás”, estableciendo por medio de las imágenes de masacrados un contrapunto con ese discurso evidentemente irónico. Algo similar es realizado por Enrique Juárez en su film *Ya es tiempo de violencia* (1969). En contraste con el tono taciturno y de denuncia de gran parte de la película, una de las últimas secuencias consiste en una especie de *videoclip* en el que sobre la base de una alegre y despreocupada melodía se insertan una serie de imágenes publicitarias generadoras de un alegato irónico sobre la vida ligera y consumista de la clase media, en un refuerzo del ataque a los medios masivos de comunicación establecido por este documental. Acto seguido, a través de una canción popular, y utilizando el mismo recurso del contrapunto entre imagen de sonido, la figura de Rockefeller, escoltado por la Policía en su visita a Argentina, es asociada a las manifestaciones de violencia del Ejército, y por lo tanto a los sectores encargados de mantener el control del sistema imperialista que el norteamericano estaría representando. La confrontación de las fotografías del rostro de Rockefeller con las del pueblo expresa la existencia de dos realidades no solamente disímiles sino principalmente opuestas. Por último, por medio del discurso de una autoridad de la Iglesia oficial, escena enmarcada por dos imágenes de niños comiendo, se completa la trilogía que el film intenta asociar a los valores del neocolonialismo: los medios de comunicación, las Fuerzas Armadas y la institución eclesiástica. En el largometraje del grupo Cine Liberación *Perón, la Revolución justicialista* (1971) se hace uso también del humor sarcástico en los segmentos finales del film, en los que se documenta el golpe de Estado de 1955, por medio de la utilización de una marcha militar de origen estadounidense como música acompañante de las imágenes de los festejos de los sectores opositores al peronismo.

Este tipo de visión sarcástica sobre ciertas personalidades que representarían al imperialismo norteamericano está presente a su vez en algunos cortometrajes del cubano Santiago Alvarez.<sup>549</sup> En *Hanoi, martes 13* (1967) y *LBJ* (1968)<sup>550</sup> el realizador realiza por medio de un *collage* de imágenes fotográficas, caricaturas, carteles indicativos, fragmentos de películas de *cowboys* y una banda sonora de tono humorístico una crítica sobre las prácticas ideológicas del presidente de Estados Unidos Lyndon B. Johnson (1963-1969). El carácter ladino de estas representaciones es contrastado en el inicio del primer film con escenas documentales que tienen como objetivo testificar la represión policial contra los disidentes y la crudeza de las políticas practicadas por el país del norte. En el caso de la segunda película, se realizan una serie de trucajes, sumados a composiciones

---

<sup>549</sup> El cine chileno de la Unidad Popular coincide en la utilización de este recurso humorístico a modo de crítica al poder establecido. Un ejemplo representativo al respecto lo encontramos en el film *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1972).

<sup>550</sup> En los títulos de crédito figura como un film colectivo.

musicales que hacen contrapunto con las imágenes o refuerzan situaciones irónicas, la yuxtaposición de fotografías del presidente con ilustraciones caricaturescas, y el contraste con personalidades como Martin Luther King. De este modo, se ofrece un panorama sobre las tensiones políticas y culturales del período aquí abordado, descrito en los films del Nuevo Cine Latinoamericano como una etapa cargada de contradicciones sociales.

Desde su mismo título, el documental del Grupo Cine de la Base *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) establece un tono mordaz para denunciar las circunstancias insalubres en las que se veían obligados a trabajar los obreros de la fábrica INSUD. La banda sonora del film contiene incluso una canción en la que se ejecuta el juego de palabras presente en el título de la película, cuya melodía de *vals* contrasta con los términos de protesta de la misma y de los archivos visuales que se despliegan en la banda de imagen. Junto a ella, la película intercala una animación que cumpliría la función de ridiculizar la lógica del sistema capitalista. *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1979), por su parte, manipula también archivos fotográficos con el fin de establecer una imagen sarcástica de los representantes de las fuerzas enemigas denunciadas en el mismo.<sup>551</sup> Este recurso, manifestado en los films mencionados en párrafos anteriores, tiene su origen en *La hora de los hornos*. El mismo se llevó a cabo, en primer lugar, por el contrapunto entre los comentarios de la voz *over* o la música extradiegética y lo exhibido en la pantalla, y en segunda instancia en los segmentos que experimentan con la yuxtaposición metafórica de imágenes (fotografías o dibujos caricaturescos) en base a las propuestas eisenstenianas del montaje ideológico.

La imagen del niño brasileño desnudo transportando una caja con la inscripción “Alianza para el Progreso” en la ya mencionada *La tierra quema* nos ofrece otro exponente de este tipo de recurso retórico. El objeto en cuestión cumpliría dos funciones simultáneas para el personaje. En primera instancia, el mismo es utilizado como una especie de cuna, estableciendo a su vez una alusión simbólica a un ataúd, destino de gran parte de las criaturas desnutridas de la región. En segundo término, al ser movido por medio de una cuerda (reemplazando un eventual juguete) se subraya la ausencia de una verdadera infancia, en medio de las desigualdades sociales denunciadas en la película.

Reconocemos una propuesta similar en la película *Arquitetura. Transformação do espaço* (Walter Lima Jr., 1972).<sup>552</sup> Se trata de un documento sobre la experiencia metropolitana de Brasil. Junto a una muestra del despliegue arquitectónico de Brasilia, el carácter de megalópolis de São Paulo y la

---

<sup>551</sup> Este film, realizado luego de la desaparición de Raymundo Gleyzer por el colectivo cinematográfico en el que estaba al frente, ilustró por medio de sus imágenes las palabras contenidas en la célebre “Carta Abierta a la Junta Militar” (1977), del escritor Rodolfo Walsh, la cual inmediatamente después de su divulgación causara su detención y asesinato por parte de integrantes de la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA).

<sup>552</sup> Este mediodocumento fue realizado originalmente para la televisión.

cultura bahiana, el realizador ejecuta un contraste entre el desarrollo tecnológico de los grandes espacios urbanos y el atraso basado en desigualdades de índole social. Unos niños descalzos en la ciudad-capital se alinean frente a una fotografía de la luna y la tierra: esta imagen contrastaría irónicamente la conquista del espacio lunar celebrada por el mundo en esos años con la miseria, manifestada como una presencia oculta.

En *Macunaíma*, esta confrontación sarcástica es efectuada por medio de un juego de contrastes entre espacios e individuos. En el tránsito de su protagonista de la selva a la gran metrópolis que representa la ciudad de São Paulo, el mismo debía en primer lugar transformarse en un “príncipe lindo” y blanco. No es casual que se haya elegido ese espacio urbano en particular, representante desde temprano de las aspiraciones por convertir a Brasil en un país de raíces europeas.<sup>553</sup> Cuando el héroe retorna finalmente a la selva, encontramos una síntesis de sus experiencias en la ciudad. *Macunaíma* incorpora a su lugar de origen dos artefactos de la sociedad de consumo, el televisor y la licuadora, que por la ausencia de corriente eléctrica yacerán inertes como objetos inútiles de la civilización.

La zona del Amazonas en Brasil ha sido objeto en los años que estudiamos de un proyecto de modernización basado en la construcción de una ruta que atravesase el país conectando las regiones que lo componen y fomentando transacciones comerciales.<sup>554</sup> A través de los films *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky y Orlando Senna, 1974) y *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) se ha establecido un discurso mordaz sobre las aspiraciones de progreso insertadas en la sociedad. En el primero de ellos, en base al discurso representado por el protagonista, resumido en la consigna “Brasil siempre para el frente” (que fuera proclamada como parte del programa económico de la dictadura),<sup>555</sup> se establece una visión alegórica de la explotación de la selva virgen representada en la joven indígena del título. En la segunda película mencionada, a partir de una estructura de *road-movie*, al igual que la anterior, se efectúa un recorrido por el país en el que la ruta transmazonica ocupa una función conectora.

Una de las mayores preocupaciones manifestadas por el nuevo cine brasileño ha sido la disposición por restaurar una imagen identitaria de la nación. La gran extensión geográfica de Brasil constituyó siempre un problema en el objetivo de generar este panorama común. *Bye Bye Brasil* nos permite alcanzar este deseo a partir de su estructura narrativa, que al ser propia del cine

---

<sup>553</sup> Para mayor información al respecto remitirse al Capítulo 1.

<sup>554</sup> Vale mencionar al respecto el documental *Amazonas, Amazonas* (Glauber Rocha, 1966) en el cual se desdibuja el imaginario tradicional sobre esa zona, estableciéndola como “la más subdesarrollada del país”. Respecto a su experiencia con este film, Glauber Rocha afirmó: “Llegué al Amazonas con una idea preconcebida y descubrí que no existía la Amazonia legendaria y mágica, la Amazonia de los cocodrilos, de los tigres, de los indios, etc...” (2004: 110).

<sup>555</sup> El realizador brasileño Roberto Farias aludió también a esta consigna por medio de su film *Adelante Brasil (Para frente, Brasil)*, 1982).

estadounidense, tiene como fin hacer uso de referencias foráneas para inmediatamente transgredirlas y confrontar la mentalidad importada de sus habitantes. Desde el mismo título del film, la fusión de lo nacional y lo extranjero confronta los modelos provenientes del exterior para establecer una perspectiva de la nación como sufriente del complejo del subdesarrollo y la marginalidad.

Sus personajes principales son artistas ambulantes que representan una forma de entretenimiento en lucha por sobrevivir a los nuevos medios que ofrece la civilización moderna, con las antenas de televisión como un enemigo que ofrece una constante amenaza. Nos encontramos ante personajes de fantasía que, tal como afirmara el realizador de la película, "...están siempre 'en el escenario'... aún cuando no dan función" (en Burton, 1991: 226). Ellos son extranjeros en todas partes: representan a los artistas que hacen soñar, realizan hechos asombrosos y brindan al hombre común el exotismo de tierras lejanas: Salomé es la reina del Caribe, promocionada como ex amante de un presidente de Estados Unidos, produciendo asombro en su público al hablar en portugués, como si esa no fuera su lengua natal. Lorde Cigano, por su parte, es el mago que cumple el sueño de todo brasileño: hacer nevar en Brasil, como ocurre en todo país "civilizado", mientras suena la voz del norteamericano Bing Crosby cantando "Blanca Navidad". La canción de Chico Buarque que da título a la película da muestra de esto, combinando a la televisión con la música norteamericana, al *sertão* y la diversidad étnica del país, y mezclando el inglés con el idioma nacional.

A través de la caravana Rolidei que transporta a los protagonistas, *Bye bye Brasil* recorre diversos sectores del país. En ese trayecto se observa una dislocación de los roles sociales, producida por medio del movimiento de transformación de los individuos de acuerdo a su función en el espacio. En esta película, los marginados y los representantes de la "civilización" intercambian posiciones de acuerdo a las circunstancias. Los polos que forman parte de este desplazamiento son: lo extranjero/lo nacional, lo civilizado/lo marginal, lo moderno/lo tradicional, la supremacía económica/el subdesarrollo. Estos extremos se enfrentan de manera dinámica y no se reducen únicamente a la relación entre colonia e imperio, sino que también se manifestarían en el interior de un mismo país. Los diferentes espacios recorridos por la caravana transitan desde la ciudad como paradigma del desarrollo hasta el campo, en donde no existirían perspectivas de progreso. A su vez, se manifiestan otros espacios intermedios: el mar como zona de escape (en contraposición a la sequedad del *sertão*); el pueblo, donde reina el estatismo y la tradición; y la selva, el territorio que cobija a los habitantes más marginales, los indígenas. Mientras los artistas ambulantes ocupan un rol periférico en la moderna ciudad de Brasilia, pasan a ser representantes de la civilización para los pueblos originarios. *Bye bye Brasil* traza una tenue línea que divide el adentro y el afuera, al bárbaro excluido y al modernizado. Por estos medios, el film expresa que el ideal de elaborar una imagen que englobe al país es una aspiración prácticamente inalcanzable.

### 1.9. *Solidaridad continental*

Reconociendo la existencia de un movimiento de solidaridad e integración regional en el cine latinoamericano de los años sesenta y setenta, nos acercaremos a una serie de films que incorporan este tópico en sus respectivos relatos. Al mismo tiempo que el regionalismo cinematográfico se vio reflejado en las nuevas disposiciones estéticas propuestas por los realizadores en sus reflexiones escritas, también éste se hizo notorio en sus films por medio de producciones que promovieron una perspectiva de unificación continental en oposición al dominio cultural extranjero.

*Tierra en trance* fue una de esas películas, solidaria con las problemáticas sociopolíticas de Latinoamérica a través de la combinación idiomática del español y el portugués: en ella se hace uso de nombres propios en español<sup>556</sup> y citas de obras literarias de habla hispana.<sup>557</sup> De esta manera, Rocha asocia al Brasil portugués con la América ibérica, en una perspectiva regionalista que se continuaría en los posteriores films del realizador, entre ellos *Cabezas cortadas* (1970), *Der Leone Have Sept Cabezas* (1971) y *Claro* (1975).

En una entrevista realizada a Rocha en 1970, éste definió su obra en términos regionalistas: “*Deus e o diabo*<sup>558</sup> es mi único film portugués; *Terra em transe*, mi único film europeo; *Barravento* y *Antonio*<sup>559</sup> son films africanos e, insisto, *El león*<sup>560</sup> es un film brasileño”.<sup>561</sup> En base a esta clase de afirmaciones, Glauber Rocha se ha autodefinido como un cineasta tricontinental, fomentando, especialmente en su exilio durante los años setenta,<sup>562</sup> esta clase de producciones solidarias con el movimiento tercermundista.

La trayectoria cinematográfica de Glauber Rocha tuvo un viraje importante a partir de estos años, volcándose a una elaboración eminentemente mítica de la historia que supera la observada en sus películas de los años sesenta. Con *Cabezas cortadas*, una alegoría sobre las dictaduras latinoamericanas,<sup>563</sup> el realizador pretendió entrar “en el terreno del delirio.... [...] Es como si se

---

<sup>556</sup> Esto se manifiesta en los nombres del senador Porfirio Díaz y el empresario multinacional Julio Fuentes.

<sup>557</sup> Al respecto encontramos el recitado de una porción del poema de José Hernández *La vuelta de Martín Fierro* (1879).

<sup>558</sup> El título completo de este film es *Deus e o diabo na terra do sol*.

<sup>559</sup> Aquí Rocha se refiere a una película de 1969 *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, conocida en español como *Antonio das Mortes*.

<sup>560</sup> Se trata del film realizado por Rocha en 1971 *Der Leone Have Sept Cabeças*.

<sup>561</sup> Esta cita puede encontrarse en el artículo “Declaraciones de Glauber Rocha sobre ‘Der Leone Have Sept Cabeças’”, publicado en octubre de 1970 en la revista madrileña *Nuestro Cine*, N° 102.

<sup>562</sup> Glauber Rocha estuvo exiliado, entre 1971 y 1976, viajando y viviendo en diversos países de Europa, América y África.

<sup>563</sup> Glauber Rocha afirmó que con ese film quiso elaborar un “personaje que sería el encuentro apocalíptico de Perón con Franco en las ruinas de la civilización latinoamericana” (2004: 371).

tratará de un sueño. Porque *Deus e o diabo*, *Terra em transe* y todas estas películas son la materialización de sueños culturales; ya en *Cabezas cortadas* la materia es la del inconsciente puro...” (en AA.VV., 2004: 84). Su intención de no afincarse en una materialización concreta y racionalizada permite al film convertirse en un alegato de características universales respecto a la expresión sobre el totalitarismo. Localizada en una imaginaria Eldorado (al igual que *Tierra en transe*), la utilización de una voz *over* hablando en español con acento brasileño (el mismo Glauber Rocha), la presencia de la hispanidad en el nombre del rey protagonista del film (Díaz) y el empleo de una banda sonora que alude a la música popular mexicana le otorga a la película un énfasis en el integracionismo, a partir del cual puede vincularse la problemática narrada con las circunstancias experimentadas en los diferentes países que componen el Tercer Mundo.

En *Claro*, por su parte, el realizador establece un testimonio personalizado sobre la Roma contemporánea, exhibiéndola desde la visión mítica de la misma como cuna de civilización occidental. Al mostrar las ruinas de la Antigua ciudad, Glauber Rocha ha querido significar la descomposición del sistema capitalista desde el punto de vista de un latinoamericano,<sup>564</sup> en medio de la mixtura de Europa, Africa y América en la que se despliega el film. Aquí se repite uno de los recursos más utilizados por el director en su cine de los años setenta: el plurilingüismo, con personajes hablando en francés, italiano, inglés y portugués. Por medio de esta característica se establece una multiplicidad cultural que haría referencia al intercambio propio de los realizadores latinoamericanos: transitando por diversos países en una búsqueda de transmisión de sus films o de resguardo por causa de la persecución política. Por otra parte, esta amalgama idiomática remite también al ideal del tricontinentalismo cinematográfico al que han aspirado (fallidamente) los realizadores de América Latina, en su unificación con la producción de otros países subdesarrollados.

El cine cubano se ha destacado también en la acción de solidaridad con el resto de los países del continente. Los films de Santiago Alvarez *Hasta la victoria siempre* (1973) y *El tigre saltó y mató...pero...morirá...morirá!!* (1973) establecen una perspectiva regional sobre los tópicos de la pobreza, el dominio imperialista y la lucha revolucionaria. El primero de ellos incorpora una actitud de confraternización con las contiendas llevadas a cabo por la guerrilla comandada por el “Che” Guevara en Bolivia entre 1966 y 1967. A su vez, las victorias antiimperialistas de Argelia y Vietnam son estimadas en este cortometraje como modelos de inspiración para una liberación de Latinoamérica.<sup>565</sup> La segunda película mencionada empatiza con la situación del pueblo chileno a

---

<sup>564</sup> La misma, simbolizada en un pilón de carne en putrefacción, es reforzada por un titular de periódico anunciando una victoria comunista en Vietnam.

<sup>565</sup> Lo mismo había expresado Santiago Alvarez en su documental sobre el líder de la independencia vietnamita Ho Chi Minh, *79 primaveras* (1969).

consecuencia del derrocamiento de Salvador Allende y la llegada de la dictadura en 1973. La misma está estructurada, como se indica en los títulos de crédito, en cuatro canciones<sup>566</sup> que ilustran el proceso de lucha contra el sistema fascista instalado en esa nación. Esta realización promueve de manera directa la integración latinoamericana bajo un lema de “estrechar la mano hacia el hermano”, tal como establece la letra de una de los temas musicales mencionados, acompañada de imágenes provenientes de diversos países de la región en momentos de represión policial y militar.

La consigna solidaria de los pueblos de América Latina se hizo presente también en la argentina *Ya es tiempo de violencia*, extendiendo las denuncias locales a problemáticas propias de todo el continente. En este sentido, el film sigue la línea de su antecesora *La hora de los hornos*, en especial en su primera parte, con su postura por alcanzar una Patria Grande Latinoamericana y derrotar la opresión del sistema imperialista contra el cual la película se afirma. En el pensamiento del grupo Cine Liberación, la lucha contra el neocolonialismo (de características eminentemente económicas y culturales más que territoriales) sería una especie de continuación de las campañas por la independencia realizadas por próceres latinoamericanos como Simón Bolívar y José de San Martín, cuyas palabras, junto con las de otros personajes involucrados con la emancipación de la región, forman parte del cuerpo de citas textuales que componen el film. Es trascendente, en este sentido, el final de la primera parte, titulada “La opción”, en donde se transmite la ideología de la violencia revolucionaria en su vinculación con la muerte gloriosa.

El primerísimo primer plano de la fotografía del “Che” Guevara muerto durante más de tres minutos funciona como símbolo aglutinador de la lucha revolucionaria por la liberación de América Latina. Respecto a esto último, Mariano Mestman (1999) reconstruye el cambio realizado en esta escena en la versión estrenada oficialmente en Argentina en 1973. Mientras en el film original se mantenía largamente en pantalla la imagen referida, en el distribuido con la restauración de la democracia ésta fue reemplazada por la exhibición de acontecimientos y personajes asociados a la historia latinoamericana reciente, entre los que se incluyeron las fotografías de Juan Domingo Perón, Salvador Allende, Camilo Torres, y las movilizaciones del Cordobazo y otros sucesos importantes de la región. Los conflictos políticos suscitados por el film a la hora de su exhibición en diferentes eventos, entre los que se destacan los cortes sugeridos por la delegación cubana para su presentación en el Festival de Viña del Mar de 1969, nos permiten comprender la existencia de una

---

<sup>566</sup> Estas son “¿Qué dirá el santo Padre?”, interpretada por Violeta Parra, y tres canciones de Víctor Jara: “El alma cubierta de banderas”, “Amanda” y “Plegaria a un labrador”.

sensibilidad regional en la que no siempre ha habido abordajes y puntos de vista ideológicos comunes.<sup>567</sup>

Una película que podemos considerar eminentemente regionalista ha sido *México, la Revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971). El interés por un caso local como el de México por parte de un equipo de trabajo argentino tiene como fin sintetizar en el proceso histórico de ese país la situación ideológica que ha eclipsado recurrentemente el desarrollo de una verdadera revolución en las naciones de América Latina. Como vimos previamente, el documental revela una disposición por recibir testimonios directos del pueblo, recolectando declaraciones por medio de entrevistas, que son intercaladas en el film con las imágenes de archivo que acompañan a la voz *over* rectora. En una combinación entre la experiencia pasada y la presente, Gleyzer pone en cuestión la continuidad de los ideales de la Revolución Mexicana en el gobierno del entonces presidente Luis Echeverría (1970-1976). De esta forma, el film nos introduce en la historia y actualidad mexicana para establecer el paradigma de una situación regional, que vislumbra la imposibilidad de la consolidación del poder popular en los gobiernos latinoamericanos.

## **2. Ejes estilísticos del cine regionalista latinoamericano**

A continuación, procederemos a analizar los criterios estilísticos principales del Nuevo Cine Latinoamericano que nos permitirían definir un interés común de los realizadores de este frente regional por diseñar y/o elaborar un lenguaje cinematográfico coherente con las propuestas ideológicas por ellos difundidas a través de sus películas y reflexiones, es decir, la construcción de una estética asimilable a una ética. En principio, daremos cuenta de un empeño de los realizadores latinoamericanos, en especial los documentalistas, por extraer material de archivo audiovisual de diversas fuentes y procedencias con el fin de contextualizarlo por medio del montaje, el recurso de la voz *over* y la intercalación de entrevistas a testigos, produciendo así una nueva significación ideológica a las imágenes. Por otra parte, haremos mención de la tendencia común en la región por establecer una fragmentación narrativa y hacer evidente la enunciación cinematográfica. En tercer lugar, estudiaremos los diversos modos de abordaje de las voces narrativas que orientan los relatos, caracterizadas en gran parte de los casos por una multiplicidad proveniente tanto de la instancia productora como de los protagonistas reales de los hechos relatados en las películas. Luego, examinaremos uno de los factores centrales del regionalismo del cine latinoamericano: la combinación de las prácticas ficcionales y documentales en un mismo texto fílmico, hecho vinculado generalmente a una identificación entre el cine y la narración de Historia. Por último,

---

<sup>567</sup> Un análisis sobre esos cortes causados por disidencias ideológicas, y el rechazo de los cineastas cubanos por la imagen del “Che” Guevara muerto, al considerarla un emblema de derrota, está detallado en Mestman, Mariano (1999), “La hora de los hornos”, el peronismo y la imagen del ‘Che’”, en *Secuencias. Revista de historia del cine*, N° 10.

reflexionaremos acerca de una serie de películas que han hecho uso del recurso de la alegoría y de la metáfora como estrategia para realizar un cine de resistencia en medio de la amenaza directa de la censura y un contexto político represivo.

## 2.1. “*Es falsa la historia que nos enseñaron*”:<sup>568</sup> un cine de contrainformación

La visión establecida en las películas del Nuevo Cine Latinoamericano acerca de la miseria y sus derivaciones está vinculada a una intención manifiesta en las mismas por sacar a la luz una realidad social generalmente desplazada. Para refutar esta tendencia, gran parte de los textos fílmicos que componen nuestro corpus ha aspirado a promover una corriente contrainformativa. Esta fue precisamente la propuesta que desde sus inicios las producciones de la agrupación boliviana *Ukamau* pretendieron divulgar, expresando esta motivación de la siguiente manera:

Estas películas [...] se limitaban en el fondo a recordar a mucha gente de las ciudades -a las capas medias, a la burguesía y pequeña burguesía que asistía a los teatros [...] -que existía otra gente, con la que se convivía en la misma ciudad o que vivía en las minas y en el campo, que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente (Sanjinés, 1980: 16).

El Nuevo Cine Latinoamericano se encargó, por tanto, de exhibir una imagen que el gran público habría querido ignorar, y las autoridades ocultar. Lo mismo afirmaba Glauber Rocha respecto al rechazo que los films del *Cinema Novo* generaban en los espectadores, al tratarse de obras que retrataban

personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos lo que identificó al *cinema novo* con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público (2004: 65).

El impulso de los films latinoamericanos del período fue, antes que nada, la reconstrucción de la identidad nacional y regional, y el análisis de los mecanismos que habrían llevado a la explotación y la opresión. Este grupo de películas ha transitado dos vertientes centrales ya mencionadas en la Introducción de esta Tesis, a saber, el testimonio y la denuncia social, por un lado y el compromiso militante de los cineastas por el otro, que generaría lo que se conoció como cine de intervención política.<sup>569</sup> La primera de ellas funciona a manera de registro o testimonio que desenmascara ante los ojos del espectador una realidad silenciada. No necesariamente los creadores de este tipo de trabajos estaban organizados alrededor de algún proyecto partidario, o vinculados a una organización sindical o de guerrilla. En cambio, los realizadores participantes de la segunda

---

<sup>568</sup> Esta frase forma parte del film *La hora de los hornos*.

<sup>569</sup> Para un repaso de este concepto elaborado por Getino y Velleggia (2002) remitirse a la Introducción de esta Tesis.

vertiente erigieron sus films enarbolando alguna bandera que evidenciaba su compromiso militante, como es el caso de las agrupaciones Cine Liberación (asociada al peronismo de izquierda) y Cine de la Base (concebida como brazo cultural del ERP).

Sin embargo, ambos tipos de abordajes cinematográficos coincidieron en el establecimiento de un propósito de otorgar al espectador una perspectiva diferente sobre los acontecimientos históricos y sociales presentados por las fuentes oficiales. En *La hora de los hornos* y *Ya es tiempo de violencia*, por ejemplo, se denuncia de manera vehemente la utilización de los medios de comunicación por parte del Estado como instrumentos desinformativos que introducirían en la conciencia del pueblo mentiras destructivas sobre la cultura y la realidad nacional. Cortometrajes militantes como *Swift* se presentaron como “antinoticieros” o comunicados cinematográficos; en este caso en particular, revelando las condiciones laborales de los obreros de la carne y argumentando las motivaciones que llevaron al ERP a secuestrar al gerente del establecimiento que le da título. Por intermedio de una voz *over* se inaugura un discurso informativo, sobrepuesto a la imagen de una pintada con el nombre y el ícono del organismo guerrillero. A partir de esa instancia, a través de la exposición de titulares de periódicos, fotografías y entrevistas televisivas, el texto pronunciado por el locutor vincula al secuestrado con el imperialismo a cuyos intereses esa empresa estaría favoreciendo. De esta manera, se instala una defensa de tal acción como acto reivindicativo de justicia, y no como hecho delictivo. Al discurso de la voz *over* podemos sumarle la alternancia contrastante entre escenas, como ocurre con el fluir de las imágenes de un frigorífico, que ilustran el mensaje de la instancia productora sobre las malas condiciones de trabajo llevadas a cabo en el lugar, enfrentadas al reportaje a una de las autoridades indicando la existencia de una indignación de los obreros por el secuestro.

Otra película que hace uso del material audiovisual con el propósito de generar un efecto de contrainformación es el documental de Humberto Ríos *Esta voz... entre muchas* (1979). Constituido como una denuncia sobre los actos de violencia perpetrados por la Junta Militar argentina,<sup>570</sup> el film, realizado en el exilio de su director en México, se propone como misión hacer sobresalir una voz que hasta entonces no era audible por causa de otra clase de informaciones que la habrían tapado, centrándose en dos testimonios sobre la represión y las desapariciones de la dictadura, que unifican las múltiples historias del resto de las víctimas de ese régimen.

Siguiendo esta misma línea, en el film *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970) se realiza una radiografía del pueblo chileno basada en las diferencias de clases. La película se inicia con una exhibición del trajín diario de los trabajadores camino a sus empleos, que es acompañada por un canto de tono melancólico desde la banda de sonido. Acto seguido, escuchamos una canción

---

<sup>570</sup> Nos referimos a la serie de gobiernos dictatoriales que asumieron el poder en Argentina desde 1976 hasta el retorno de la democracia en 1983.

clásica italiana haciendo un llamado a "reir" mientras la cámara encuadra las mansiones de los barrios pudientes. La tercera secuencia nos traslada a la situación más marginal del pueblo chileno. En contraste con los autos circulando por las autopistas, observamos hombres empujando sus carros, junto a fotografías de niños y ancianos sumidos en la pobreza. Como antítesis, aparecen también las consignas de organizaciones conservadoras proclamando que "la igualdad de clases corrompe las costumbres". La película continúa su desarrollo narrativo manteniendo esta estructura alternada que tiene como fin marcar las contradicciones entre las aspiraciones de progreso y el consumismo de ciertos ámbitos de la sociedad chilena, resumidas en la consigna "yo quiero ser un triunfador",<sup>571</sup> con una realidad opuesta. En este sentido, se destaca la escena de unos menores recolectando comida en un basural. La crudeza de esas imágenes, que culminan con el registro visual de niños en estado de desnutrición, es conducida irónicamente por una canción infantil, aludiendo de esta manera a la inexistencia del acceso a una niñez en los sectores desplazados. El film culmina con un llamado a la movilización del pueblo, bajo el ideal de la consecución de un "hombre nuevo" al que adscribieron los cineastas militantes latinoamericanos, entre ellos los chilenos, tal como lo expresaran en su manifiesto referido en el Capítulo 3 de esta Tesis.

El realizador Raymundo Gleyzer llegó a definir a la cinematografía como un instrumento de contrainformación dirigido a las bases populares (en Peña y Vallina, 2000). De acuerdo a esta consideración, su propuesta se afincaba principalmente en la transmisión de un mensaje político que orientara al espectador a una concepción sobre la realidad social diferente a la emitida por los sectores del poder, estableciendo como un asunto de importancia secundaria la construcción de una estética en particular: "Una vez que tomemos el poder, podemos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo" (en Peña y Vallina, 2000: 124). Este tipo de objetivos meramente políticos fueron llevados a cabo generalmente a través del empleo de material de archivo audiovisual adquirido de noticieros televisivos por intermedio de individuos que trabajaban en los mismos y que facilitaron su transporte clandestino. Una vez en mano de algún cineasta militante, las imágenes eran compartidas con otros colegas<sup>572</sup> con el fin de manipularlas en base a un nuevo contexto ideológico.

El objetivo de la contrainformación ha sido también uno de los ejes de movilización del grupo Cine Liberación, en cuyo film más paradigmático, *La hora de los hornos*, ha sido explicitado de diversos modos. En principio, esta película es erigida por la agrupación como un informe basado en "notas y testimonios" que ofrecen una visión dispar a la diseminada públicamente en la sociedad. Es

---

<sup>571</sup> La misma forma parte de una canción popular que se escucha en esa instancia del film.

<sup>572</sup> De hecho, muchos documentales argentinos contienen imágenes en común con otros films contemporáneos. Algunos cineastas incluso citaron fragmentos de sus propias películas, como por ejemplo Jorge Cedrón en dos de los trabajos que hizo en el exilio: *Resistir* (1978) y *Tango* (1979).

decir, cada una de las tres partes que la componen, contiene una determinada cantidad de fragmentos numerados a la manera de un ensayo. A través de este formato, la instancia productora despliega sus premisas políticas con el fin de proponer una nueva perspectiva sobre la situación argentina y latinoamericana. En segundo lugar, por medio de la inserción constante de carteles con inscripciones normativas, que incluyen citas de pensadores y sentencias que evidencian las argumentaciones ideológicas de la instancia productora, el film anuncia un mensaje dirigido a revertir el discurso oficial de las autoridades políticas vigentes en ese entonces. Estas declaraciones son acompañadas por imágenes de archivo que refuerzan el objetivo persuasivo de esas máximas. Por último, el documental utiliza un medio pregnante de contrainformación a través del recurso de la voz *over*, de características polifónicas, que funciona como una guía ideológica a lo largo del relato para la interpretación de la historia (lejana y reciente) allí promovida. Se destaca en este sentido la enumeración de datos estadísticos de Argentina en la primera parte del film, por medio de narradores que exhiben a través de los mismos las contradicciones entre la riqueza natural del país y la condición de miseria de gran parte de la población, asimismo como la alocución respecto al proceso de desarrollo de políticas neocoloniales a lo largo de la historia que fueron a contramano de los ideales independentistas de San Martín y Bolívar. De esta forma, las voces narradoras se encargan de explicitar de manera directa los mecanismos que habrían llevado a la desintegración del proyecto panamericanista, instalado como uno de los núcleos ideológicos de la película.

Por lo tanto, la representación de acontecimientos históricos y su resignificación en esta clase de películas está ligada a dos tipos de objetivos. En primer lugar, utilizar los recursos audiovisuales aquí mencionados como instrumentos para introducir y difundir un abordaje alternativo del pasado y el presente histórico. En segundo lugar, y en base a esto último, los realizadores están abocados a la búsqueda de material de archivo producido por fuentes oficiales con el fin de emplazarlo en un entorno ideológico diferente por medio del montaje y el comentario en voz *over*, y así divulgar un mensaje opositor al que diera origen a esas imágenes. Las declaraciones del escritor argentino Manuel Mujica Láinez en la primera parte de *La hora de los hornos* ilustran esta recontextualización de documentos extraídos de archivos televisivos, para inducir al espectador a la elaboración de una nueva significación, establecida como una “deformación cultural” en la que los rasgos nacionales son desplazados por una visión cosmopolita. A su vez, la exhibición en el film de algunos fragmentos de películas latinoamericanas que adscribieron al testimonio sobre una realidad social<sup>573</sup> ignorada por los medios de comunicación, ejerce esta misma función contrainformativa. Por otra parte, y a modo de ejemplo, en *Ya es tiempo de violencia* observamos una entrevista

---

<sup>573</sup> Como puntualizamos en el Capítulo 3, se trató de fragmentos de *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), *Faena* (Humberto Ríos, 1960) y *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), así como del film del holandés Joris Ivens *El cielo y la tierra* (*Le ciel, la terre*, 1965).

televisiva al Secretario de Gobierno de Córdoba sobre los acontecimientos sucedidos en esa provincia en mayo de 1969 mientras en la pantalla desfilan las imágenes del Cordobazo. Esta secuencia es contrapuesta inmediatamente por una exégesis llevada a cabo por la voz *over* vinculada a la instancia productora. La misma refleja la estética de la contrainformación propia de esta clase de películas. A través de estos recursos, estos films se direccionan hacia lo que Bill Nichols (1997) llama modalidad expositiva del documental, en los cuales existe una marcada argumentación que subordinaría ideológicamente al flujo de imágenes y sonidos, ya sea “a través de una invisible ‘voz omnisciente’ o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto” (1997: 70).

Este tipo de abordaje contrainformativo responde a la perspectiva de Cine Liberación y otros grupos sobre los medios masivos de comunicación. Los mismos se movilizarían, según ellos, hacia un proceso de distorsión cultural y social que se iniciaría allí y se completaría con los programas educativos de los gobiernos autoritarios. En este sentido, consideraban como altamente necesaria la instalación de una cultura politizada y contestataria por medio de “un cine de agresión” (Solanas y Getino, 1973: 40). Tal como afirman Getino y Velleggia (2002), esta clase de producciones enmarcadas en un cine de intervención política manifiesta la presencia incuestionable de una autoría portadora de un discurso. De la misma manera que estos films denuncian el empleo manipulativo de los medios de comunicación sobre la conciencia de la población, podríamos afirmar que a través de los recursos estilísticos aquí nombrados<sup>574</sup> también se gesta en el receptor cierto direccionamiento hacia una clase de pensamiento en particular. La estrategia de la contrainformación instala en este corpus de películas la existencia de posiciones enfrentadas que signaron el período aquí abordado. La visión de estas cinematografías es, entonces, una herramienta funcional al proceso de desentrañamiento del complejo panorama sociopolítico latinoamericano del período.

Los films argumentales también han incursionado en este tipo de tendencia. Tal ha sido el caso de *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969), que en su reconstrucción sobre la guerra llevada a cabo entre 1878 y 1883 enfrentando a Chile con dos países latinoamericanos (Perú y Bolivia), proclama, por medio del personaje del teniente Gómez (en su rol de sujeto concientizador), que se trata en realidad de una batalla librada por el imperialismo inglés en busca del salitre. El film relata los intentos de supervivencia de una patrulla del Ejército chileno que se encuentra perdida en el desierto sin agua ni víveres. Los personajes del capitán, militar de profesión, y el teniente Gómez, un abogado a quien este suele dirigirse como civil en alternativa a la mención de su rango de autoridad, representarían las dos posturas históricas que el film pone en confrontación: la tradicionalmente enseñada desde las enciclopedias y la interpretación antiimperialista del combate,

---

<sup>574</sup> Nos referimos a la utilización de intertítulos normativos, la yuxtaposición de imágenes de archivo y el empleo de la voz *over*, que en su combinación también ejercen la persuasión sobre el espectador.

respectivamente. Un inserto documental previo al desarrollo de la narración ficcional funciona como una introducción normativa para la lectura por parte de los eventuales espectadores.

*Vidas secas*, por su parte, da cuenta del mismo mecanismo de contrainformación por medio de un cartel explicativo con el que se da inicio a la película. En él se anuncia al espectador que no solamente asistirá a una transposición cinematográfica de una novela “inmortal de la literatura brasileña”, sino principalmente a un “testimonio sobre una dramática realidad social que esclaviza a veintisiete millones de nordestinos, y que ningún brasileño digno puede ya más ignorar”. La película, entonces, es abordada como un documento destinado a revelar una verdad oculta, que ya no debe pasar desapercibida al espectador, en una obvia intención de concientización del mismo. El film, por tanto, emerge como una voz emitida desde el silencio, aunque como vimos anteriormente, la misma no sobrepasa los límites de la mera exposición de una situación real.

Varias películas de nuestro corpus han hecho uso, como alternativa a los insertos documentales o los carteles normativos, de una voz narradora encargada de guiar el curso ideológico del relato. Ese recurso tendría como fin dar a conocer estadísticas que sitúen a la nación, pueblo o ciudad en la cual es localizada la acción. Películas como *A Valparaíso* (Joris Ivens, 1962), *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964) y *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965) son solo algunos ejemplos del empleo de esta estrategia de confrontación informativa del Nuevo Cine Latinoamericano, así como también la fundacional *Tire dié* (Fernando Birri, 1958). La exposición de estos datos tiene el objetivo de contrastar dos realidades: en primer lugar, la oficializada desde los discursos de las autoridades nacionales correspondientes y la tradición cinematográfica afín a ella, y en segundo término, una “contrarealidad”, enunciada desde estos films como la verdadera condición de la sociedad retratada en ellos. Generalmente, la manera de establecer este enfrentamiento de realidades es a través del contrapunto entre imagen y sonido.

*La tierra quema* describe a la región del Nordeste brasileño tomando como punto de referencia la problemática de las sequías constantes que azotan a la zona, aportando una tragedia natural al proceso de miseria eminentemente político: la voz *over* que enumera las estadísticas constitutivas del país en el inicio de la película resalta en su combinación con las imágenes la existencia de una situación de desigualdad económica y social, que no puede ser desligada de las condiciones climáticas. En *A Valparaíso*, film realizado por el holandés Joris Ivens en colaboración con la Universidad de Chile,<sup>575</sup> encontramos también este recurso. Los datos estadísticos enumerados al inicio del film por medio de una voz *over* dan a conocer dos universos equidistantes. Frente a las imágenes paradisíacas de la playa y el aparente mundo de la pujanza comercial portuaria, emergen los habitantes de las riberas y toda una serie de personajes marginados socialmente, cuyas viviendas

---

<sup>575</sup> El chileno Patricio Guzmán participó en el film como camarógrafo.

son mostradas desde las alturas como un mundo diferenciado, “una federación de villas” junto al puerto, que parecen querer contradecir el nombre de la ciudad: “valle del paraíso”.

Por su parte, en el documental de Leon Hirszman *Maioria absoluta* la voz *over* se encarga de establecer una aclaración respecto a las imágenes iniciales de la película. Al mismo tiempo que se encuadra un pizarrón que visualiza sílabas pronunciadas por un grupo de niños bajo el seguimiento de un profesor, el narrador reorienta la significación asignada naturalmente por el espectador: “El tema de este film no es la alfabetización sino el alfabetismo”. Este tópico es seguido por un dato estadístico sobre dicho fenómeno, con el fin de dar cuenta de una problemática nacional prominente en la mayor parte de la población. Esta información es confrontada, a su vez, con la opinión de ciertos sectores, entrevistados en medio de una actividad ociosa, circunscribiendo a cuestiones de índole moral la preocupación básica de la sociedad brasileña. A partir de aquí, la película se constituye en un ensayo analítico sobre las causas de la miseria en las clases marginalizadas del país, que pretende entablar una perspectiva de revelación de una situación social minorizada en los datos oficiales, y contradecida en el mismo título del film.

En la película de Dolly Pussi *El hambre oculta*, por último, la enumeración de estadísticas acerca del hambre en el Tercer Mundo y sus consecuencias de muerte infantil ejerce la función de poner el acento en una contradicción inherente en Argentina: la existencia de desnutrición en un país agrícola y ganadero. Por medio de la voz narradora (que desmiente la creencia sobre un país pujante con un “sabemos que no es así”), las imágenes de niños subalimentados y los testimonios de los protagonistas de ese flagelo se traza un contrapunto entre la información trascendida en los medios y la realidad testificada en el documental. El panorama deplorable presentado desde la banda de imagen es acompañado por una ilustración musical vivaz cuya combinación describe y resume la discordancia planteada como tesis: la desigual distribución de la riqueza.

## 2.2. Evidencia de la enunciación y fragmentación narrativa

Tal como afirman Gaudreault y Jost (1995), la instancia enunciativa es un aspecto crucial de todo relato cinematográfico. Sin embargo, en el cine clásico-industrial, suelen utilizarse algunos mecanismos para ocultar las huellas que den a conocer la subjetividad del emisor del discurso, de modo que el flujo de las imágenes disperse el carácter constructivo del film. El uso recurrente de primeros planos o de planos detalles que fragmenten el cuerpo del personaje filmado, la aparición de un movimiento que sugiere la existencia de un aparato registrador, en especial la inestabilidad propia de la cámara en mano, o el empleo de encuadres que desplacen la mirada natural del espectador, han sido algunas de las estrategias que estos autores mencionan como instrumentos que atentarían contra esta ilusión de realidad y naturalidad propia del cine clásico-industrial. En el período que estudiamos, estos recursos no sólo ya estaban instalados debido al quiebre del

clasicismo cinematográfico ocurrido promediada la década del cincuenta, sino que se fueron intensificado aún más por medio de una explicitación del carácter de construcción del film. Existen innumerables ejemplos en el cine de integración de América Latina que demuestran una tendencia a confeccionar la escritura cinematográfica en base a la evidencia del dispositivo. El abordaje politizado de gran parte de estas películas, propenso a generar una concientización o movilización activa del espectador, produjo como consecuencia el abandono de la transparencia del relato propia del cine industrial o clásico. De hecho, gran parte de los films, especialmente los documentales militantes, fueron elaborados en base a una explicitación del sujeto de la enunciación. Por medio de la voz *over* o letreros indicativos, se descubrieron como productores de la película, y se encargaron de direccionar al espectador en la lectura de esas imágenes y sonidos.

*A opinião pública*, por ejemplo, se inicia con una voluntad de exhibir el dispositivo. En una pantalla en negro que perdura durante casi un minuto, una voz *over* realiza una serie de declaraciones sobre los procedimientos narrativos y estéticos que el film desarrollará: “Todo lo que verán en la pantalla es absolutamente verdadero. La cámara captó los hechos en el momento en que acontecían. No hay actores en este film. Veremos aquí a las personas reales en sus vidas reales”. Apelando, por tanto, al concepto de verdad, el documental de Arnaldo Jabôr pretende establecer un testimonio directo sobre la sociedad brasileña. Sin embargo, debemos considerar que la inserción de los comentarios de la “opinión pública” en un cierto orden y momento determinado de la narración, unido a la directiva ideológica de la voz *over* impide que esa aspiración por la “verdad” pueda cumplirse en su totalidad.

La evidencia del dispositivo cinematográfico no es propia del cine documental únicamente, consagrado tradicionalmente a testimonios sobre hechos reales, sino que también se hace presente en el registro ficcional. Este ha sido el caso de *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), en cuyo plano inicial, ante una pantalla en blanco (que inmediatamente se manifestará como una imagen del cielo), una voz *over* deja traslucir de manera directa el carácter de construcción de la película. La misma, perteneciente a uno de los personajes de la historia, hace alusión a la situación problemática de los habitantes ribereños debido a las crecidas del río Salado: “cuando esta película termine, yo y casi todos nosotros volveremos al bajo inundadizo, al barro en donde fueron a buscarnos para hacerla”. En el desenlace, vemos al mismo personaje cerrando la narración pero esta vez por medio de su mirada a la cámara, interpelando al espectador sobre la posibilidad de una próxima inundación.

Por otra parte, el propio cineasta suele involucrarse en ocasiones como elemento visible del film. Esta revelación es manifestada de dos modos: por un lado, el autor se hace físicamente presente en el cuadro cinematográfico; por el otro, aunque ausente corporalmente, se personifica desde su compromiso con la realidad social que está describiendo y/o denunciando. Los films militantes argentinos, como *La hora de los hornos* o *Perón, la Revolución justicialista*, entre otros, son

algunos de los ejemplos que muestran esta intención autorreferencial del Nuevo Cine Latinoamericano: a través de la evidencia de la instancia enunciativa y su pensamiento por medio de elementos estilísticos como la voz *over* (en el primer caso) o de la presencia física de los realizadores en el cuadro (como ocurre en la segunda película mencionada).

En la figura de Glauber Rocha podemos reunir ambos tipos de inclusión manifiesta del cineasta: en la historia y en la Historia. En sus films de los años sesenta, Rocha no se expone de manera visible en la pantalla, sino que más bien se encuentra oculto en el discurso ideológico de sus personajes. Sin embargo, en los años setenta, observamos en este realizador una tendencia a su propia exhibición en el desarrollo narrativo de sus películas. El cineasta, por tanto, emerge en el relato cinematográfico en un rol simultáneo de sujeto enunciativo y objeto representado. Su largometraje *Claro* (1975) y el cortometraje *Di* (1977) atestiguan esta peculiaridad.<sup>576</sup>

En el primer film, el realizador interviene con los personajes, recorriendo calles o practicando la dirección de actores. Glauber también se dirige a la cámara mientras en el cuadro se deja ver un micrófono, dispositivo que junto al cineasta enfatiza el carácter de construcción de la película. En una de sus tantas inclusiones físicas, el director hace alusión a sus colegas europeos (Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Jean-Louis Straub) en una evidente alusión a la figura del autor cinematográfico. Su condición de exiliado en ese continente refuerza la interrelación entre América Latina y los mismos, aún cuando el film ejerce una crítica descarnada sobre la civilización europea.

En *Di*, por su parte, la filmación del velatorio del pintor Emiliano di Cavalcanti, que se constituye en el eje narrativo de la película, revierte el motivo tradicional de la biografía para ofrecernos la muerte y obra del artista. La cámara no sólo registra su cadáver, sino también algunas de sus pinturas.<sup>577</sup> Glauber Rocha se exhibe constantemente por medio de su voz fuera de cuadro, así como en las imágenes, aunque casi siempre fragmentando su cuerpo, explicitando la condición del creador en un continuo juego de revelación y ocultamiento de su identidad frente a la propia obra. Así, la aparición recurrente del director en esta y otras de sus películas nos remite a una voluntad de autoexposición, renunciando a la transparencia del relato cinematográfico. Existe una identificación entre Di Cavalcanti y Rocha en cuanto artistas. No estaríamos asistiendo a un film sobre la muerte

---

<sup>576</sup> Siguiendo esta misma línea, Glauber Rocha también se hizo presente físicamente en su último film *A idade da terra* (1980), dirigiendo actores en una playa, expresando sus futuros planes cinematográficos y dando rienda suelta a su pensamiento, colmado de referencias alegóricas, místicas y políticas.

<sup>577</sup> En el año 2003, el realizador brasileño Silvio Tendler lanzó un film en donde fueron registradas las imágenes del velatorio y entierro del propio Glauber Rocha en 1981, junto a una serie de entrevistas y documentos que retratan la personalidad del cineasta fallecido. Nos referimos a *Glauber o filme, Labirinto do Brasil*.

del pintor, sino a la mirada de un cineasta sobre la obra de arte y su trascendencia.<sup>578</sup> Siendo la primera película realizada por el realizador luego del retorno a su país consideramos que la elección de un artista plástico brasileño remite también a una búsqueda nueva de las raíces, que encontrará su momento de mayor expresión en su último trabajo, *A idade da terra* (1980).

Glauber Rocha también se exhibió ante el público de Brasil a partir de la conducción televisiva, con su programa semanal *Abertura*<sup>579</sup> en la TV Tupí emitido durante un año a partir de 1978. Desde allí, Glauber cineasta, Glauber filósofo, Glauber analista político y Glauber agitador cultural se unieron para revelar un ser multifacético, adjudicando a sus extravagantes presentaciones una extensión del pensamiento plasmado en sus películas.

Otro de los recursos a través de los cuales el dispositivo cinematográfico ha sido evidenciado consistió en la elaboración de una estructura narrativa fragmentada, junto con la existencia de una polifonía de voces que despoja a los films de la linealidad del relato clásico. Tal ha sido el caso del conjunto de películas del Cine Marginal brasileño, en las cuales constantemente se ejecutan cortes abruptos, aparecen pantallas en negro durante largo tiempo, junto con repeticiones, imágenes fuera de foco, sonido inestable, ruidos ambientales obstruyendo la recepción de los diálogos, desincronización entre banda sonora y visual y toda una serie de recursos encargados de consumir una estética desprolija, que impida el seguimiento de una continuidad. El investigador brasileño Fernão Ramos (1987) adjudicó a estos textos fílmicos una propuesta profanadora de las narrativas tradicionales con el fin de instaurar un choque o agresión a sus destinatarios. En películas como *O bandido da luz vermelha*, el desarrollo de la diégesis se encuentra constantemente interrumpido y confundido con la locución de las múltiples voces *over* que la entrecruzan. La desarticulación de la narración lineal va de la mano en esta clase de producciones de la incapacidad colectiva por elaborar integralmente el concepto de Historia frente a las propias circunstancias de represión ideológica y violencia vividas en el país.

Este tipo de composición no siempre ha tenido características tan radicales en el Nuevo Cine Latinoamericano. Películas como *Eloy* son un referente de la tendencia a estructurar el relato fuera de los lineamientos tradicionales, pero sin tener una organización caótica. Por medio de los recuerdos del protagonista, los sucesos que completan su biografía no son narrados en base a un

---

<sup>578</sup> Al respecto, Glauber Rocha declaró: “Filmar a mi amigo Di muerto es un acto de humor modernista surrealista que se permite entre artistas ‘renacientes’: Fénix/Di nunca murió. En este caso, la película es una celebración que libera al muerto de su hipócrita-trágica condición” (en AA.VV., 2004: 72). En *79 primaveras* (Santiago Alvarez, 1969) también se realiza una reflexión similar al documentar el velatorio del líder vietnamita Ho Chi Minh: “La muerte no es verdad cuando se ha cumplido bien la obra de la vida”.

<sup>579</sup> Este nombre es una obvia alusión al lento proceso de democratización de Brasil llevado a cabo en estos años. Existió al respecto una polémica entre intelectuales italianos y brasileños por ciertas declaraciones que el realizador habría hecho a favor de la apertura política del gobierno del General Ernesto Geiser, presidente del país entre 1974 y 1979.

orden temporal, sino a la lógica de sus recuerdos. El relato es desplegado por medio de lo que Gerard Genette denomina “focalización interna fija”, redefinida por los investigadores franceses Gaudreault y Jost como aquella en la que se “da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje” (1996: 139).<sup>580</sup> Generalmente, es a través de la identificación con un objeto que Eloy evoca diversos episodios de su vida, desplegados audiovisualmente por intermedio del recurso del *flashback*. Al igual que en el film argentino *Los traidores*, se incluye una secuencia onírica que remite al punto de vista del personaje. La misma recrea las fantasías de Eloy acerca de su propia muerte, cercana en el presente de la historia, y estableciendo una culminación de su pensamiento introspectivo que guía la totalidad del relato. Allí son condensados todos los elementos que circulan en la película por medio de personajes simbólicos que representan la ley y los discursos morales, entre ellos un abogado, anunciando que no podría defender a un bandido incapaz de pagarle, e instalando un discurso de materialismo. Por otro lado, un séquito de asistentes al velatorio efectúa una especie de alegato coral sobre las cualidades del muerto, que subrayan la ambigüedad y visión mítica sobre su persona desplegada a lo largo del film: “dicen que era bueno y era malo”. Esta secuencia es llevada a cabo en presencia de un Eloy espectador de su propio cadáver, imposibilitado de intervenir, y del bandido que le acompañó en algunas de sus andanzas, quien resalta su valoración positiva como una mera leyenda. El empleo de estas significaciones alegóricas da cuenta, entonces, de la posibilidad de prescindir de los recursos narrativos tradicionales para la elaboración de la psicología de los personajes y las conclusiones ideológicas del relato.

El cortometraje *Desde La Habana ¡1969!* (Nicolás Guillén Landrian, Juan C. Tabio, Harry Tanner, Pedro J. Ortega, Luis Felipe Bernaza y Santiago Villafuerte, 1972) sintetiza el estilo de muchos de los documentales latinoamericanos del período, en especial los realizados en Cuba por Santiago Alvarez. Por medio de un *collage* de procedimientos estilísticos (con el uso de fotografías, trucajes, carteles indicativos, inclusión de partituras musicales en contrapunto, *jingles* publicitarios e imágenes de archivo) este documental (al igual que los otros) se revela como un acto combinatorio de recursos cinematográficos que le inscribe en la tentativa de despojarse de una estética unívoca. Se percibe también una pluralidad y simultaneidad de voces a través de inscripciones a modo de letreros expositivos que se superponen con la banda sonora, dificultando el seguimiento lineal de los discursos confrontados en el texto fílmico.

Ciertos films del Nuevo Cine Latinoamericano explotaron esta simultaneidad como recurso recurrente para la defragmentación del relato y la polifonía. Uno de los ejemplos más característicos es *La hora de los hornos*, destacado por la multiplicidad de estímulos visuales y/o sonoros que

---

<sup>580</sup> Aún así, podemos reconocer la voz *over* de un cantor que emerge en diferentes instancias adicionándole a la subjetividad que atraviesa al film un carácter de leyenda.

bombardean al espectador (siguiendo la estética propia del discurso publicitario), y haciendo coexistir voces *over*, carteles explicativos y documentos visuales, sumando a esto una cantidad innumerable de citas de pensadores y estadistas afines a los objetivos ideológicos de esta agrupación cinematográfica.<sup>581</sup> A esto debemos sumar el constante contrapunto entre la banda sonora y la de la imagen, imponiendo al espectador una lectura reflexiva. En este sentido, se destaca la secuencia incluida en la primera parte, en la que se utilizan fragmentos de la película de Humberto Ríos *Faena* (1960). Las imágenes de las reses en el proceso de faenamamiento son acompañadas por una voz femenina tarareando una melodía en tono despreocupado. En el transcurso son intercalados carteles con notas normativas sobre la explotación de los trabajadores y de la economía argentina, y fotografías publicitarias representativas de la sociedad de consumo. De esta manera, los realizadores introducen un tipo de planificación influida por las elaboraciones teóricas del ruso Sergei Eisenstein sobre el montaje intelectual, basado en la yuxtaposición de imágenes destinadas a la elaboración de una síntesis conceptual, estableciendo así una participación más activa del espectador en la significación.<sup>582</sup> En una secuencia posterior, se exagera la crítica a los medios de comunicación masivos por medio de planos de corta duración en los que se confronta el imaginario propuesto por el discurso propagandístico con primeros planos de personas experimentando explotación o miseria. Al mismo tiempo, el sonido de una risa es contrastado con fotografías o grabaciones de personas en situación de tragedia, y una canción en inglés se superpone con declaraciones de personajes afines al proyecto modernizador, en un intento por definir sarcásticamente la existencia de una cultura de segunda mano en esa clase de sectores.

Esta es la estética llevada adelante también por el cubano Santiago Alvarez en sus cortometrajes o en los noticieros del ICAIC. En *79 primaveras* observamos una singular experimentación con las imágenes por medio de diversos trucajes, a partir de los cuales aún dentro de un mismo plano observamos una fragmentación del campo visual. La secuencia final incluye material de archivo de una batalla exhibiendo junto al transcurrir de las imágenes los negativos y las fallas impresas en los mismos, que descubren así el dispositivo cinematográfico.

En consonancia con esta clase de manipulación audiovisual encontramos en *Tierra en trance* la elaboración de un tipo especial de imagen, que podríamos llamar plurisignificante, por su simultaneidad de recursos estilísticos: un plano general largo de un espacio vacío y nebuloso, en el cual sólo se vislumbra la figura del protagonista levantando un fusil, recibe inmediatamente la

---

<sup>581</sup> Entre ellos figuran Fidel Castro, Franz Fanon, Ernesto "Che" Guevara, Juan José Hernández Arregui, Juan Domingo Perón y Jean-Paul Sartre.

<sup>582</sup> Este concepto fue descrito por el cineasta en 1929. Algunos ensayos del realizador, entre los que se encuentra su definición de este tipo de montaje pueden encontrarse en Eisenstein, Sergei (2006), *La forma del cine*, México, Siglo XXI Editores.

inscripción de una cita del escritor brasileño Mario Faustino. Mientras tanto, la banda sonora incluye casi en simultáneo la voz *over* del personaje en cuestión (no casualmente también un poeta) recitando las palabras que precederán a su muerte. El espectador recibe, por tanto, diversas informaciones a la vez, obligándole a abandonar su postura de consumidor despreocupado de imágenes y sonidos, y a forzar su pensamiento para la comprensión de esos significantes múltiples. Sumado a esto, la película comienza con una situación dramática ignorada por el espectador, la cual incluso llevará a la muerte del personaje principal, a quien también desconoce. De esta manera, el film de Glauber Rocha asume desde un principio el interés por la discontinuidad narrativa.

En la mayor parte de los casos, consideramos que la fragmentación del discurso cinematográfico y la presencia de una polifonía que despoja a las películas de la claridad y simpleza del relato clásico, puede deberse al objetivo del Nuevo Cine Latinoamericano por divulgar ideas antes que anécdotas, por considerar al realizador un hombre antes que un creador de historias de ficción, y al espectador un ser activo en el proceso social en el que se encuentra inserto, y no meramente un pasivo contemplador estético.

### 2.3. *El punto de vista narrativo y su implementación política*

Uno de los aspectos más recurrentes del Nuevo Cine Latinoamericano, en fuerte vinculación con el apartado anterior, ha sido la polifonía enunciativa, manifestada especialmente en el uso del recurso de la voz *over*. Se trató de una multiplicación de los puntos de vista narrativos, comandados generalmente por una voz expositiva orientadora del relato (que representa el discurso de la instancia productora), y secundada por la perteneciente a los protagonistas reales de los hechos. Este recurso tiene una función pragmática consistente en instalar en el espectador una perspectiva ideológica en particular, en base al proyecto de concientización y contrainformación propio de estas nuevas cinematografías. En contraste con las películas que tradicionalmente se realizaban en base a los modelos del cine industrial, en los años sesenta y setenta la enunciación tiene en cuenta también el testimonio de los protagonistas reales de los sucesos evocados (esto es válido tanto en el registro ficcional como para los documentales que nos ocupan).

De acuerdo a Bordwell (1996), en el cine clásico el espectador no puede captar la mediación del discurso emitido por el enunciador, debido al borramiento de las marcas que evidencian la existencia de ese proceso de enunciación. Esto le llevaría, en la experiencia de la recepción del film, a una instancia de pasividad en la que solamente se remitiría a la absorción del flujo de imágenes y sonidos desplegado frente a él. Haciendo referencia al pensamiento de Christian Metz, el autor remarca la existencia en esta clase de textos fílmicos de una identificación o asimilación de la

mirada del espectador con la del “sujeto enunciante” (Bordwell, 1996: 22).<sup>583</sup> En cambio, las películas que aquí estamos abordando, no sólo manifiestan expresamente la fuente originadora de las mismas a través de la revelación del cineasta por medio de la voz *over* que lo representa, sino que en ocasiones ceden la palabra que da contenido al discurso cinematográfico a personajes de la vida real con quienes podrían identificarse, y que incluso también suelen dirigir su mirada a la cámara en un acto de interpelación hacia el espectador.

El fin consistió en hacer películas originadas en propuestas ideológicas asociadas a la lucha contra el colonialismo y la penetración extranjera. Para tal objetivo, se presentaba un nuevo punto de vista generado desde la experiencia directa de las bases populares. Como afirma el antropólogo argentino Adolfo Colombres, “lo verdaderamente revolucionario es reconocer el derecho del oprimido a elaborar su imagen y decir su palabra, y no usarlo para ilustrar tesis ajenas” (1985: 41). Existieron incluso producciones en las cuales el equipo de filmación ha pasado un tiempo determinado en convivencia con los sujetos retratados.<sup>584</sup> En estas películas, las voces de los protagonistas reales de los acontecimientos funcionan como narradores o al menos son una de las tantas voces que orientan el relato en su polifonía. A pesar de la existencia de esta combinación, consideramos sin embargo que existe una función articuladora del discurso integral del film por parte de las voces que representan al cineasta y su equipo, denominadas por Gaudreault y Jost (1996) como meganarradores. Mientras estas se mantienen fuera de la diégesis y en una instancia invisible, la que corresponde a los sujetos filmados generalmente es una voz *in*, que el receptor tiene la oportunidad de localizar e identificar visualmente. Sin embargo, podemos mencionar películas en las que esta segunda clase de narradores adquieren una dimensión cercana a la primera.

Este ha sido el caso de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*. Luego de una serie de carteles indicativos con citas de la literatura gauchesca argentina, es cedido el testimonio introductorio de la película al personaje real (es decir, no ficcional) que figura en el título. Sus palabras, dirigidas con su mirada a la cámara en primeros planos, funcionan como un acto de interpelación al espectador (y al mismo tiempo, al dispositivo cinematográfico, en el que se localiza la instancia productora del film). La utilización de este recurso por parte de Vallejo nos remite al poder de la mirada

---

<sup>583</sup> Esto se asocia a la idea del “gran imaginador”, o “mostrador de imágenes” (en Gaudreault y Jost, 1995: 22) propuesta por Albert Laffay.

<sup>584</sup> Esta circunstancia sigue la tradición iniciada por el norteamericano Robert Flaherty en su película *Nanook el esquimal* (*Nanook of the north*, 1922), conviviendo con una comunidad de esquimales durante gran cantidad de años con el fin de captar con mayor veracidad la cosmovisión y el estilo de vida de los mismos. En un texto publicado en 1937 por el realizador, titulado “La función del documental”, establece que la misma consiste en “representar la vida bajo la forma en que se vive” (en Romaguera y Alsina, 1993: 152). El cine etnográfico, fomentado por el francés Jean Rouch, y su vertiente de investigación social también puede ser considerado un antecedente de este tipo de abordajes del documental, que encontraría en el argentino Jorge Prelorán un referente aislado en la región latinoamericana.

interpeladora para hacer trascender el espacio de la reconstrucción hacia el campo de la realidad (el de la sala donde es proyectado el film). De esta manera, tal como puntúa el crítico Francesco Casetti, se revela aquello que tradicionalmente es ocultado en la cinematografía (el mecanismo de producción), otorgando al espectador “una consciencia metalingüística” (1996: 39). El hecho de ser el mismo Gerardo Ramón Reales quien inicia el comentario de la situación de marginalidad de los trabajadores azucareros tucumanos, da lugar, por otro lado, a una expresión directa, y no mediada por el equipo de filmación, de la denuncia política que los realizadores se encargarán de completar a través de los recursos estilísticos utilizados en la película. Inmediatamente su discurso empieza a formar parte del fuera de cuadro, presentándose por medio de las imágenes a los integrantes de su familia. Algunos de ellos se constituirán, en diferentes momentos del film, en voces narradoras de los diferentes aspectos tratados en el mismo.

A través de un complejo sistema enunciativo, este documental se encuentra fraccionado entre dos clases de emplazamientos narrativos. Por un lado, por medio de la convivencia del equipo de filmación con esta familia, y de la cesión de la libre expresión del pensamiento de Gerardo Reales, la película pretende realizar un testimonio de primera mano sobre la situación del obrero rural y su capacidad de organización sindical. Por otra parte, las declaraciones del hijo menor de Reales, el Pibe, se encuentran mixturadas por una combinación de autenticidad y construcción, por medio de sus relatos en voz en *off* que no alcanzan a tener la naturalidad de los testimonios del padre insertos a lo largo del film por causa de la mediación de la instancia productora. Esto se encuentra asociado a la amalgama de los registros de ficción y documental que caracteriza a este trabajo.

Por último, la película introduce dos voces narrativas más, desvinculadas esta vez de la diégesis. Estas se corresponden, en primer lugar, a un cantor que le otorga un tono épico a la trayectoria de Gerardo Reales y los campesinos tucumanos. La misma es coincidente con la alusión al gaucho Martín Fierro realizada al inicio del film. Por otra parte, aparece una segunda voz extradiegética que evidencia al dispositivo cinematográfico y establece en el espectador la conciencia de estar delante de un documento elaborado con un propósito específico: “... intentamos aproximarnos al conocimiento de nuestra propia realidad, y lo hicimos a partir del contacto directo y vivo con su principal protagonista, que es nuestro pueblo”.

El cine de Jorge Sanjinés desarrollado entre las comunidades indígenas de Bolivia en su mayor parte es otro ejemplo de la cesión del punto de vista narrativo a personajes que pertenecen al ámbito de lo real. De acuerdo a las disposiciones estéticas de la agrupación *Ukamau*, el objetivo de las películas consistió en denunciar una situación de abuso y opresión social desde la propia perspectiva de sus protagonistas auténticos. Si bien el equipo de filmación pertenecía a otro tipo de orden cultural, y por lo tanto, era poseedor de una cosmovisión diferente a la de los sujetos retratados, la convivencia, el trabajo colectivo y la discusión con los participantes del film en las

proyecciones fue la estrategia anunciada por los realizadores para nivelar el desajuste producto de una formación divergente.

La utilización de actores no profesionales en *El coraje del pueblo*, interpretando sus propias vivencias en el mismo lugar de los hechos, fue una de las formas en que el grupo *Ukamau* ha pretendido llevar a la práctica estas consignas de trabajo: “Los campesinos utilizaban la escena para liberar su voz reprimida por la opresión y le decían al juez o al patrón de la película lo que verdaderamente querían decirle a los de la realidad. En ese fenómeno cine y realidad se confundían...” (Sanjinés, 1980: 63). El empleo de las lenguas originarias también cumple la función de trasladar el punto de vista de la narración a la perspectiva indígena, desplazando la voz discursiva de la instancia productora a los sujetos filmados. La presencia directa de las masas campesinas apunta también al objetivo de comunicabilidad de la agrupación, haciendo accesible la identificación entre los espectadores planificados y los personajes que desfilan por la pantalla.

En el documental de la Unidad Popular *Reportaje a Lota*,<sup>585</sup> una voz *over* múltiple (un hombre y una mujer) identificada con los productores del film, cumple el rol de eje localizador, siendo adicionados por medio de ella una serie de discursos que se vinculan a las perspectivas de la población minera que da nombre a la película. La narración de los hechos parte de lo general (la vida de los trabajadores mineros) para inmediatamente comenzar a individualizar las vivencias: el testimonio de cada uno de los obreros representaría al del resto de sus vecinos. En *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965), film producido bajo la tutela del Instituto de Cinematografía, dirigido por el argentino Fernando Birri, el testimonio de denuncia social y política es cedido a un poblareño de la ribera santafecina (con su modo particular de habla, coloquial y en ocasiones poco descifrable), luego de una introducción a manera de localización realizada por un locutor fuera de cuadro. Así, el documento adquiere un estatus de autenticidad, en un intento por despojarle de la mediación del dispositivo cinematográfico.

Por tanto, respecto a esta polifonía narrativa, algunas películas del Nuevo Cine Latinoamericano coinciden en relegar la exclusividad de un punto de vista sonoro y visual unívoco. El espectador no recibe una visión exclusiva de los tópicos expuestos sino que obtiene una orientación compuesta por narradores múltiples. En el caso específico de los documentales, es recurrente encontrar en la banda de sonido una mixtura de testimonios de personajes históricos (a través de entrevistas en campo<sup>586</sup> y/o su relato fuera de campo)<sup>587</sup> con voces *over* vinculadas al discurso de autoridad de la instancia

---

<sup>585</sup> Un dato interesante respecto a este film es que la melodía con la que se da inicio al mismo coincide con la que forma parte de la banda sonora del largometraje cubano *Lucía* (Humberto Solás, 1968).

<sup>586</sup> Véase por ejemplo el testimonio de Julio Troxler en *La hora de los hornos* o los diversos personajes entrevistados en *A opinião pública y México, la Revolución congelada*.

<sup>587</sup> *La hora de los hornos* y *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* ilustran ambos procedimientos.

productora, en ocasiones compartido por dos o más locutores. Estas últimas suelen ejercer una síntesis ideológica de lo expuesto por las personas a las que se les ha cedido la palabra. El cine militante ha sido recurrente en este tipo de procedimiento, como puede notarse en *La hora de los hornos*, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, *Ya es tiempo de violencia* o *México, la Revolución congelada*, para citar cuatro ejemplos paradigmáticos del cine argentino. Lo mismo podemos observar respecto al film brasileño *A opinião pública*, que si bien está constituido por medio de múltiples testimonios directos, aún así son objeto de un resumen ideológico por la voz *over* que orienta el relato.

En base a todos estos casos podríamos afirmar que los campesinos y toda una serie de nuevos personajes cinematográficos empezarían, en el ideal del Nuevo Cine Latinoamericano, a testificar su propia historia, alzando una protesta contra las infamias experimentadas. Ya no serían un mero objeto de narración, sino más bien una voz discursiva, que permitiría construir la Historia desde una perspectiva personal, o más bien divulgar la memoria popular. No olvidamos, sin embargo, que por su propia especificidad las imágenes y las alocuciones nunca pueden ser emitidas de manera totalmente pura y neutral, sino que están siempre inducidas por una hipótesis previa por parte del pensamiento de su creador. Por esta causa, creemos que aún a pesar de las declaraciones programáticas y las aspiraciones iniciales de los realizadores, las películas en cuestión no pueden ser consideradas en su integridad como productos elaborados directamente por los campesinos, obreros o indígenas, sino más bien por intelectuales oriundos de ámbitos urbanos y sectores sociales medios.

Por último, existe una serie de producciones en nuestro corpus, agrupable en base a la presencia en ellas de un narrador que pronuncia un discurso de características poéticas y míticas. Este se manifiesta también por medio de una voz *over* distinguida por contar una historia a manera de un canto épico, intercalada en diferentes instancias del texto fílmico.

Este ha sido el caso de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, en el cual el modo narrativo aquí mencionado aparece entre secuencias relatando el peregrinar de Manuel por el *sertão* hasta su esperanza final de emancipación, simbolizada en la llegada al mar. El cantor introduce a cada personaje orientando su rol en el universo diegético, reemplazando en ese sentido a una voz *over* simplemente hablada. Sin embargo, este tipo de inclusión enunciativa tiene como fin central relatar acontecimientos reforzando, por medio de la naturaleza ficcional de toda canción, su carácter de construcción. Así, el narrador-cantor cuestiona en el film la veracidad de las proezas narradas bajo la expresión “Está contada mi historia. Verdad, imaginación”, introduciéndonos en un interrogante sobre la veracidad de los hechos hasta aquí narrados y dando lugar al espectador a examinar el cruce entre mito e historia.

La utilización de este tipo de locución en el largometraje de Glauber Rocha parte del origen mítico de la literatura de cordel, de corte popular y que combinaba la narración de hechos históricos con anécdotas legendarias y dudosas respecto a su veracidad. Sus autores eran poetas que ostentaban la potestad de divulgar noticias sobre los *cangaçeiros*, héroes épicos del Nordeste brasileño. Por tanto, la combinación entre creación artística y narración de Historia produjo una línea desdibujada entre el documento como testimonio absoluto y el carácter ficcional del relato. El film de Glauber Rocha pretende reproducir esta ambigüedad interpretativa a través de la instalación de la música y la literatura regional, constituidas tradicionalmente en portadoras de la voz colectiva del pueblo.

Un gran número de películas del Nuevo Cine Latinoamericano compartieron este abordaje poético para la narración de historias. La balada que guía el relato de *Eloy* instauro también un tono de leyenda a las andanzas del protagonista. Al mismo tiempo, acompaña el punto de vista narrativo del film centrado en la mirada del bandido chileno, quien orienta por medio de sus recuerdos y el uso del *flashback* como expresión visual del pensamiento, el debate sobre la violencia. El cortometraje *No nos trancarán el paso* (Guillermo Cahn, 1971), por su parte, se inicia con las mismas palabras cantadas por el narrador de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, dirigidas a instalar, esta vez en el registro documental, un uso poético del discurso fílmico.<sup>588</sup> Sin embargo, en este caso en particular no existe una puesta en cuestión de la veracidad del relato sino más bien una evidencia de la instancia enunciativa, que se propone introducir la problemática testificada: la expropiación de las riquezas trabajadas por los obreros de la madera y el latifundio. Esta voz cantante está alineada, a su vez, al pensamiento expuesto por los obreros entrevistados en la película.

En *La hora de los hornos* encontramos ciertas secuencias en las que por medio de un circunstancial narrador-cantor se describen las reivindicaciones de sectores sociales desplazados, presentando con esta variante una alternativa original a la multiplicidad de voces narradoras. Esto se observa patentemente en la última secuencia de su segunda parte, en la que se establece el objetivo de conservar la memoria del pueblo. En la misma, las imágenes de trabajadores tras un cerco, y niños alimentados por las ollas populares son enmarcadas por un mensaje de cuestionamiento sobre las injusticias sufridas por los obreros, emitido por la canción referida. Su función narrativa es trasladada finalmente a las masas por medio de la afirmación de que “las voces del pueblo cantan mejor que yo”. Este recurso se repite en la primera secuencia de *Los hijos de Fierro* por medio del canto y baile del pueblo preparado para “contar la memoria popular”, y en la película de Humberto Ríos *Esta voz ... entre muchas* (1979), en donde un grupo de mujeres (madres de desaparecidos) se agrupan a la manera de un coro griego para alzar la voz de la que se hace referencia en el título.

---

<sup>588</sup> Lo mismo podríamos afirmar de la voz cantante presente en *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*, anunciando respecto a su relato “no se si es de verdad o cuento”.

La utilización del canto como recurso narrativo ha tenido un lugar de relevancia en el largometraje *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1971). El film es relatado en principio por medio de una voz *over* asociada a la de un campesino. Esta no responde a un patrón tradicional de locución, sino que se caracteriza por un uso cotidiano del habla propia del sector social que representa. Sin embargo, la película armoniza este relato junto con un canto que lo atraviesa continuamente, en ocasiones produciendo una unificación coral entre el mismo, la voz del campesino narrador y la de los personajes de la diégesis. Una cohesión similar está presente también en *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, con la inserción en determinados momentos del relato de un cantor que se suma a la polifonía de voces narrativas del film. Su función puede interpretarse como un modo de resaltar la naturaleza épica de la supervivencia de los campesinos tucumanos, centrada en la figura de Gerardo Reales como una especie de héroe/militante anónimo. Su testimonio inicial denunciando la explotación y pobreza de los pobladores, su enfrentamiento con la policía que intenta apalearlo para sacarle información sobre el Pibe (personaje que simboliza la lucha sindical), y la exhibición final de su cadáver, que alude al imaginario del mártir revolucionario, otorga a un personaje de la vida real un tono mítico reforzado por el canto poético.

#### 2.4. *Ficción en el documental, y documental en la ficción*

El Nuevo Cine Latinoamericano ha sido rico en el abordaje de acontecimientos específicos de la historia nacional y regional, por lo cual se ha ganado la fama de constituirse en un movimiento cinematográfico de orden político y social de fuerte raigambre testimonial. En base a esa creencia, los realizadores vendrían a ser una especie de cronistas e historiadores audiovisuales que proponen un abordaje específico de la Historia. El estadounidense Robert Rosenstone (1997) destaca que usualmente la historia escrita es considerada más fidedigna que la narrada por medio de otros soportes. Sin embargo, partiendo de su concepción del historiador como constructor, el autor reflexiona sobre los diferentes modos en que el cine ha abordado esa disciplina a través de una perspectiva estética.

Dentro de las tres categorías por él mencionadas -la historia como drama,<sup>589</sup> como documento y como experimentación- son las dos últimas las que mayormente se han destacado en los films del Nuevo Cine Latinoamericano, en primer lugar a través de películas en las que “se superpone la explicación de un narrador (y/o testigos o especialistas) a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto a fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, dibujos, pinturas, gráficos y

---

<sup>589</sup> Rosenstone se refiere aquí a los dramas históricos, es decir, films argumentales que reconstruyen “hechos, personas o movimientos” (1997: 47) o que tienen como trasfondo en la ficción elaborada algún acontecimiento real. Ciertos films chilenos, como *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1971) responden a esta clase de películas.

portadas de periódicos de la época” (1997: 48),<sup>590</sup> y en segunda instancia por medio de la utilización de recursos estilísticos distanciados de las convenciones del lenguaje cinematográfico tradicional, que incluirían registros mixtos y un rechazo a las interpretaciones unívocas sobre la realidad representada.<sup>591</sup> Si bien existe también una tendencia a realizar ilustraciones convencionales, prestaremos especial atención a la orientación específica con que estos films han manipulado el material de archivo para establecer una orientación ideológica sobre los sucesos evocados.

Esto describe precisamente la elaboración formal de los cortometrajes de Santiago Alvarez, en los cuales solemos observar una combinatoria de este tipo de materiales a la manera de *collage*. En ciertas secuencias de los films militantes argentinos, como *La hora de los hornos* o *Ya es tiempo de violencia*, por nombrar los ejemplos más característicos, encontramos también una estructura de estilo similar. Los acontecimientos históricos, por lo tanto, son reelaborados dialógicamente a través del contrapunto entre imágenes yuxtapuestas, o entre la banda de sonido y la visual, así como también mediante una experimentación formal con los intertítulos. Por tanto, las películas establecen un comentario crítico de los procesos sociales expuestos.

En base a la proliferación de películas en el Nuevo Cine Latinoamericano que procuraron reconstruir acontecimientos de la historia como forma de expresión de la realidad nacional contemporánea, creemos junto con Rosenstone, que la misma “no debe ser reconstruída únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje” (1997: 20).

Si entendemos que gran parte de los films que componen nuestro corpus promueven una conciencia explícita en el espectador sobre una situación histórica de su nación, no es de extrañar que el abordaje de los mismos se caracterice por un acto combinatorio de registros. Habría una tendencia a la irrupción de recursos de la ficción en el documental, y viceversa, evidenciando en esa mixtura la fusión entre realidad y representación, o entre Historia y cine. Frente a esta incursión de la cinematografía en la Historia notamos que la representación de la misma se encuentra embebida en el Nuevo Cine Latinoamericano por los recursos propios de los films argumentales, o en caso contrario, de insertos documentales en medio de un desarrollo narrativo ficcional.

El episodio *Testimonio de un protagonista* (Pablo Szir, 1969), que forma parte del trabajo colectivo de Realizadores de Mayo Argentina, mayo de 1969: *los caminos de la liberación*, nos ofrece una aproximación básica de esta tendencia. Elaborado por medio de un transcurrir de

---

<sup>590</sup> Nos referimos aquí al abordaje de la historia como documento, manifestado en films como *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) o *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/79).

<sup>591</sup> Aquí hacemos referencia a la categoría de la historia como experimentación, que es aplicable especialmente a los films del brasileño Glauber Rocha.

imágenes de archivo que registran el acontecimiento del Cordobazo, el documental acompaña las mismas a través de un relato en voz *over* que, de acuerdo al cartel explicativo que da inicio al cortometraje, resume las experiencias reales de un grupo de participantes de esas jornadas de protesta. Sin embargo, esas voces fueron reconstruidas a través de un guión y reemplazadas por la locución de un actor profesional. Por otra parte, la película de Raymundo Gleyzer *La tierra quema*, confeccionada en la estructura del documental, incluye diálogos entre los integrantes de la familia que no son más que reconstrucciones de sus vivencias personales preparadas para ser reproducidas delante de las cámaras. Aún así, los individuos filmados conservan su condición de seres pertenecientes a la realidad histórica, y no participantes de una diégesis.<sup>592</sup>

La combinatoria de elementos ficcionales y documentales en el Nuevo Cine Latinoamericano se caracterizó por una complejidad superior a la comprobada en este caso en particular. Uno de los documentales más relevantes en este sentido ha sido *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*. Concebido como un testimonio de denuncia sobre la marginalidad de los campesinos azucareros de Tucumán, y filmada durante un tiempo de convivencia con los protagonistas reales de esta situación social, encontramos en él sin embargo una manifiesta construcción de situaciones dramáticas que debieron ser actuadas por los pobladores del lugar. Este tipo de escenas son intercaladas de manera espaciada en el texto fílmico: vemos a Mariano Reales arrestando a unos hombres en un cañaveral, o protagonizando un episodio de abuso sexual sobre una mujer. El hijo menor de Gerardo Reales, el Pibe, recrea por su parte una discusión con su esposa, realizando una serie de movimientos que parecieran estar coreografiados. Finalmente, el padre protagoniza también una escena de violencia con la policía regional. Estos y otros ejemplos de irrupción ficcional en el documento nos dan a entender la existencia de una intención por tomar dominio de lo desplegado frente a la cámara.<sup>593</sup>

Por otra parte, la película contiene una secuencia que manifestaría el punto de vista del Pibe por medio del relato en *off*. Lo característico de esta instancia es que esa voz no pertenece al personaje real sino que es reemplazada por la de un enunciador extradiegético, que advierte al espectador, a su vez, que aquello que se desarrollará a partir de ese momento consiste en una modificación ficcional sobre los hechos verdaderos. A través de este recurso, el film especula cómo sería la vida del Pibe si

---

<sup>592</sup> Otro documental argentino que contiene una breve representación ficcional es *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1979). El inicio del mismo pone en escena la recreación de un secuestro a una militante, que alude a la hija desaparecida del escritor Rodolfo Walsh.

<sup>593</sup> La primera secuencia de la tercera parte de *La hora de los hornos* también consiste en una representación ficcional dentro del formato documental que domina al film. Allí se elabora un montaje alternado que combina citas de pensadores y revolucionarios por medio de intertítulos, con una escena de violencia sobre un hombre, quien inmediatamente, una vez muerto, es arrastrado por sus atacantes en el barro. Acto seguido, se registra el primer testimonio real de esta parte del film bajo el no casual título “Una historia de violencia”.

este fuera un militante sindicalista, con el objeto de reunir en un personaje real las aptitudes ideales que esperan sean adquiridas por los espectadores proyectados por Cine Liberación.

Finalmente, en su última secuencia, es situada otra reelaboración argumental, vinculada al título de la película: una conjetura sobre cómo sería la muerte del Viejo Reales. Dos años después de finalizada esta producción, y en el mismo lugar de la escenificación, Gerardo Reales fallece víctima del ataque de un ladrón, suprimiendo de manera casual los límites entre realidad y ficción que se habían constituido en un procedimiento estético intencional en el film.

Más allá de este tipo de producciones, la mayor parte de las películas que borraron las fronteras entre ambos registros fueron hechas sobre la base del cine argumental. En *El coraje del pueblo*, por ejemplo, la agrupación *Ukamau* realizó una reconstrucción de dos protestas realizadas por campesinos que culminaron en una serie de matanzas. En primer lugar, el hecho acontecido en diciembre de 1942 en la localidad boliviana de Catavi que culminó con la muerte de obreros por parte de las milicias del Ejército. En segunda instancia, y ocupando una mayor extensión en el film, se reconstruyen los reclamos realizados en su momento por los mineros de Siglo XX, que también tuvieron como represalia una masacre del pueblo. En medio de ambas recreaciones, la película tiene una secuencia marcadamente documental en la que son enumerados sucesos de represión militar hacia la población por medio de fotografías de los responsables, sus correspondientes epígrafes con nombre y apellido, y el recuento de las víctimas. El objetivo es establecer un testimonio de denuncia abierta sobre los actos de violencia ejercidos contra un pueblo desarmado. En su propuesta de realización de un cine revolucionario, *Ukamau* desarrolló con esta producción un alegato de orden histórico añadiéndole una visión desgarradora por medio de la recreación ficcional. De más está decir que los actores que aparecen en la película no son profesionales sino los mismos mineros testigos de los acontecimientos.

*Los traidores*, film argumental de la agrupación Cine de la Base, también es contenedor de imágenes de archivo que interrumpen las situaciones dramáticas desplegadas. En este caso, el documento se inserta en diferentes momentos de la trama. Los bombardeos ocurridos en Buenos Aires el 16 de junio de 1955, y otros episodios claves de la historia del peronismo proscrito son referidos por medio de los recuerdos de su protagonista, Roberto Barrera, y los de su padre, o ilustrando transmisiones radiales. Los sujetos ficcionales son elaborados desde la categoría de personajes históricos, incluyéndose incluso testimonios sobre sus vivencias personales ante estos hechos históricos puntuales. A través de esta película Cine de la Base construyó una denuncia sobre la corrupción sindical peronista, y al mismo tiempo, un discurso aleccionador para el espectador sobre el camino de la violencia revolucionaria. Por tanto, sus personajes, si bien forman parte del universo de la ficción, remiten indirectamente a individuos históricos en particular.

Otro film argentino que combina ambos registros es *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972), basado en la novela periodística homónima de Rodolfo Walsh.<sup>594</sup> El relato escrito describe y analiza críticamente acontecimientos históricos específicos: las detenciones ilegales realizadas la noche del 9 al 10 de junio de 1956, que culminaron en el fusilamiento de civiles en un basural de la localidad de José León Suárez. La transposición cinematográfica llevó consigo los mismos objetivos de denuncia, y el interés por dar cuenta de la existencia de una resistencia peronista en los tiempos de proscripción de esa ideología. Para tal fin, Cedrón utilizó los recursos de la ficción: actores profesionales, escenografía, diálogos, elipsis temporales y espaciales, pero los ancló a personajes de existencia histórica, empleando incluso los mismos nombres de los implicados en los hechos. Por medio de un desarrollo narrativo basado en un argumento, la película introduce, como *Los traidores*, algunos insertos de imágenes documentales. El primero de ellos consiste en el recuento de los acontecimientos importantes vinculados al movimiento peronista, desde la aglomeración del pueblo para recibir a Juan Domingo Perón en Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945, hasta su derrocamiento diez años después.<sup>595</sup> El material de archivo desplegado en estas instancias, y en todo el relato, es comentado por la voz de Julio Troxler, un militante peronista que se interpreta a sí mismo en el film, y se encarga por este medio de ejercer un discurso de autoridad. Su participación como sobreviviente de los fusilamientos y de otros hechos de la resistencia peronista, resumida en su expresión “Yo estuve allí”, le otorgaría al mismo la entidad de historiador y portavoz ideológico.

Siguiendo esta misma línea, en el momento de la detención de los personajes, se insertan fotografías de militares y civiles que fueron fusilados esa misma noche en el fallido intento de levantamiento. Finalmente, entre otras escenas documentales más, el film culmina con un testimonio acerca de los acontecimientos del Cordobazo, ilustrando a través del mismo las palabras del narrador sobre la necesidad de formar un Ejército dirigido por los trabajadores.

Sin embargo, a diferencia de la película de Raymundo Gleyzer antes mencionada, el trabajo de Cedrón no se circunscribe a una narración ficcional interrumpida por destellos documentales, sino que entreteje continuamente ambos registros. En la primera secuencia, Julio Troxler presenta a las víctimas reales de los fusilamientos, anunciando sus nombres y a qué se dedicaban, y en ocasiones recordando, como testigo presencial de los hechos, algunos detalles sobre el momento de sus muertes. Este relato “histórico” no es efectuado por medio de una entrevista o una voz acompañando las fotografías de las víctimas reales, sino por medio de la voz en *off* de Troxler,

---

<sup>594</sup> Otro film de Cedrón que combina ambos registros es *Tango* (1979), documental filmado con actores, cantantes y músicos, que realiza un recorrido por la historia de Buenos Aires, su colonización cultural y su complejo de inferioridad a través de un eje común: el tango. La película revive incluso imágenes de archivo tomadas de *Operación Masacre*.

<sup>595</sup> Al igual que en *Los traidores* también se incluyen imágenes documentales de los bombardeos en la Plaza de Mayo llevados a cabo el 16 de mayo de 1955.

mientras presenciamos el recorrido del actor/testigo por el basural donde se produjeron los hechos, y observamos a los actores interpretando a esos individuos muertos.

Al final del primer inserto documental mencionado, la voz narradora introduce los hechos que forman parte del origen de la trama de este film: una explicación del intento de sublevación contra el régimen militar de Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958) por parte de los generales Juan José Valle y Raúl Tanco. Entremezclándose con las imágenes de archivo y el relato en voz *over*, se intercalan escenas argumentales que exhiben a los actores en sus roles correspondientes. El mismo procedimiento se repite en la secuencia final. Posteriormente a la representación de los fusilamientos, vuelve a irrumpir la reconstrucción documental por medio de fotografías y el comentario sobre el movimiento peronista y la violencia perpetrada sobre sus militantes. A su vez, observamos a Julio Troxler testificando frente a la cámara, despojándose por completo del rol actoral y centralizándose en su carácter de testigo.

En la película cubana *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) aparecen también insertos documentales en medio de la ficción. Luego de un prólogo en el que se introduce al actor principal representando una situación dramática, y de la exhibición de los títulos del film, se describe, por medio de una voz *over* mixta y a modo de un documental informativo, la remodelación de un barrio de la ciudad de La Habana. Luego se entabla un discurso crítico sobre las condiciones de marginalidad producidas por el sistema capitalista, y sus restos en la mentalidad de ciertos sectores cubanos. En este preciso instante se destaca la inclusión de imágenes de una obra representativa para el Nuevo Cine Latinoamericano como *Tire Dié*, que ubica a este film dentro de un movimiento cinematográfico continental. La actriz principal, por su parte, aparece en este fragmento como una de las entrevistadas del documental, integrante del sector de la enseñanza, en un esfuerzo inicial por establecer a la combinación de registros como un eje estético de este trabajo.

Cuando la pareja protagonista se presenta de manera personal, la mirada a la cámara de Yolanda es insinuada como un testimonio al espectador, que inmediatamente será reemplazado por su *partenaire*, Mario, descubriéndonos que se trataba de una escena argumental. Algo similar se realiza con el personaje masculino, ilustrando sus orígenes con planos desplazados del espacio dramático de referencia. A partir de esta instancia, el film incluye entrevistas a individuos integrantes de sectores diversos del país, o secuencias presentadas como análisis documentales, como aquella sobre la sociedad secreta Abacúá (que habría asentado las bases históricas y culturales del machismo, y otras fuentes de marginalidad en Cuba) o sobre los índices de marginalidad. Esta clase de testimonios documentales no se incorporan de manera aislada sino siempre imbricada con el desarrollo argumental del film, evidenciando el carácter de construcción de ambos tipos de registros.

Por otra parte, un cartel explicativo en los créditos de inicio expresa precisamente que nos encontramos ante una “película de largometraje sobre algunos personajes reales y otros de ficción”. El reparto está distribuido por tanto entre intérpretes, voces narradoras e individuos tomados de la realidad histórica, entre ellos, obreros, maestros y vecinos que serán los sujetos a entrevistar en los diferentes momentos del film. De hecho, los actores conservan sus nombres verdaderos en la ficción que les toca representar. Si bien se trata de una película argumental, pretende reflejar una cotidianeidad palpable. Por tanto, es a través de la utilización de estos registros combinados que se entrelazarían cine e historia.

El film brasileño *Iracema, uma transa amazônica* también recurre a la utilización de actores en funciones propias del documental. La protagonista, junto al camionero con el cual inicia un viaje por la ruta transamazónica, efectúa entrevistas a los pobladores como si fueran los propios cronistas de la película. A eso se suman los acercamientos realizados por la cámara y el sonido ambiental y directo, que otorgan a la ficción un aspecto testimonial. El hecho de que su personaje principal no fuera interpretado por una actriz profesional se suma a la tendencia del Nuevo Cine Latinoamericano por otorgar a las construcciones argumentales un halo de realismo. En este aspecto en particular, podríamos mencionar como antecedente al interrumpido film *Cabra marcado para morrer*,<sup>596</sup> que el realizador Eduardo Coutinho llevó a cabo en el contexto de las actividades del CPC en 1964.<sup>597</sup> El proyecto inicial fue producir una película argumental que testifique sobre la lucha por las reivindicaciones de los campesinos respecto a la posesión de las tierras y la explotación de los propietarios. Por medio del testimonio sobre la vida y el asesinato de João Pedro Texeira, líder de la liga campesina de Sapé (Paraíba) asesinado en 1962, Coutinho emprendió la filmación reuniendo a los protagonistas de los hechos, entre ellos la viuda de Texeira y sus hijos, que se interpretaron a sí mismos. Si bien la película logró filmarse en un 40%, resguardándose algunos fragmentos en la clandestinidad, pudo retomarse finalmente en 1981 por el mismo cineasta, realizando esta vez un abordaje meramente documental.

En las ficciones del Nuevo Cine Latinoamericano podemos encontrar también una intención de documentar el drama,<sup>598</sup> como ocurre en la primera secuencia de *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963). Allí, uno de los pobladores de la región asume la narración a través de una voz en *off* que inmediatamente revela su fuente: el diálogo entre dos personajes que no formarán parte de la trama.

---

<sup>596</sup> La película tuvo dos interrupciones que dificultaron su finalización. La primera de ellas fue el 15 de enero de 1964, luego de unos incidentes entre campesinos y *capangas* que culminaron en la muerte de once personas. La segunda ocurrió el 31 de marzo del mismo año por sospechas de vinculación entre los cineastas y las guerrillas campesinas. No es un dato menor que este hecho haya acontecido el mismo día que se produjo el golpe militar en Brasil.

<sup>597</sup> Para mayores referencias sobre el CPC remitirse al Capítulo 3 de la presente Tesis.

<sup>598</sup> En el film *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970) encontramos esta intencionalidad en la utilización de una textura de la imagen semejante a las fotografías antiguas, que remiten al tiempo histórico de la narración.

También se realizan entrevistas a campesinos que acercan al film a los recursos propios del documental observacional. Estas escenas se encuentran intercaladas con la línea narrativa centrada en las vivencias de los soldados que protagonizan el relato. De esta manera, como observara Robert Schwarz (1978), la película introduce dos líneas, una argumentativa y otra documental, que se vincularían a la experiencia de los soldados (como representantes de las autoridades) y al pueblo, respectivamente.

Por su parte, el largometraje de ficción *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) es un ejemplo integral de esta clase de documentalización. Desde el tratamiento especial dado a su fotografía en blanco y negro granulada y sin matices, la constante utilización de la cámara en mano, el uso de voces *over* (entre ellas, la de un cantor narrador), la mirada a la cámara por parte de los personajes y la utilización del recurso del reportaje por medio de sus intérpretes (y del mismo realizador fuera de cuadro), el film tiene la apariencia propia de una película documental. Sin embargo, se trata de una reconstrucción realizada con actores de la toma de la ciudad de Bayamo por parte de los patriotas cubanos en el contexto de la Guerra de los Diez Años (1868-1878). Las luchas por la independencia reflejadas en este acontecimiento del tiempo pasado, son aprovechadas en esta película como un modo de reflexión acerca del presente, empleando así al texto fílmico como un ensayo reflexivo sobre la Historia.

Encontramos, por último, en la chilena *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969) una película argumental sobre la Guerra del Pacífico entre Chile, Bolivia y Perú. Sin embargo, para reforzar el carácter fáctico del episodio y a su vez, el nivel de construcción que posee todo documento, el tópico tratado en el film es introducido por una serie de imágenes fijas consistentes en dibujos inspirados en esas batallas,<sup>599</sup> junto con algunas fotografías. Soto ilustra entonces esos acontecimientos por medio de reconstrucciones ficcionales en pinturas comentadas por una voz *over* que esclarece el abordaje ideológico del film. Estas imágenes funcionan como un acto de cuestionamiento sobre los relatos históricos tradicionales, que sería precisamente el eje crítico establecido por la película. Posteriormente a esta secuencia introductoria, se utilizan exclusivamente los recursos propios del cine argumental, sin dejar de instalar recurrentemente una versión de la historia alejada de los discursos oficiales. En otras ocasiones, los insertos documentales aparecen al final de la película, como acontece con *El brigadista* (Octavio Cortázar, 1977), la cual, luego del desarrollo dramático sobre las experiencias de un joven maestro en la alfabetización de una comunidad de leñadores, contiene una serie de imágenes de archivo que retratan a algunos de los principales símbolos de la Revolución Cubana. De esta manera, observamos cómo el Nuevo Cine

---

<sup>599</sup> La utilización de esta estrategia para la ilustración de la Historia fue recuperada posteriormente por el argentino Jorge Cedrón en sus films *Por los senderos del Libertador* (1971) y *Resistir* (1978), y antes por el brasileño Carlos Diegues en su película *Ganga Zumba* (1963).

Latinoamericano, aún desde el registro argumental, está fuertemente anclado en la reconstrucción de la Historia.

### 2.5. *La alegoría y la metáfora como estrategias de un cine de resistencia*

Si asumimos la existencia de una tendencia a la representación de acontecimientos históricos y de una recurrente alusión a la conformación de las identidades nacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano, debemos considerar también su configuración narrativa a través de recursos como la alegoría y la metáfora. Por medio de estas figuras retóricas, han podido expresarse ideas y conceptos que en los films aparecen como representaciones poéticas o míticas sobre la realidad histórica. La alegoría es una figura a partir de la cual cada elemento del plano de las ideas tiene su correspondencia con personas, objetos, lugares o sonidos de la realidad concreta (manifestados en el arte cinematográfico de forma audiovisual). La metáfora, por su parte, es definida habitualmente como recurso de sustitución de una imagen por otra basada en la existencia de una semejanza analógica.<sup>600</sup> La alegoría suele ser reconocida como una suerte de metáfora extendida, debido a su continuidad en la totalidad de la composición artística. De esta manera, puede ser asociada a lo que Lakoff y Jonhson (1995) denominaron “metáfora estructural”, en donde lo literal y lo figurado confluyen por medio de su participación sistemática en los diferentes elementos que conforman el discurso (en el caso de la cinematografía, desde los recursos configuradores de la puesta en escena hasta el sistema de personajes). Más allá de formar parte del estilo propio de ciertos directores como Glauber Rocha, consideramos que estas figuras retóricas han sido utilizadas en ciertas películas como estrategias para la afirmación de principios ideológicos imposibilitados de ser expresados de manera directa.

Si reconocemos que ha existido una tendencia a la utilización de esta clase de recursos discursivos para establecer una representación de la Historia en el Nuevo Cine Latinoamericano, podríamos asimilar esta circunstancia a las consideraciones de Fredric Jameson sobre la conformación de la literatura del llamado Tercer Mundo como alegorías nacionales, a diferencia de la del Primer

---

<sup>600</sup> Como bien afirma el teórico Jean Mitry (1990), la utilización de estos recursos en la cinematografía, por ser un arte audiovisual, no puede asimilarse de manera absoluta al lenguaje verbal, por lo cual la sustitución se produce mediante una relación de contigüidad entre hechos o cosas producida por el montaje, asemejándose de esta manera a la figura de la metonimia. Otro autor reconocido que ha estudiado la relación entre ambos recursos retóricos fue Christian Metz (1977), en su artículo “Metáfora/metonimia, o el referente imaginario”, presente en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, donde sí admite la presencia de lo metafórico en el cine. De cualquier modo, tal como analizan Choi y Bermúdez (2006), la metáfora implicaría un salto analógico entre lo ideal y lo real, mientras que la metonimia asocia ambos planos por medio de un desplazamiento, que en el caso de la cinematografía sería producido a través de los procedimientos externos de yuxtaposición continua de imágenes o significantes, y no específicamente por una asociación mental del espectador.

Mundo, que tendería a la separación de las esferas pública y privada (en Xavier, 1999). El autor considera que los textos provenientes de la primera región mencionada “proyectan necesariamente una dimensión política en la forma de una alegoría nacional: la historia del destino individual privado es siempre una alegoría de la asediada situación de la cultura y sociedad pública del tercer mundo” (en Juan Navarro, 2002: 29).<sup>601</sup> De este modo, el autor da cuenta de la existencia de una personalización de la realidad y el presente histórico en el sujeto perteneciente a los países subdesarrollados. En estos procesos retóricos, entraría en juego también la habilidad cognitiva de quien “lee” esas imágenes, lo cual implica según Ismail Xavier un “gesto cultural multifocal, que requiere la capacidad para explorar lo que es sugerido tanto por la sucesión horizontal de planos como por los efectos verticales de composición visual o los códigos culturales insertados en su banda sonora” (1999: 337).<sup>602</sup>

A fines de la década del sesenta, el recrudecimiento de la censura en Brasil por causa del establecimiento del Acta Institucional N° 5,<sup>603</sup> llevó a la producción de un cine de corte alegórico y metafórico como alternativa a la clandestinidad, debido a la opacidad de representación ofrecida por estos recursos. Estas nuevas condiciones vividas en la sociedad por causa de la dictadura serían definidas por Ismail Xavier como un pasaje entre una “‘promesa de felicidad’ a la contemplación del infierno” (1993: 11). Este tipo de situaciones producidas por un contexto político dictatorial motivó allí y en otros países de América Latina de experiencia similar, una búsqueda estética que permitiera acceder a la divulgación pública de los films. Si tenemos en cuenta que los recursos de la alegoría y la metáfora se hicieron presentes en muchos films del Nuevo Cine Latinoamericano, cabe preguntarse entonces si esas formas encubiertas de exhibición de mensajes políticos han tenido el mismo nivel de radicalidad que por medio de la divulgación abierta en tiempos de mayor apertura ideológica, o por la distribución en centros de proyección alternativos. De cualquier forma, aún en medio del bloqueo de la censura, las películas de la región han podido mantener, a través de estos recursos discursivos, un motor que posibilitó la creación artística.

El movimiento tropicalista tuvo un rol central en la elaboración de estas estrategias en Brasil, resucitando la poética modernista.<sup>604</sup> La readaptación de esas estéticas al cine, el redescubrimiento de la antropofagia como herramienta de lucha contra la dominación cultural y el uso de simbolismos y alegorías permitieron establecer una especie de cine de resistencia, y una nueva

---

<sup>601</sup> Las afirmaciones de Jameson pertenecen a su ensayo de 1986 titulado “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”.

<sup>602</sup> Cita transcripta del original en inglés.

<sup>603</sup> Promulgada el 13 de diciembre de 1968, la misma suspendió derechos políticos como el voto, y cualquier manifestación sobre asuntos políticos en las artes o diversas clases de eventos públicos.

<sup>604</sup> Para mayores referencias sobre los movimientos modernista y tropicalista brasileños, remitirse al Capítulo 1 de la presente Tesis.

etapa de continuidad del *Cinema Novo* para aquellos realizadores que no optaron por el exilio. La primera película con estas características fue la mencionada *Tierra en trance*. El país de Eldorado, en una obvia alusión a Brasil en las inmediaciones del golpe de Estado de 1964, es descrito espacialmente con una escenografía de tipo tropical: grandes aglomeraciones de arbustos sirven de fondo a las acciones de los líderes políticos allí representados, estableciendo por medio de ese paisaje una imagen del Brasil colonial. Los personajes del film remiten a los diferentes sectores o tendencias de la sociedad: Vieira/populismo, Díaz/conservadurismo, Sara/militancia de izquierda. A ellos se adiciona la compañía Explint, como representante del capitalismo multinacional. La figura del poeta Paulo, envuelto en sus vaivenes ideológicos, alude a las modificaciones que han debido atravesar los intelectuales/cineastas en el devenir histórico nacional. Las iniciales aspiraciones revolucionarias con las que el *Cinema Novo* emergió fueron confrontadas con la llegada de la dictadura, llevando a los realizadores a reestructurar sus impulsos de adquisición de una conciencia política. El film reflexiona acerca de este desencanto, simbolizado según Xavier en la toma del arma revolucionaria como un fetiche “en las manos del poeta durante su agonía” (1993: 40).

Con *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), y teniendo en cuenta el contexto de represión ideológica de su país de origen, nos encontramos ante un ejemplo claro de un cine alegórico en el que se desenvuelven temas como las frustraciones de los artistas y la opción de la lucha armada como método eficaz para la revolución. Los personajes del film son elaborados con una fuerte carga simbólica. Se trata de dos parejas: por un lado, Felipe, un pintor que no encuentra inspiración y trabaja como mozo, y su mujer Mariana. Por otro lado, Alfredo, un ex revolucionario ciego, sordo y mudo por causa una explosión, junto su esposa Ulla. A lo largo de la narración, Mariana, quien en un inicio es vinculada a los sectores dominantes de la sociedad, empieza a adquirir conciencia política escapándose finalmente con Alfredo hacia una isla, alegoría de la lucha revolucionaria continental, y espacio confrontado con el ambiente festivo y jocoso donde quedaron Felipe, Ulla y los otros personajes representantes de la burguesía superficial. En la figura de Alfredo podemos corroborar una correspondencia con la intelectualidad silenciada y cegada por las circunstancias represivas.

La música dodecafónica que acompaña a las imágenes, en quiebre respecto a la tradicional tonalidad que caracteriza a los ritmos occidentales, colabora en el clima alegórico del film, desligando a la narración de un emplazamiento de territorio o cultura latinoamericanos. Aún así, es importante aclarar que no se niegan parámetros geográficos que ubiquen a la historia en Brasil. Inclusive se deja expresa una comparación entre su sistema político y la dictadura de Fulgencio Batista en Cuba (1952-1959). Sin embargo, el hecho de que en diversos momentos de la película se hable en idiomas como el italiano, el inglés y el español, además del portugués, nos remite

inmediatamente a un cuestionamiento sobre la identidad nacional, y al mismo tiempo, a un desanclaje territorial.

Por otra parte, podríamos afirmar junto a Ismail Xavier que han existido films que podrían denominarse “alegorías pragmáticas” (1999: 354) debido a la alusión de eventos acaecidos en el pasado para dar cuenta de una dirección a tomar en el presente. En ellas, la vinculación entre ambos tiempos históricos tiene como objetivo sugerir un comentario retórico que concierne al destino nacional.<sup>605</sup> Ese ha sido el caso de películas como *Actas de Marusia* y *La primera carga al machete*, que introdujeron, por medio de la representación de hechos históricos, una lección a los espectadores acerca del camino a tomar. Por su parte, en *Pindorama* (Arnaldo Jabôr, 1970) se vuelve a recurrir a la alegoría para establecer un discurso crítico sobre el presente, específicamente el proceso dictatorial que se encontraba en ese entonces en su momento de mayor intensidad. Esta vez, la narración se remonta al Brasil del siglo XVI, colonizado por los portugueses, y nombrado en el film como Pindorama,<sup>606</sup> término con que los pobladores originarios denominaron a esas tierras. Un cartel explicativo inicia el largometraje vinculando períodos históricos conforme a circunstancias políticas de orden similar. Lo imaginario, como se afirma en el letrero en cuestión, se combina entonces con hechos verdaderos. Cada personaje puede ser relacionado con figuras contemporáneas: Sebastião es un soldado al servicio del rey de Portugal, siendo ciudadano de Pindorama. La contradicción entre sus orígenes y su accionar remite a la mentalidad colonizada, que tanto han anunciado los cineastas militantes del período en cuestión. Gregório, por su parte, representa al mismo tiempo al revolucionario y artista (o intelectual), cargado también de discordancias entre sus aspiraciones y hechos. El pueblo, por su parte, es sintetizado en los indígenas y negros, quienes al no estar identificados racialmente con sus líder (Gregório), y en medio de la manipulación del poder reinante, terminan asesinándole a pedradas.

En el film de Humberto Ríos *Faena* (1960) encontramos en el recurso de la voz *over*, combinado con las imágenes del proceso de faenamamiento de los mataderos, una estrategia metafórica para dar cuenta de la situación social de los obreros. El discurso enunciado por las voces narradoras establece una reflexión sobre la muerte cotidiana. La película se estructura espacialmente por medio de la oposición entre el afuera y el adentro. El inicio y el desenlace del film se encargan de exhibir el mundo exterior, símbolo de la ciudad y refugio de los valores modernizadores, identificándolo con la atmósfera de muerte del interior de la fábrica. El texto poético y el tono recitativo de los narradores tienen un efecto estético contrapuesto a las crudas imágenes de degollamiento, desangrado y mutilación de las reses. A través de estos recursos se aplica una fusión entre

---

<sup>605</sup> Xavier habla también de la existencia de alegorías nacionales que se proponen establecer representaciones identitarias.

<sup>606</sup> En el lenguaje *tupi-guaraní*, ese término significa “tierra de palmeras”.

hombre/animal, como productos en constante transformación por el sistema capitalista, y la imposibilidad de movilización ante las injusticias sociales: “La mano deja paso a la muerte sin que el universo se detenga”.<sup>607</sup>

El cine realizado en el exilio también hizo uso de esta clase de figuras retóricas, aún cuando la disminución de la persecución política no obligó a los realizadores a emplearlas como medio de representación de expresiones ideológicas. Glauber Rocha abordó la realización de *Cabezas cortadas* (1970), como una alegoría sobre la dictadura, combinando lo político con lo mítico. Localizada en la imaginaria Eldorado, en donde se había situado la trama de *Tierra en trance*, también hace reaparecer a la empresa multinacional Explint, y al apellido Díaz como sinónimo de tiranía. Estas características, junto a la carga simbólica propia de la situación de exilio, acercan a este trabajo a la idea de tricontinentalidad defendida por Rocha. No se trata por tanto de la descripción de una problemática local, sino más bien regional. La localización en una tierra hispánica inexistente, que podría ser también el mismo Brasil, sumada a la voz narradora de Glauber Rocha en un español con marcado acento portugués, tienen como fin establecer una unificación de las circunstancias de explotación existentes en los diferentes países de América Latina y otros continentes pertenecientes al Tercer Mundo. La figura del dictador Emanuel Díaz, por tanto, remite a la perpetuación del abuso de poder en esas naciones durante diferentes períodos de la historia. La exhibición degradante del personaje en una escena en particular en medio del barro, las *moscas* y la suciedad es comparada metafóricamente con el discurso ideológico del mismo sobre el perfeccionamiento de la raza y el exterminio de los hambrientos.

Por último, la argentina *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975) recurrió también a este tipo de alusiones en la narración.<sup>608</sup> Filmada en la clandestinidad entre 1972 y 1974, durante el gobierno de Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973) y la persecución de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), se vio obligada a estrenarse en el exterior. De acuerdo a Ana Laura Lusnich (2009), con esta película podemos observar una trayectoria de las posturas que fue adquiriendo la izquierda peronista argentina, representada en dos tesis: la instalada en *La hora de los hornos* sobre la necesidad de implementar la lucha revolucionaria, manifestada en una cinematografía volcada a la consecución de una praxis política, y en segunda instancia, la alusiva a un proceso de pacificación resumido en el regreso de Perón al poder, en *Los hijos de Fierro*, que nos acerca a una voluntad por

---

<sup>607</sup> Con esta cita transcribimos un fragmento del texto leído por una de las voces narradoras.

<sup>608</sup> Otras películas argentinas que hacen alusión a recursos alegóricos son *Alianza para el Progreso* (Julio Ludueña, 1971), con personajes que llevan nombres como “Clase media” y “USA”, y *El familiar* (Octavio Getino, 1972), que establece por medio de sus personajes vinculaciones sociales con el “Capitalismo”, el “Pueblo” y la “Guerrilla”.

el reestablecimiento institucional.<sup>609</sup> La voz *over* en el inicio del film reconoce este propósito como parte de un clamor del pueblo: “realizar su destino de paz, justicia y libertad”, encauzado en la figura del líder.

Realizando una paráfrasis del poema épico de José Hernández *Martín Fierro*, se establece allí una representación de Argentina en los tiempos de proscripción del movimiento peronista por medio de la elaboración de personajes alegóricos: Fierro/Perón (cuyo rostro nunca es mostrado), y sus respectivos hijos: el Mayor (organizador de las milicias obreras), el Menor (dedicado a la movilización en los barrios), y Picardía (enfocando la lucha en los sindicatos fabriles). Los tres representarían, por tanto, diferentes instancias de la resistencia. La vuelta de Martín Fierro, o del Juan Domingo Perón proscrito, es el objetivo buscado por estos personajes, en representación del pueblo. La película está dividida en tres episodios. *La ida*, luego del destierro/exilio de Fierro en el desierto/España, muestra a través de cinco fragmentos la supervivencia de los trabajadores y sus luchas tras el despojo de su líder. *El desierto*, compuesto por tres partes, da cuenta de la persecución de los hijos (encierro/exilio) y las contradicciones internas de los gremios. Finalmente, a través del último trayecto narrativo, titulado *La vuelta*, consistente en tres segmentos, se emprende el proceso de retorno de Fierro y la voluntad del pueblo para la lucha, delegando a este último la continuación de los hechos relatados. De esta manera, se sigue la estructura del poema épico de referencia, convocando en su transposición cinematográfica una intencionalidad instructiva o pragmática hacia el espectador resumida en un llamado al resguardo de la memoria popular.

El film trabaja también con una nueva temporalidad, basada en la circularidad mítica, en la que todo es retomable más allá de cualquier ubicación cronológica. Las sentencias de Martín Fierro son reelaboradas para enunciar las nuevas reivindicaciones asociadas a las banderas de la independencia, la justicia social y la soberanía, defendidas por los hijos del desterrado, vinculando el pasado con el presente. Los relatos en voz *off* de los mismos, por ejemplo, son elaborados en ocasiones a modo de recitado gauchesco, siguiendo la tradición de la obra de base, en ocasiones readaptando libremente textos de la obra de José Hernández. El film combina la representación realista con los procedimientos de la épica, a través del emplazamiento de los hechos en el pasado, la utilización de parlamentos en verso, introduciendo el canto como forma narrativa, presentando un discurso de tipo didáctico, y eligiendo en ocasiones hacer oír al espectador los diálogos de personajes en cuadro por medio de un locutor en *over*.

## Conclusión

---

<sup>609</sup> De acuerdo a la autora, esa tesis ya se estaba prefigurando en las entrevistas a Perón en el exilio realizadas por el equipo de Cine Liberación: *Perón, la Revolución justicialista* (1971) y *Perón. Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971).

Como pretendimos explicar a lo largo de este Capítulo, los films representativos del Nuevo Cine Latinoamericano se destacaron por una unicidad temática y estética que puede resumirse en la existencia de tópicos y recursos del lenguaje cinematográfico coincidentes, que han surgido evidentemente del contexto político e ideológico experimentado por los realizadores en su conjunto, y por la existencia de transformaciones mudiales en la cinematografía, consistentes en la crisis de los modelos tradicionales en pos de la institución de una modernidad. Por otro lado, la similitud de circunstancias históricas de los países seleccionados en nuestro corpus ha posibilitado que los cineastas integrantes de este frente de producción continental se movilizaran hacia una acción de solidaridad para la realización y difusión de las películas. Estas concordancias no suprimen el reconocimiento de perspectivas divergentes en los diferentes representantes de este cine continental; sin embargo, nos permiten vislumbrar una coherencia en la práctica fílmica que se complementa con la reflexión teórica de los realizadores que dimos a conocer en el Capítulo 3.

Aún así, en base al análisis de estas películas podemos reconocer ciertas disparidades, propias de la formación estética e ideológica de cada integrante del regionalismo cinematográfico latinoamericano, las cuales, por no ser estructurales, consideramos que no han desintegrado esta voluntad y capacidad de unificación existente en el Nuevo Cine Latinoamericano. Entre ellas podemos mencionar, en primer lugar, la elección de una postura testimonial sobre las problemáticas sociales, en oposición a la comunicación hacia el espectador sobre la posibilidad de confrontación por medio de la práctica política y la violencia. En segunda instancia, algunas películas optaron por el empleo de un lenguaje cinematográfico basado en la transmisión simple y urgente de los hechos narrados con el fin otorgar prioridad al mensaje revolucionario de origen. Otros cineastas, en cambio, pusieron énfasis en la trasgresión de los lineamientos tradicionales del relato, lo cual les llevaría a la realización de un cine alegórico, metafórico, experimental, polemizado en ocasiones como indescifrable para ciertos sectores sin formación cinematográfica previa. Por último, mientras algunas películas se caracterizaron por enarbolar un discurso ampliamente didáctico y normativo, otros films buscaron desligarse de este tipo de orientación trayendo como consecuencia una disminución de la transparencia del discurso ideológico planteado por la instancia productora. Esto traería ciertas divergencias sobre cuáles fueron los objetivos concretos de las películas del Nuevo Cine Latinoamericano, los cuales oscilaron entre la producción de herramientas de índole revolucionario (donde la cuestión artística tiene una función secundaria) y la realización de obras cuya prodigalidad de valores estéticos y poéticos posibilitaría la internalización y deducción de ideas por parte del espectador.

En base a esto, podemos afirmar que el Nuevo Cine Latinoamericano, en la práctica concreta de la producción y recepción, ha demostrado ser un movimiento heterogéneo unificado principalmente por las intenciones de concientización política y social, y una voluntad de creación desligada de los

patrones de éxito y calidad inspirados por la cinematografía extranjera. La coexistencia de núcleos semánticos y estilísticos analizada en este Capítulo nos permite suponer, por tanto, que ha habido entre los directores instancias de inspiración mútua nacidas de la discusión de sus propuestas teóricas, y que derivaron, diferencias aparte, en un amplio y productivo corpus de películas que dio una identidad continental al cine latinoamericano.

## CONCLUSIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

A lo largo de esta Tesis, trazamos el complejo entramado sociopolítico y cultural a través del cual el Nuevo Cine Latinoamericano se fue desarrollando durante los años sesenta y setenta como un movimiento integracionista, manifestado al mismo tiempo a través de sus planteos teóricos y su práctica estética. El mismo reavivó las históricas aspiraciones por la agrupación del continente en un gran bloque o Patria, propulsando un afianzamiento de propuestas culturales nacionalistas, que adquirirían una dimensión regional. Conforme a lo expuesto en la Introducción como problemas de investigación, y sus consecuentes hipótesis, hemos procurado en primer lugar desglosar los aspectos concernientes al contexto histórico e ideológico que signó el período aquí abordado, y la manera en que los mismos se fueron instalando en el pensamiento y en la práctica de los artistas provenientes de las diferentes disciplinas estéticas tanto previas como contemporáneas a la emergencia del Nuevo Cine Latinoamericano. De este modo, pudimos agrupar en el Capítulo inicial una serie de aspectos regionalistas que tuvieron una correspondencia en los films que componen nuestro corpus. Pcuramos comprobar de qué modo el marco teórico allí estudiado influyó de manera pregnante en la construcción estético-ideológica del cine regionalista de América Latina, impulsando a la cinematografía al abordaje de un “cine de intervención política” (Getino y Velleggia, 2002: 13), o en el caso de ciertos realizadores menos radicalizados ideológicamente, en la confección de películas que procuraron establecer un testimonio sobre la realidad social.

En base a estas aspiraciones iniciales, influidas por el contexto de politización cultural y social en el que los realizadores estuvieron insertos, consideramos que a pesar de la existencia de coincidencias de pensamiento entre los mismos sobre la necesidad de elaborar films que tuviesen una función pragmática, en la medida en que los hechos históricos fueron derivando en cada nación en situaciones adversas para la ejecución de libertades políticas, los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano empezaron a buscar diversos mecanismos de expresión y divulgación que facilitarían su continuidad artística y/o política: a saber, la utilización de estrategias discursivas como la alegoría y la metáfora, la realización de sus películas en el exilio, la participación en el mercado cinematográfico comercial (lo cual implicaba atenuar la radicalidad ideológica y/o asumir la poca aceptación del gran público), la producción y distribución clandestina (y por lo tanto, limitada a una menor cantidad de receptores del mensaje propuesto por estos trabajos), y la circulación de las obras en festivales internacionales (las cuales encontrarían allí un tipo de espectador que no fue el propuesto originalmente). Las ideas de los cineastas desplegadas durante los años sesenta en sus escritos, y proclamadas en los encuentros recurrentes a los que asistieron, derivaron, especialmente con el recrudecimiento de los sistemas políticos autoritarios, en una atenuación de la radicalidad inicial. Estos cambios se han hecho evidentes en la evolución resultante en las filmografías de algunos cineastas: desde la instrumentalización política de una película como

*La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68) a la matización ideológica de una lucha pacífica en espera del líder en *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975), o de la esperanza de una concientización y emancipación de los sectores marginales en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1963) al grito de desencanto de *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967), por citar algunos ejemplos característicos.

En segundo lugar, durante el desarrollo de esta Tesis establecimos la existencia de antecedentes de integración en diferentes disciplinas artísticas de la región, y en el cine del continente previo al período estudiado, que nos permitieron comprender al Nuevo Cine Latinoamericano como producto de un fenómeno que fue delineándose paulatinamente durante varias décadas hasta desembocar e instalarse en la cinematografía de los años sesenta y setenta. Pudimos corroborar, por tanto, la existencia de ciertos precedentes de intentos de regionalización de América Latina que fueron a la par de los procesos históricos llevados a cabo durante el siglo XX. Nos referimos a la aparición de vínculos continentales a través de diferentes disciplinas artísticas, que tendrían también su correlato en el área de la cinematografía. De esta forma, observamos en el Capítulo 2 que el cine de la región, si bien se mantuvo hasta los años cincuenta dentro de los lineamientos estéticos e industriales del cine dominante, ha sabido desplegar, aunque de manera aislada, ciertos rasgos comunes que lo acercaron a la paulatina adquisición de una conciencia continental. Estas características del cine realizado con anterioridad a nuestro período coinciden, como veremos más adelante, con las observadas en otras disciplinas artísticas. Así, consideramos que el Nuevo Cine Latinoamericano no fue un fenómeno surgido de modo imprevisto sino que fue formándose silenciosa y lentamente a través de la aparición de los rasgos regionalistas que destacamos en el Capítulo referido. Pudimos observar también cómo los mismos se intensificarían durante la década del cincuenta hasta instalarse de manera radical y definitiva en los dos siguientes decenios. Esto fue observable por medio de la implementación de aspectos semánticos en los films como el hambre y la miseria, el abuso y la explotación, y la existencia de desplazamientos espaciales basados en los valores del progreso y la modernización. A su vez, las películas de este período transicional han adelantado la aparición de la multiplicación de los puntos de vista narrativos y el cruce de los registros del documental y la ficción, que serían recurrentes en las décadas subsiguientes.

Por último, hemos destacado las conexiones y relaciones evidentes en las obras estudiadas de algunos modelos cinematográficos foráneos, especialmente provenientes de Europa. Al adquirir el cine integracional de América Latina como uno de sus rasgos constitutivos la postura enfocada en la representación de los valores concernientes a la propia identidad, y procurar desechar una configuración estética conformada por el modelo industrial, narrativo y espectacular de Hollywood, la evidencia de una reproducción de ciertos recursos estilísticos provenientes de los movimientos cinematográficos del cine silente soviético, el Neorrealismo Italiano, la *Nouvelle Vague*, el *Cinéma-*

*Vérité*, y el *Free-Cinema* vino a contradecir de algún modo esta esencia nacionalista que constituyó la carta de presentación de los nuevos cines de la región. Para enumerar algunos ejemplos que dan cuenta de estas conexiones, el historiador Paulo Antonio Paranaguá analiza la gran vinculación existente en las cinematografías cubana, argentina y brasileña con los preceptos estéticos del cine italiano de la posguerra. De hecho, la adaptación regional de esta corriente fue denominada por el autor “neorrealismo latinoamericano” (2003: 170). Por su parte, Tzvi Tal (2002) destaca la actualización realizada por las agrupaciones Cine Liberación y Cine de la Base de las teorías formuladas por los realizadores rusos, asimilando las diferencias estético-ideológicas de ambos colectivos con las suscitadas en su momento entre Sergei Eisenstein y Dziga Vertov. Por tanto, en base a la existencia de vinculaciones con las cinematografías foráneas, dejamos traslucir al comienzo de nuestra investigación esta circunstancia en apariencia paradójica, consistente en la inclusión de los rasgos estilísticos de estas corrientes dentro de los proyectos locales y regionales del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, llegamos a la conclusión que la misma puede resolverse en primer lugar al considerar que la adquisición de esas influencias se debió principalmente a su correspondencia ideológica respecto a los programas de las cinematografías del continente. La misma consistió principalmente en el énfasis puesto en gran parte de estas corrientes por la representación de la realidad social a modo de testimonio o crítica, el despojamiento de la transparencia del relato clásico dando lugar a una reflexividad sobre el dispositivo cinematográfico, el intercambio dialógico entre la instancia productora y receptora, y la libertad frente a los lineamientos industriales del cine comercial, otorgando a los realizadores un mayor margen de expresión ideológica y experimentación estética. En segundo término, esta aparente contradicción de principios no fue tomada como una situación extraña o contradictoria por los directores sino que estuvo vinculada a la formación adquirida por muchos de ellos en Europa. En tercera instancia, creemos que la implementación de novedades técnicas proveniente de esos ámbitos, como el grabador de sonido directo y las cámaras ultralivianas, entre otros instrumentos, y la posibilidad de filmar en locaciones, fueron otros de los motivos por los cuales los realizadores de América Latina empezaron a mirar hacia el extranjero. De esta manera, la influencia foránea puede explicarse como un fenómeno de adaptación y reevaluación de recursos estéticos y técnicos valiosos para las circunstancias sociales y económicas de la región, y como un factor de transición para el descubrimiento de estéticas nacionales.

### **1. Antecedentes del regionalismo cinematográfico**

Una de las circunstancias que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano fue la implementación, durante su desarrollo, de nuevas estructuras de producción y distribución que se opusieron férreamente a la imitación del sistema desarrollado por el cine hollywoodense. A pesar de que las

cinematografías latinoamericanas han sufrido históricamente una dificultad para desarrollarse en su máxima capacidad técnica, y aún teniendo en cuenta la existencia de falencias de índole industrial, el hecho de que a partir de mediados de los años cincuenta, y especialmente en las décadas del sesenta y setenta, se haya producido un despliegue creativo sin necesidad de afirmarse en altos presupuestos económicos, nos da a entender que la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano produjo una revolución a nivel estético, que podría compararse a la efectuada en las demás artes en décadas precedentes. Sostenemos que la pretensión de hacer películas que no se caractericen por una gran ostentación de infraestructura y por la aspiración de propagación en un mercado internacional nació principalmente del deseo de los realizadores de combatir la producción de un cine subdesarrollado culturalmente e identificado por ellos como una estética de la copia.

Hemos comprendido que los esfuerzos llevados a cabo desde el inicio de la práctica fílmica en América Latina por fomentar el desarrollo regional del cine y una articulación y distribución intercontinental entre las producciones de los diferentes países se han topado recurrentemente con los obstáculos de la competencia comercial extranjera y las dificultades técnicas. Esta situación ha derivado en un constante desplazamiento del cine latinoamericano en el mercado mundial a lo largo de los años, y aún mismo en los circuitos nacionales de distribución, tal como testifican los análisis realizados por historiadores como Paranaguá (1985), Schumann (1987) y Ortiz Ramos (1983), por nombrar algunos autores. Estas desventajas de índole comercial e industrial han sido también discutidas por Glauber Rocha (2003 y 2004) y Julio García Espinosa (1979), entre otros realizadores, en sus propuestas por buscar espacios alternativos para la difusión, o la generación de un mercado latinoamericano. Como consecuencia de esto, observamos que ha existido una tradición en las cinematografías de la región hacia la imitación de patrones estéticos e industriales foráneos gestados por una especie de complejo de inferioridad sociocultural. De esta manera, a lo largo de las décadas, y de acuerdo a lo verificado por gran parte de los historiadores del cine latinoamericano, la cinematografía de este continente se ha mantenido inmersa en una completa periferia.

De hecho, como pudimos observar en el Capítulo 1, mientras en la primera mitad del siglo XX, el arte de América Latina se encontraba en plena revolución estética e ideológica, bajo la influencia de las vanguardias históricas europeas como el expresionismo, el cubismo y el surrealismo,<sup>610</sup> el cine desarrollado en el mismo período se mantuvo ajeno a estas innovaciones, presentando obras ancladas en las estructuras narrativas propuestas por la industria hollywoodense. Si bien podríamos aducir que la cinematografía latinoamericana era un arte joven con respecto a disciplinas como la

---

<sup>610</sup> Al respecto, se destacan los trabajos realizados por Schwartz, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, y Giunta, Andrea (2008), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

pintura o la literatura, este fenómeno de aislamiento del cine no es comparable con lo que simultáneamente estaba aconteciendo en Europa, cuyas producciones fílmicas adoptaron inmediatamente las innovaciones estéticas provenientes de las vanguardias desarrolladas en otras ramas estéticas. Por lo tanto, a pesar de que las cinematografías de la región han sufrido históricamente una dificultad por desplegarse en su máxima capacidad técnica, sumado a las falencias de tipo industrial propias del sistema económico imperante, el hecho de que a mediados de los años cincuenta, y especialmente a partir de la década del sesenta se haya producido una explosión creativa como fue el Nuevo Cine Latinoamericano, bajo las mismas condiciones de precariedad industrial y de desplazamiento geopolítico, nos habilita a considerar que este movimiento de integración cinematográfico fue un acontecimiento generador de una revolución estética, comparable a lo que décadas atrás se había efectuado en otras disciplinas artísticas.

Con el objeto de sintetizar e interrelacionar las argumentaciones desarrolladas en la presente Tesis, en este apartado intentaremos dar cuenta de las correspondencias entre los antecedentes regionalistas del arte latinoamericano de la primera mitad del siglo XX y los manifestados en las cinematografías de los períodos silente y clásico-industrial, los cuales desembocaron a partir de mediados de los años cincuenta en los films fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano, hasta instalarse definitivamente y desarrollarse en el transcurso de las décadas del sesenta y setenta.

La tradición regionalista del arte latinoamericano se basó históricamente en cuatro aspectos principales. En primer lugar, se promovió un aferramiento a temáticas vinculadas a la conformación y conservación de las identidades. Esto remite a su vez a una discusión acerca de las tensiones existentes entre la adquisición y el rechazo de las influencias extranjeras en el arte nacional. Este enfrentamiento no estuvo exento de ambigüedades y contramarchas, en parte debido a la marcada formación estética europea de los artistas latinoamericanos, aún cuando pretendieron exaltar los rasgos originarios de la propia cultura. Esta situación, como hemos remarcado en la presente Tesis, volvió a resurgir en la cinematografía de los años sesenta y setenta. La cultura eurocéntrica y la influencia del cosmopolitismo, como rasgos sobresalientes de las aspiraciones modernizadoras de las urbes, han estado constantemente en conflicto con las propuestas nacionalistas de la región. Esta tendencia coincide con el tercer antecedente del regionalismo cinematográfico de América Latina, de acuerdo a la enumeración del Capítulo 2,<sup>611</sup> en el que observamos un anclaje localista en las narraciones. Exentos de las discusiones que surgirían posteriormente, los ejemplos cinematográficos de los períodos silente y clásico-industrial allí estudiados estuvieron marcados por una tendencia a la elaboración de espacios y personajes en base a una intención de folclorismo y paternalismo, que

---

<sup>611</sup> El primer y segundo antecedente del cine regionalista en los períodos silente y clásico industrial que analizamos en ese Capítulo fueron, respectivamente, la vinculación de los contenidos del film con el contexto sociopolítico y la localización de personajes usualmente desplazados socialmente en la centralidad del relato.

de alguna manera limitaron el establecimiento de testimonios sobre asuntos sociales críticos. Ese ha sido el caso, por ejemplo, de las películas de Humberto Mauro en las que observamos una visión idílica sobre la identidad nacional basada en la configuración del espacio rural. A su vez, el cine previo al período analizado en la presente Tesis también estableció una postura dicotómica en lo que respecta a la pugna entre lo universal y lo nacional, alentando en los casos allí mencionados una inclinación hacia las referencialidades locales, como ocurriera con la raigambre popular y nacional ante la emergencia del cosmopolitismo urbano presente en los films de José Agustín Ferreyra. De todos modos, este rasgo en particular se ha dado de forma esporádica, instalándose como característica definitoria en el período aquí estudiado.

En segundo término, el arte regionalista latinoamericano debatió acerca de la lucha entre la cultura popular y la elitista. Esta se vincula al punto anterior, por medio de la pugna entre lineamientos nacionalistas e internacionalistas, respectivamente. Generalmente asociado a un anclaje en la exaltación de las reivindicaciones de los sectores desplazados, el arte popular sería objeto de definiciones contrastantes de acuerdo a la consideración del concepto de “pueblo”.<sup>612</sup> La tendencia general consistió en establecer como popular a todo aquello que involucrara a los sectores sociales menos privilegiados en la emisión de los productos artísticos, o en todo caso, a las manifestaciones estéticas que busquen y anuncien una intención de identificar sus discursos con las necesidades de la clase trabajadora. La primera de estas vertientes no abundaría sino hasta la llegada del nuevo contexto ideológico y estético de los años sesenta, mientras que la segunda ha sido el elemento común de aquellos que manifestaron realizar un arte en el que se expresaran reivindicaciones populares en las décadas que los precedieron, teniendo como ejemplo paradigmático el film *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). Por su parte, en el Capítulo 2 pudimos observar que el cine latinoamericano previo a la década del sesenta alentó la inclusión narrativa de personajes asociados a lo popular (el proletario, el campesino y las comunidades étnicas) desde la periferia hacia el centro del discurso cinematográfico. Los mismos empezaron a ser representados y resemantizados, aunque aún en niveles primarios, cargados de cierta visión maniquea. La construcción de esta clase de personajes en los films apuntó a la exhibición de sus reivindicaciones pero aún sin alcanzar un carácter de denuncia con fines a una transformación.

En relación con esta característica, la tercera tendencia regionalista del arte latinoamericano estudiada en el Capítulo 1 ha demostrado también un acercamiento a las pretensiones de intervención social de las prácticas estéticas. Las teorías de Jean-Paul Sartre (1972) y Antonio Gramsci (1975) desarrolladas en la Introducción, acerca de la función del intelectual en la sociedad

---

<sup>612</sup> Esta discusión ha sido uno de los ejes centrales en los escritos de los integrantes del Nuevo Cine Latinoamericano, como los de Glauber Rocha, Jorge Sanjinés y Julio García Espinosa. Para mayores referencias sobre los mismos remitirse al Capítulo 3 y a la primera sección de Apéndices.

han sido, evidentemente, inspiradoras de esta tendencia en el arte de la región a lo largo de las diferentes épocas de su desarrollo. La explotación de ciertos sectores sociales, la rememoración de luchas revolucionarias o la emisión de un discurso concientizador hacia los destinatarios de las obras fueron algunas de las aspiraciones de los artistas del continente que también tuvieron cierto eco en las décadas precedentes al Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, como ya lo expusimos, la presencia de este factor en el área de la cinematografía fue solamente el germen de lo que en los años sesenta se constituiría en una de las principales columnas del regionalismo cinematográfico de América Latina. El primer rasgo que destacamos en el Capítulo 2 como antecedente del Nuevo Cine Latinoamericano hace referencia, precisamente, a la emergencia de una preocupación sociopolítica en los realizadores, que funcionaría aisladamente en los ejemplos allí destacados, y encontró entre sus principales exponentes a películas como *El último malón* (Alcides Greca, 1918) y las producciones de Cuba Sono Film.

Por último, el arte latinoamericano previo a la etapa que aquí estudiamos se ha hecho eco también de la manifestación estética del rechazo al proyecto modernizador (asociado a las aspiraciones burguesas y al concepto de “progreso”) por medio de la representación de los espacios dramáticos y referenciales. Así, las dicotomías centro/periferia y urbano/rural, y su elaboración narrativa y audiovisual desataron la polémica entre los términos civilización/barbarie y desarrollo/atraso, resumida en la figura del éxodo y su consecuente desencanto ante las aspiraciones de ascenso social. Esto ha sido expuesto en algunas películas del período clásico-industrial como *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938).<sup>613</sup> En el caso del cine latinoamericano que precedió al movimiento aquí analizado, pudimos localizar como cuarto rasgo prerregionalista a un acercamiento sobre el espacio cinematográfico en base a la resignificación sociocultural del mismo. La utilización de actores no profesionales y la localización escenográfica fuera de los tradicionales sets de filmación son los elementos más característicos, aunque también esporádicos, de la tendencia que se establecería a mediados de los años cincuenta, y que se radicalizaría en los dos decenios siguientes.

## **2. Teoría y práctica del Nuevo Cine Latinoamericano**

Estas características que consistieron en antecedentes del regionalismo cinematográfico de América Latina se intensificaron en la década del cincuenta, como dijimos, en lo que respecta específicamente al tratamiento de tópicos como el hambre y la miseria, el abuso y la explotación y la puesta en duda de las concepciones instituidas sobre el progreso y la civilización, así como también en referencia a los nuevos usos dados al sistema narrativo y enunciativo de los films (por

---

<sup>613</sup> Este tópico se hace extensivo también a films pertenecientes al Nuevo Cine Latinoamericano como *A grande cidade* (1966) y *Bye bye Brasil* (1979), ambas de Carlos Diegues.

medio de la polifonía o multiplicación de voces), y la tendencia a la combinación de los registros de la ficción y el documental.

Durante los años sesenta y setenta, se incorporaron otros factores que consideramos vinculan a los nuevos cines de América Latina en un conglomerado de tópicos y recursos estilísticos que nos permitieron definir al movimiento más allá del punto de vista de la preocupación política de los cineastas involucrados en el mismo. Como pudimos adelantar en el Capítulo 1, y detallar en el análisis de los textos fílmicos en el Capítulo 4, los ejes semánticos definitorios del Nuevo Cine Latinoamericano como movimiento de integración continental cinematográfico fueron de índole variada, conformados por nueve núcleos: el hambre y la miseria, los procesos de explotación y abuso a los sectores periféricos, la reivindicación de las demandas sociales por medio de luchas sindicales o revolucionarias, la resignificación de la figura del héroe y su vínculo con la masa, la reflexión sobre la clase burguesa, la situación del subdesarrollo en las naciones tercermundistas, la exaltación de lo mítico y étnico para la instauración de una identidad nacional, la confrontación irónica ante los proyectos de modernización, y por último, la conciencia de una solidaridad continental. Por otra parte, hemos delineado cinco rasgos estilísticos comunes, consistentes en la instauración de una propuesta de contrainformación por medio de los recursos del lenguaje cinematográfico, la evidencia del sujeto de la enunciación y una tendencia a la fragmentación de la narración, la multiplicación de voces narrativas a partir de las cuales la instancia productora compartiría la función discursiva junto a los protagonistas de la vida real, un abordaje combinado de los registros del documental y la ficción, y por último, el empleo de estrategias alegóricas y metafóricas como formas expresivas en tiempos de persecución ideológica o como medio para la representación de la identidad o la historia.

Esto nos permitió reconstruir los rasgos que delinearón a este conjunto de películas como parte de un movimiento cinematográfico. Los mismos pueden ser asociados a los aspectos debatidos por los realizadores en los variados encuentros enumerados en el Capítulo 3, y en especial, a las reflexiones y los programas estéticos proclamados por ellos en la serie de manifiestos y ensayos escritos que produjeron durante los años en cuestión. En este apartado, en función de los temas señalados, nos abocaremos a efectuar el cruce entre el pensamiento teórico de los realizadores del movimiento, y los resultados plasmados en los textos fílmicos con el fin de instaurar las características constituyentes del regionalismo cinematográfico latinoamericano, y dar cuenta de la existencia de una conciencia de solidaridad continental entre los directores.

En primer lugar, los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano han debatido acerca de la potencialidad revolucionaria del arte cinematográfico. Como pudimos observar en el Capítulo 4, los films que tematizaron los abusos sociopolíticos, y el hambre y las luchas revolucionarias, han demostrado una intencionalidad común de producir una transformación en la realidad social, y

denunciar las causas y promotores de la miseria. Esta se ha manifestado en diferentes niveles de radicalidad ideológica, que se deben a la formación y participación política de cada uno de los realizadores, pero que persiguen el mismo ideal de emancipación frente a la explotación producida por el sistema capitalista, la injusta distribución de la riqueza y el enfrentamiento al autoritarismo de los gobiernos nacionales. Por otro lado, observamos divergencias en los modos de abordaje de la obra cinematográfica, que oscilaron entre la preeminencia de la misma como un hecho estético (como ocurre en el cine de Miguel Littin y Glauber Rocha) y la urgencia de comunicar antes que buscar un despliegue estilístico (tal como acontece con algunos participantes del cine político militante). Los ensayos analizados en el Capítulo 3 dan muestra de una perspectiva a futuro que guiaba a los directores hacia la prosecución de una sociedad revolucionada a través de los diferentes métodos de lucha vigentes en la época, entre los cuales el cine sería un instrumento más para el cambio. Sin embargo, pudimos comprobar que los acontecimientos políticos sucedidos en América Latina en el transcurso de los años, han producido un retroceso en las aspiraciones originales, que derivó inevitablemente en el exilio de los artistas, la persecución política, la producción y exhibición clandestina de los films, su divulgación en circuitos internacionales ajenos al destinatario inicialmente pensado, y la utilización de recursos alegóricos y metafóricos para expresar ideas políticas, como observamos en uno de los rasgos analizados en el Capítulo 4. Los mismos cineastas, a su vez, han hecho declaraciones acerca de la existencia de un desencanto respecto al idealismo que los movilizó durante los primeros años de trabajo, que derivaría en una modificación estructural de su pensamiento y de sus posteriores trabajos cinematográficos. Estos cambios coincidieron con la aparición de gobiernos dictatoriales a partir de los cuales la producción cinematográfica comenzó a tener un tono de autocuestionamiento (como ocurriera en algunos films del *Cinema Novo* posteriores a 1964, como *O desafio* y *Tierra en trance*), una mayor desestabilización y fragmentación en las estructuras narrativas asimilables al derrumbe de las aspiraciones revolucionarias (como fue el caso del Cine Marginal), el desarraigo de los cineastas en el exilio (como aconteciera con casi todos los realizadores que conforman nuestro corpus), a partir del cual el idealismo que los movilizara desde un principio desembocó en una modificación radical de sus abordajes estéticos (véase, por ejemplo, el pasaje de Glauber Rocha de una “Estética de la violencia”<sup>614</sup> hacia la irracionalidad,<sup>615</sup> o el desmantelamiento de la estructura industrial del cine

---

<sup>614</sup> Esta es explicitada en su famoso manifiesto “Estética del hambre” (“Eztetyka da fome”, 1965), analizado en el Capítulo 3.

<sup>615</sup> En su manifiesto de 1965, el realizador adjudica a la violencia una funcionalidad revolucionaria. En 1971, con su “Estética del sueño” (“Eztetyka do sonho”), Rocha establece un nuevo abordaje ante el problema del hambre y la miseria en donde una estética de la anti-razón (asociada a las raíces étnicas y míticas de la nación) vendría a demoler los principios establecidos por el racionalismo conservador y burgués.

chileno luego de la asunción al gobierno de Augusto Pinochet, que acabaría con el único momento de auge nacional de esa cinematografía).<sup>616</sup>

Por otra parte, los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano coincidieron en la práctica de un cine inconcluso, estipulado como un proyecto a completar por el destinatario, y que manifieste premisas ideológicas que debían ser concluidas y/o enarboladas en el proceso de recepción y de proyección de los films. Sobre este aspecto han insistido de manera particular los colectivos Cine Liberación y *Ukamau*. Siguiendo esa misma línea, el pensamiento de Julio García Espinosa instauró también a través de sus escritos un plan de democratización del proceso creativo en donde las masas (en coincidencia con el proyecto de la agrupación boliviana) tuvieran un rol activo tanto en la producción estética como en los resultados concretos sobre la realidad que el film en sí mismo engendraría. Como dijimos anteriormente, podemos observar que este ideal ha encontrado en la práctica ciertos obstáculos para ser alcanzado. El hecho de que la instancia productora ceda el punto de vista narrativo a personajes que testifican de primera mano sus demandas sociales describe esta democratización del proceso creativo sugerida en los manifiestos, pero aún así, creemos que más allá del uso de recursos estéticos que faciliten el pensamiento crítico del espectador y su conclusión y resignificación individual, existió un inevitable direccionamiento ideológico por parte de los responsables de las películas, por el simple hecho de que todo arte audiovisual está encuadrado en una cosmovisión despojada de neutralidad política. Producciones como *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), al suplantar la verdadera experiencia del personaje del Pibe Reales con el ideal de la lucha sindical propuesta por la instancia productora, o *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), por medio de los insertos documentales con intertítulos y fotografías señalando a los autores materiales e intelectuales de las masacres allí reconstruidas, no pueden evitar descubrir un punto de partida que regula la lectura de sus receptores en determinada dirección. En este sentido, la práctica de un cine de contrainformación, como analizamos en el Capítulo 4, da cuenta también de una intencionalidad previa que funciona como intermediaria para la elaboración de conclusiones concretas en el espectador.

En tercera instancia, los ideales de los cineastas plasmados en sus escritos respecto a la emergencia del espectador como constructor de sentidos, y ya no como receptor pasivo, se vinculan también a otros aspectos analizados en el Capítulo 4. Nos referimos a los films cuya narración fue abordada por medio de la presencia de puntos de vista polifónicos, a través de los cuales diversas voces (pertenecientes a la categoría del “pueblo”, o para ser más específicos, a la del protagonista real de los hechos) dialogan con la instancia productora, demostrando un interés por parte de esta

---

<sup>616</sup> La cinematografía chilena, sin embargo, se trasladaría a otros territorios con la llegada de la dictadura, multiplicándose la producción como nunca antes en su historia, aunque fuera de los parámetros nacionales.

última de prestar el micrófono y la mirada a los oprimidos o explotados, con el fin de establecer un testimonio o denuncia social creíble y veraz. La autoría, como entidad compartida entre cineasta y pueblo, es uno de los aspectos más interesantes en lo que respecta al choque de las aspiraciones iniciales y la práctica fílmica concreta.<sup>617</sup> La asociación entre ambos viene a transgredir el tradicional circuito de emisión y recepción de los mensajes o discursos. Sin embargo, el espectador nunca cumpliría el mismo rol que el realizador en la medida en que los films están dirigidos hacia él, otorgándole aún así una función participativa para la discusión de contenidos en la esfera de la proyección (Cine Liberación) o de intervención en la filmación (*Ukamau*).

Más allá de esto, creemos que a pesar de la presencia de los actores sociales que han sido usualmente marginados como portavoces del discurso cinematográfico, el modelo del espectador-autor ha tropezado con algunas trabas asociadas a una tendencia pedagógica o didáctica, aún cuando los films estén plagados de referencialidades sociales de carácter popular y de la presencia del mismo pueblo que reivindica sus luchas particulares o que manifiesta su hambre y explotación. Esto se ha evidenciado en los textos fílmicos, por medio del uso recurrente de la voz *over*, que instala el discurso oficial de la instancia productora en paralelo con las voces del pueblo (como ocurre, por ejemplo, en *Maioría absoluta*) o que se superpone a ellas (*El camino hacia la muerte del Viejo Reales*). Por otro lado, los intertítulos de *La hora de los hornos*, por citar un ejemplo paradigmático, también han tenido una función normativa que orienta la reflexión y autoría supuestamente cedida al espectador en el debate posterior a la proyección. El uso del montaje al estilo de los *spots* publicitarios en el film de Cine Liberación, en obras como *Ya es tiempo de violencia*, en los cortometrajes de Santiago Alvarez y los documentales de la Unidad Popular funcionarían como una especie de impulsor del pensamiento particular del que parte la instancia productora hacia el espectador, quien es guiado por la combinación metafórica de las imágenes, el contrapunto entre sonido e imagen, y los recursos retóricos del sarcasmo y la ironía. De esta manera, observamos que si bien existió en el Nuevo Cine Latinoamericano una nueva configuración del receptor como productor e intérprete de sentidos al mismo nivel que el creador, en los films notamos una tendencia a inculcar una ideología sobre el destinatario.

En cuarto lugar, el cine regionalista de América Latina también estableció un profundo debate acerca de la entidad de lo popular en el área de la cultura, que osciló entre la formación de una estructura inclusiva de las clases marginales en la producción cinematográfica vinculada a las aspiraciones revolucionarias de los realizadores, y la utilización de esta disciplina para un aleccionamiento de las masas por medio de mensajes didácticos dirigidos al espectador a través de

---

<sup>617</sup> Este aspecto se vincula a la discusión acerca de “la política de los autores” surgida en el contexto del auge de la *Nouvelle Vague*, que ciertos exponentes del Nuevo Cine Latinoamericano, como las agrupaciones Cine Liberación y *Ukamau*, discutirían en base a la inclusión activa del espectador en la interpretación de sentidos.

los films. Esta discusión no ha evidenciado matices y estuvo inserta en un acalorado contexto político. A grandes rasgos, el Nuevo Cine Latinoamericano se opuso a la cultura elitista proponiendo un anclaje en las preocupaciones que aquejaban a los sectores periféricos de la nación en particular, haciéndolo extensivo este eje también a la región en su totalidad. En el rechazo a los obstáculos por la democratización del proceso creativo, los cineastas promovieron el contacto directo con los sujetos desplazados. Eso se llevó a cabo por medio de una relación dialéctica con el público, que abarcaría los diversos estadios de manufacturación de los films. En acuerdo con este planteo, los realizadores sin embargo han encontrado dificultades en lo que respecta a la elaboración de un lenguaje que se ajuste al discurso de solidaridad con las necesidades de las clases populares. La contraposición entre el virtuosismo estilístico del cine de Glauber Rocha o el lenguaje publicitario de los cortometrajes de Santiago Alvarez, y la simpleza estética propuesta por Jorge Sanjinés por medio de planos secuencias, o la subordinación de los recursos formales al mensaje ideológico observado en los films de Cine de la Base, han conformado un complejo panorama que no permitió llegar a un acuerdo entre las intenciones y resultados finales, más aún si tenemos en cuenta (tal como expusimos en el Capítulo 3) las divergencias de pensamiento sobre este aspecto por parte de los integrantes de este movimiento continental.

Por último, y en conexión con el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano de concientización e intervención en la realidad social, otra concepción que puede ser contrapuesta a los resultados de la práctica cinematográfica durante los años sesenta y setenta fue la utilización de los films como instrumentos para la divulgación de una verdad acerca de las causas que originaron las circunstancias sociales adversas de los sectores marginados. Aquí entran en juego las influencias estéticas del *Cinéma-Vérité* y el Cine Directo estadounidense, que fueron aprovechadas para el abordaje de las películas desde una instancia de observación y/o participación directa de los cineastas con la realidad próxima. La estética ligada a una ética, o más bien la adecuación entre los lineamientos expresivos y el contenido, fue la fuente a través de la cual los realizadores intentaron desplegar su objetivo común de contraposición entre dos realidades. Por un lado, aquella construida en base a la tradición estilística del cine industrial, y por el otro, la que emergería por medio de un proceso de indagación basado en la puesta en primer plano de tópicos como el tercermundismo y el subdesarrollo, el rechazo al pensamiento burgués y su propuesta modernizadora, la concientización de la solidaridad continental entre los cineastas latinoamericanos, junto a la confección de las películas por medio de estructuras narrativas fragmentadas y poco transparentes, y un alto grado de evidencia del sujeto de la enunciación. Por otra parte, las nociones de contrainformación, y la importancia otorgada al registro documental (cuya preeminencia fue relevante hasta el punto de insertarse en las mismas ficciones) dieron cuenta de una intencionalidad de

revelación/reconstrucción de una verdad. La misma, sin embargo, no ha estado exenta de una inevitable transmisión de visiones personalizadas al receptor.

En conclusión, podemos corroborar que si bien han existido posturas similares que definen al Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento concientemente regionalista, las mismas han tropezado con ciertas divergencias entre los cineastas (véase los debates expuestos en el Capítulo 3), el cambio de mentalidad de los realizadores como consecuencia de los quiebres políticos que también modificarían la estructura y esencia de sus trabajos, y la imposibilidad de concretar fílmicamente algunos de los ideales iniciales expuestos en sus propios ensayos.

### **3. La práctica del continentalismo cinematográfico**

Desde nuestra perspectiva, y en base a lo analizado en el cuerpo de la Tesis, marcaremos finalmente las características que definieron la constitución de un movimiento de integración regional en la práctica cinematográfica, tal como se manifestó en el área de la producción, distribución y recepción de las películas. Las décadas aquí abordadas, en el contexto de los sucesos que se fueron desplegando en las series histórica y política, fueron impulsoras de ciertas tendencias ideológicas que gestaron la integración continental de los cineastas. Más allá de las divergencias aquí estudiadas, podemos afirmar que la unificación de las cinematografías de América Latina se planificó en base a las siguientes propuestas:

- La interrelación de las producciones cinematográficas del continente por medio del intercambio de abordajes ideológicos y estéticos desplegados por las reflexiones y teorías de los realizadores sobre la especificidad del cine revolucionario, la concepción de la cinematografía como obra abierta e inconclusa, la reelaboración del estatus del espectador como participante activo en la producción e interpretación de sentido, la aspiración de realizar un cine vinculado a las bases populares desde su cosmovisión y propias reivindicaciones, y la exploración del arte cinematográfico como instrumento para transmitir una verdad o realidad social que abarcara los aspectos no visibilizados hasta entonces.
- La conformación de estructuras industriales y la búsqueda de estrategias de distribución nacionales e intercontinentales que facilitaran el desarrollo de la cinematografía en América Latina y que diera un final al histórico dominio del mercado de films extranjeros. Como pudimos ver en el Capítulo 3, durante los años estudiados se formaron una serie de organismos e instituciones nacionales e intercontinentales que debatieron propuestas con el fin de establecer y afianzar el desarrollo de las cinematografías locales en principio, y de la regionalización de esta disciplina, en segundo lugar.
- La realización de congresos o encuentros que cumplieron una función de comunicación de los proyectos personales de los realizadores en pos de la discusión sobre las maneras más

efectivas de llevar adelante una cinematografía contrastada con el modelo industrial de Hollywood y afirmada en una propuesta de testimonio o de intervención social. En este tipo de reuniones se dieron a conocer muchos de los escritos que analizamos en el Capítulo 3, los cuales ejercieron gran influencia en la práctica fílmica de los cineastas colegas de los diferentes países latinoamericanos.

- La organización y asistencia regular a festivales de cine interregionales en los cuales se han dado a conocer las producciones de los realizadores del movimiento, algunas de ellas prohibidas en sus países de origen por causa de la censura o de la clandestinidad en la cual fueron planificadas inicialmente. A su vez, los cineastas se congregaron en eventos similares efectuados en países europeos, en los cuales encontraron una gran receptividad para sus films en destinatarios que, como dijimos previamente, no fueron los originalmente contemplados.
- La planificación de proyectos, concluidos o no, de realización de películas en conjunto por parte de al menos dos países latinoamericanos determinados. Esto ha sido posible por medio del traslado de los cineastas a consecuencia de su proceso de formación profesional, el exilio y/o la formulación de esta clase de coproducciones. La intercontinentalidad fue afirmada también a través de la presencia de cineastas europeos trabajando en diversas naciones de América Latina.

Por medio del análisis comparado entre la producción cinematográfica de cinco de los principales exponentes del Nuevo Cine Latinoamericano pudimos desglosar ciertas características teóricas y estéticas constituyentes que nos abrieron el camino para comprender el desarrollo de este fenómeno partiendo de su contexto sociohistórico general. A partir de ahí, descubrimos los impulsos y resultados de esta cinematografía, permitiéndonos considerar al cine regionalista latinoamericano de los años sesenta y setenta en su carácter plenamente interactivo, más allá de la conciencia de divergencias de pensamiento o de abordajes estéticos por parte de sus diferentes participantes. Pudimos ver también que el Nuevo Cine Latinoamericano tuvo una gran interconexión con otras disciplinas estéticas, como el teatro, la literatura, y las artes plásticas, y que por lo tanto, encontramos en esta situación un punto de importancia para una futura indagación de carácter interdisciplinario. Esta clase de estudio comparado entre las diferentes manifestaciones estéticas y la cinematografía requiere un esfuerzo de interrelación que abarca también el cruce de períodos históricos entre la serie política y social, y el devenir estético e industrial del cine.

El abordaje metodológico aquí desarrollado nos ha permitido entrelazar la producción cinematográfica de estas naciones que generalmente fueron estudiadas de manera autónoma, y a poner en diálogo el pensamiento teórico nacido en el seno de los mismos creadores con su trabajo fílmico concreto, pudiendo examinar así la inevitable transformación de las películas a lo largo de la

trayectoria histórica, política y estética en la que se circunscribió este movimiento regional cinematográfico.

## APÉNDICE 1 – SELECCIÓN DE DOCUMENTOS

A continuación, transcribimos una selección de fragmentos disponibles en los ensayos y manifiestos analizados en el Capítulo 3, con el fin de reunir, en base a una agrupación por temas particulares, el pensamiento que alineó a los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano en un frente de integración cinematográfico durante las décadas aquí abordadas. Este apéndice, por tanto, tiene como objetivo funcionar como complemento y refuerzo de las discusiones y debates expuestos en el Capítulo aquí referido. Teniendo en cuenta que han existido varios trabajos, mencionados en la Introducción de esta Tesis, en los que se han efectuado compilaciones de los escritos de estos cineastas, procedemos a exhibir solo ciertas porciones de los mismos para dar cuenta de las coincidencias y divergencias sobre los aspectos concernientes a la conciencia en los realizadores respecto a la necesidad de unirse en un movimiento de solidaridad continental por medio de encuestros, festivales y la práctica concreta de la filmación, la instrumentalización del cine como comunicador de una conciencia sociopolítica o como impulsor de acciones revolucionarias, la concepción de la obra cinematográfica como imperfecta o inconclusa, la transformación de la figura del espectador en un actor social o receptor activo, el debate acerca de la noción de cultura popular, y finalmente, el interés de los directores por elaborar un lenguaje que concuerde con la perspectiva ideológica presente en sus films.

### 1. Conciencia de la integración cinematográfica de América Latina

“Estética del hambre” (Glauber Rocha, 1965)<sup>618</sup>

“... el *cinema novo* es un fenómeno de los pueblos colonizados y no una entidad privilegiada de Brasil: donde hubiere un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los patrones hipócritas y policialescos de la censura, ahí habrá un germen vivo del *cinema novo*. Donde hubiere un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía, el tecnicismo, ahí habrá un germen del *cinema novo*. Donde hubiere un cineasta, de cualquier edad o de cualquier procedencia,

---

<sup>618</sup> Todas las citas de Glauber Rocha son traducidas del original en portugués.

listo para poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del *cinema novo*. La definición es esta y por esta definición el *cinema novo* se marginaliza de la industria porque el compromiso del *cine industrial* es con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del *cinema novo* depende de la libertad de América Latina” (Rocha, 2004: 67).

“Discurso inaugural del Primer Festival de Cine Chileno” (Aldo Francia, 1966)

“Estos festivales, más que simples festivales, más que simple competencia de películas, cumplen funciones bien determinadas. Por una parte, reunir a los realizadores y a la gente de cine. El lema que nos identifica está representado por una sola palabra: Unión. Unión de los cineastas chilenos para buscar un lenguaje común chileno. Unión de los cineastas latinoamericanos para buscar un lenguaje común latinoamericano. Sólo uniéndonos podremos avanzar los que en Chile pretendemos crear un cine nacional. Sólo unificando nuestros criterios podemos convertir al cine en el más maravilloso de los vínculos para unir a la morena familia americana” (Francia, 1990: 108).

“Teoría y práctica del cine latino-americano” (Glauber Rocha, 1967)

“En la década del 50 se hablaba del cine mexicano. En el principio de la década del 60 se hablaba del cine argentino, después del cine cubano, en seguida del cine brasileño. Ahora se habla del cine latino. [...] La noción de América Latina supera la noción de los nacionalismos. Existe un problema común: la miseria. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino. Un cine empeñado, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problema comunes” (Rocha, 2004: 83).

“La situación del cine en Argentina” (Fernando Solanas, 1968)

“En cuanto a la coincidencia con los realizadores de los demás países latinoamericanos –que las hay de todo orden- sólo podrá desarrollarse si se supera la incomunicación y el desconocimiento de nuestras propias obras. Como decía Debray, los latinoamericanos se conocen a través de Europa. Las oligarquías y la CIA necesitan ahondar la balcanización cultural del continente. Nosotros necesitamos superarla a corto plazo con encuentros y muestras cinematográficas periódicas” (Solanas y Getino, 1973: 15).

“Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Cine Liberación, 1969)

“El cine latinoamericano contribuyendo al proceso de la liberación continental. Cine que –obvio es decir- tiene su expresión más alta en el conjunto del Cine Cubano y en nuestro países (no

liberados aún), desde las obras de vanguardia del Cinema Novo brasileño y más recientemente boliviano y chileno y hasta el documentalismo denuncia y el cine militante; aportes y experiencias que confluyen en la construcción de este *Tercer Cine*, y que deben ser desarrolladas a través de la *Unidad Combatiente* (obras, hechos y acciones) de todos los cineastas militantes latinoamericanos” (Solanas y Getino, 1973: 89).

“Cine latinoamericano: ¿realidad o ficción?” (Julio García Espinosa, 1976)

“¿Qué hemos hecho hasta ahora?

Hemos hecho películas denunciando al imperialismo y a sus servidores criollos. Bien, hay que seguir haciéndolas.

Hemos hecho películas rescatando nuestra verdadera historia. Bien, hay que seguir haciéndolas.

Hemos hecho películas patentizando el carácter internacionalista de nuestras luchas. Bien, hay que seguir haciéndolas. Hemos hecho películas donde, por primera vez, aparece como protagonista nuestro pueblo trabajador. Bien, hay que seguir haciéndolas.

Hemos firmado manifiestos y declaraciones, así como asistido a cuantas reuniones o encuentros favorecieran el proceso por la independencia definitiva de nuestros pueblos. También entendemos que debemos continuar haciéndolo.

Estas posiciones las han asumido no sólo los cineastas sino también los críticos y los teóricos más consecuentes y lúcidos de cada uno de nuestros países.

Todo esto es lo que ha dado lugar a lo que se conoce hoy como nuevo cine latinoamericano. Cine que, como todos sabemos, ha tenido y tiene sus altas y bajas, ya que, como todo proceso, no es ni puede ser una línea recta e ininterrumpida hacia el porvenir.

Esta experiencia acumulada precipitadamente, en los últimos años, es nuestro más legítimo punto de partida” (García Espinosa, 1979: 58).

“¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar?” (Jorge Sanjinés, 1976)

“Nuestras relaciones con los otros cineastas latinoamericanos más activos son buenas. Era importante reencontrarnos, como se hizo en 1968 en Venezuela. Nos dimos cuenta de que, separadamente, estábamos haciendo el mismo trabajo y pensamos que tendríamos más fuerza si los realizábamos juntos, si juntos tuviéramos una reflexión ideológica. Encontramos un punto común central muy importante: la lucha antiimperialista. En este encuentro estuvimos de acuerdo en decir que en nuestra época el cine latinoamericano debe ser ante todo antiimperialista. Concebimos al imperialismo como un enemigo que no solamente roba las riquezas y provoca la pobreza sino que también destruye la personalidad cultural y la identidad de nuestros pueblos. Por consiguiente, un cine que desenmascara y extirpa al imperialismo es vital. [...] Las diferentes experiencias se han

intercambiado y nos proponemos una asociación cuyo objeto es coordinar y defender nuestros trabajos” (Sanjinés, 1980: 118).

#### “Antecedentes históricos del cine social en Bolivia” (Jorge Sanjinés, 1977)

“... consideramos que Mérida por la madurez generada hasta ese momento y por sus planteamientos orientadores, constituye el punto de partida para un nuevo salto que define la consolidación de un cine antiimperialista en América Latina. Este encuentro sorprende a los propios cineastas por el descubrimiento mutuo que hacen de ideas y obras que coinciden plenamente en la necesidad de orquestar un poderoso movimiento cinematográfico antiimperialista. Todos coinciden en que había llegado el momento de dedicarse al combate, a la lucha por la liberación” (Sanjinés, 1980: 45).

## **2. La obra cinematográfica como instrumento de comunicación o revolución**

#### “El Manifiesto de Santa Fe” (Fernando Birri, 1962)

“¿Qué cine necesita Argentina? ¿Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?”

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia, que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen ‘mala conciencia’, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, se la subida (sic) a la vida” (en Velleggia, 2009: 259).

#### “El Manifiesto de Santa Fe” (Fernando Birri, 1962)

“¿Cuál es la función revolucionaria del cine Latinoamérica? (sic)

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida [...]

Sus causas son también conocidas: colonialismo de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y nos da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sería un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. Esta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica. Y al testimoniar – críticamente- cómo es esta realidad –esta subrealidad, esta

infelicidad- la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer –de buena o mala fe que son) [...]

Conclusión: Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realistamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine” (en Velleggia, 2009: 262).

#### “Estética del hambre” (Glauber Rocha, 1965)

“Lo que hizo del *cinema novo* un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; fue su propio miserabilismo, que, antes escrito por la literatura del 30, fue ahora fotografiado por el cine de los 60; y, si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político [...]

Nosotros comprendemos este hambre que el europeo y el brasileño mayoritariamente no entiende. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. El no come pero tiene vergüenza de decir esto; y, sobretodo, no sabe de donde viene este hambre. Sabemos nosotros –que hicimos estos films feos y tristes, estos films gritados y desesperados donde no siempre la razón habló más alto- que el hambre no será curada por los planes de gabinete y que los remiendos del technicolor no esconden sino que agravan sus tumores. Así, solamente una cultura del hambre, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia [...]

Del *cinema novo*: una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria, he aquí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado; solamente concientizando su posibilidad única, la *violencia*, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota” (Rocha, 2004: 65, 66).

#### “La revolución es una estética” (Glauber Rocha, 1967)

“La didáctica y la épica deben funcionar simultáneamente en el proceso revolucionario:  
La didáctica: alfabetizar, informar, educar, concientizar a las masas ignorantes, a las clases medias alienadas.

La épica: provocar el estímulo revolucionario.

La *didáctica* será científica.

La *épica* será una forma poética, que tendrá que ser revolucionaria desde el punto de vista estético para que proyecte revolucionariamente su objetivo ético.

Demostrará la realidad subdesarrollada, dominada por el complejo de impotencia intelectual, por la admiración inconciente de la cultura colonial, su *propia posibilidad* de superar, por la práctica revolucionaria, la esterilidad creativa” (Rocha, 2004: 99).

“Revolución cinematográfica” (Glauber Rocha, 1967)

“Para el *cine revolucionario* no existen fronteras culturales o ideológicas. Desde que el cine es un método y una expresión internacional y desde que este método y esta expresión están dominados por el *cine americano asociado a los grandes productores nacionales –la lucha de los verdaderos cineastas independientes es internacional.*

[...]

Los cineastas independientes deben producir films capaces de provocar en el público un choque capaz de transformar su educación moral y estética realizada por el cine americano. Esta revolución no es obra de un film sino de toda una producción internacional permanentemente revolucionaria. Por eso, los grupos nacionales organizados deben relacionarse internacionalmente para facilitar la co-producción y la distribución. [...] La lucha debe ser estética, económica y política” (Rocha, 2004: 101).

“Cine: arte del presente” (Carlos Diegues, 1967)

“No creo en el modernismo en el cine, no creo en los mitos del modernismo, de los movimientos y de las escuelas, porque tengo la impresión de que no es precisamente el modernismo lo que hace el buen cine. Pero, sí creo en una cosa que es la contemporaneidad, esto es la ‘adecuación’ del cine a su tiempo. Y esa ‘adecuación’ se realiza por medio de una sola cosa: el estrecho enlace de la película con los problemas de su tiempo. Esto quiere decir que no creo en un cine que no sea político, aunque no llamo político al cine panfletario, ni al discursivo, sino al cine de participación en el sentido de que esté comprometido con las corrientes de opinión y con el pensamiento del mundo moderno. Una vez más, creo que el cine subdesarrollado puede estar al frente, a la vanguardia de ese cine político porque es, justamente, el cine de los pueblos oprimidos del mundo entero y, por lo tanto, el cine más apto para hablar de la tragedia, del hambre, del subdesarrollo, de los astronautas en el espacio exterior y de la miseria en los países interiorizados” (en Velleggia, 2009: 311).

“Declaraciones a la *Revista Cahiers du Cinéma*” (Glauber Rocha, 1969)

“Un cineasta, incluso cuando se considera un artista o un intelectual, debe comprender que también está ligado al cine en cuanto problema económico. O bien hace films autorales, bellos, políticos y que sean capaces de estar en los grandes circuitos colocando todos los principios del

comercialismo, o entonces, hace films marginales y debe organizar una distribuidora clandestina. [...] Vemos pésimos films que intentan justificarse a través de sus intenciones políticas, que son subjetivas y no se encuentran al nivel del propio film, cuando, en verdad, no consiguieron hacer su propia revolución en el plano del sistema de producción” (Rocha, 2004: 219, 220).

“El trance de América Latina” (Glauber Rocha, 1969)

“Nuestra concentración, y la de todo cineasta de América Latina, debe estar en esto: el cine sólo se transforma en poderoso instrumento de comunicación y de modificación del pensamiento de las masas cuando consigue comunicarse. Y no será apenas con un film que se va a conseguir eso. Es una cinematografía, y el dominio de un mercado. Porque los films, para comunicarse, precisan ser exhibidos y, para esto, precisan de una sala de proyección o un canal de TV” (Rocha, 2004: 187).

“Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969)

“Es la revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre” (García Espinosa, 1979: 10, 11).

“Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Cine Liberación, 1969)

“Hago la revolución, por lo tanto existo. A partir de aquí fantasía y fantasmas se diluyen para dar paso al hombre viviente. El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones” (Solanas y Getino, 1973: 74).

“Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Cine Liberación, 1969)

“Somos concientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberaremos nuestra Patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas

de acción dentro de la gran batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuanti y cualitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político puede ser la más bella obra artística. *Contribuyendo a la liberación total del hombre*” (Solanas y Getino, 1973: 89, 90).

“La cultura nacional, el cine y ‘La hora de los hornos’” (Cine Liberación, 1969)

“Un cine de investigación y de conocimiento es extremadamente necesario en sociedades en las que el neocolonialismo oculta, distorsiona o saquea todo aquello que haga a una información veraz sobre la realidad nacional y donde la verdad está como el pueblo todo, condenada a la proscripción” (Solanas y Getino, 1973: 37).

“Estética del sueño” (Glauber Rocha, 1971)

“El irracionalismo liberador es la más fuerte arma del revolucionario [...]

Las raíces indias y negras del pueblo latino-americano deben ser comprendidas como única fuerza desarrollada de este continente. Nuestras clases medias y burguesas son caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras [...]

El encuentro de los revolucionarios desligados de la razón burguesa con las estructuras más significativas de esta cultura popular será la primera configuración de un nuevo signo revolucionario.

El sueño es el único derecho que no se puede prohibir.

La ‘Estética del hambre’ era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965.

Hoy rechazo hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede ser sujeta a conceptos filosóficos. *Arte revolucionario* debe ser una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda” (Rocha, 2004: 251).

“Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular” (1971)

“Contra una cultura anémica y neocolonizada, paso de consumo de una élite pequeña burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir junto e inmerso en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA.

Por tanto, declaramos:

1. Que antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.

2. Que el cine es un arte.
3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación.
5. Que el cine revolucionario no se impone por decretos. Por lo tanto no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
6. Que no obstante pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.

[...]

9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un filme revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita mediadores que lo defiendan y lo interpreten.
10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que estos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agentes de una acción revolucionaria.
11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.
12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos, sino que por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de pocos sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia” (en Velleggia, 2009: 330-332).

“Carta al cineclubista mexicano Carlos de Hoyos” (Raymundo Gleyzer, 1971)

“No creo en el cine revolucionario, creo firmemente en la Revolución.

[...]

De allí que aunque totalmente de acuerdo con las postulaciones de Getino y Solanas (en general y no en particular) no me interesa tanto el elemento cultural que pueda irradiar una obra tercermundista sino su instrumentalización política, con la Revolución, desde dentro de la Revolución. Pero, ojo: no la Revolución en abstracto, la Revolución que nos gustaría, sino la que uno, como ser humano, hace. O te juegas entero por la Revolución Socialista o te dedicas a realizar un cine tercermundista y andas escribiendo tu idea sobre lo que hay que hacer, sin hacerlo *personalmente*. Getino y Solanas, desde su óptica peronista, niegan en los hechos la lucha de clases en Argentina. Y solo sacan a relucir su papel de brazo cinematográfico de Perón, que [...] es un

viejo decrepito que desde Madrid imparte las más diversas y variadas y contradictorias órdenes a sus seguidores” (en Peña y Vallina, 2006: 71).

“La experiencia boliviana” (Jorge Sanjinés, 1972)

“Ahora se hace necesario considerar el paso de este cine revolucionario de la *defensa* a la *ofensa*. El cine quejumbroso, llorón y paternal del comienzo pasó a ser un cine ofensivo, combatiente y capaz de asestar golpes al enemigo [...]

... al pueblo le interesará mucho más conocer cómo y por qué se produce la miseria; le interesará conocer quiénes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesará conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesará conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo, finalmente, le interesará conocer las causas y no los efectos” (Sanjinés, 1980: 16, 17).

“Carta a la Revista chilena Primer Plano” (Julio García Espinosa, 1972)

“... para nosotros lo fundamental, lo más importante del cine es que éste sea antiimperialista. Perfecto o imperfecto, documental o ficción, analítico o emotivo, pero antiimperialista. Esta es nuestra medida fundamental. Y por la sencilla razón, aparte de otras no menos importantes, de que nuestra cultura no puede desarrollarse, no puede revelarse, no puede aspirar a una genuina validez, si no es en lucha contra el imperialismo como concepción del mundo. Por eso el antiimperialismo no es para nosotros una simple temática. Es la esencia de nuestra visión de la realidad, como es el centro de nuestra preocupación cinematográfica. [...] Es nuestra manera orgánica de relacionar la vida con el arte o el arte con la vida, porque no partimos de cero, nos apoyamos en nuestras tradiciones revolucionarias, en el marxismo-leninismo, en la experiencia del movimiento revolucionario mundial y en nuestro proyecto socialista” (García Espinosa, 1979: 17, 18).

“Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario” (Jorge Sanjinés, 1975)

“En el cine revolucionario la obra final será siempre el resultado de las capacidades individuales organizadas hacia un mismo fin cuando a través de él se capten y transmitan el espíritu y aliento de todo un pueblo y no la reducida problemática de un solo hombre. Esta problemática individual, que en la sociedad burguesa adquiere contornos desmesurados, se resuelve dentro de la sociedad revolucionaria en su confrontación con los problemas de todos y reduce su dimensión al nivel normal porque encuentra las soluciones en el fenómeno de la integración a los demás, oportunidad en que desaparecen para siempre la neurosis y la soledad generadora de todas las desviaciones psíquicas” (Sanjinés, 1980: 61).

“La política indirecta” (Joaquim Pedro de Andrade, 1976)

“... no debemos creer exageradamente en la fuerza política del cine. Creo que la política más eficaz es la política directa. El cine es un instrumento de comunicación, de debate de ideas, pero no tengo la ingenuidad de imaginar que las películas realmente sean instrumentos políticos muy eficaces que puedan por sí mismas cambiar o dar una contribución sustancial para cambiar la situación política” (en Velleggia, 2009: 315).

“Cine-sociología y cambio social” (Jorge Silva y Marta Rodríguez, 1976)

“Una película no hace la revolución. Esta actitud es otra forma de misticismo. Cada película es sólo una pequeña parte, pero importante, del largo trabajo que debe realizarse con la colaboración del propio pueblo” (en Burton, 1991: 72).

“El Tercer Cine colombiano” (Carlos Alvarez, 1976)

1. “‘El cine para América Latina tiene que ser un cine político’.
2. ‘Tiene que ser el cine de los 4 minutos. Su tiempo clave’.
3. ‘Será hecho con las mínimas condiciones. No importa tanto la hechura como lo que se diga’.
4. ‘Tiene que ser documental’.
5. ‘Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian, y peharemos con otra. No somos inmutables. Es decir, este cine, como todas las actividades en América Latina tendrá que ser terriblemente dialéctico’” (en Paranaguá, 2003: 466).

“Cada punto de arribo es un punto de partida” (Humberto Solás, 1978)

“Una película revolucionaria, en mi opinión, debe empezar con una concepción marxista de la realidad, sea consciente o intuitiva. Este concepto debe expresarse en términos combativos, con la intención de realmente transformar una situación. Creo que el revolucionario es incapaz de simplemente permanecer como testigo de una manera pasiva; siempre está tratando de encontrar una solución a las dificultades, de transformar la realidad.

[...]

No creo que una sola película vaya a transformar la realidad. Creo que ése fue uno de los errores de los primeros neorrealistas, como De Sica, que posteriormente se volvieron terriblemente frustrados porque sobrevaloraron las posibilidades del cine y su potencial para cambiar a la sociedad” (en Burton, 1991: 204, 205).

“El cine como hecho político” (Cine Liberación)

“... lo cierto es que a un proceso liberador contribuye tanto ‘el hombre que aprieta el gatillo de su arma, como el que hace relaciones diplomáticas en los lujosos salones del enemigo, como el que realiza aquellas tareas, aparentemente insignificantes, de la retaguardia. *Lo que define lo revolucionario de un hecho no es la forma en que ese hecho se expresa, sino el papel transformador que alcanza en determinada circunstancia (táctica) tras una estrategia de liberación.* Por ello, tan equívoco es suponer que el militante revolucionario sólo es aquel que anda con el arma al hombro, como afirmar que el *cine militante revolucionario* es el que solamente habla de política y presenta luchas explícitamente armadas [...]

Es decir, que el tema o la manera en que una película se exprese, no definen por sí mismas un carácter militante o no militante, sino que *la militancia deviene de la relación del filme con su circunstancia concreta, de la efectividad o justificación revolucionaria que pueda surgir de esa relación [...]*

Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aún siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de la liberación” (Solanas y Getino, 1973: 131-133).

#### “El cine como hecho político” (Cine Liberación)

“... se justifica realizar un filme cuando, para alcanzar un determinado objetivo político, aquel logra niveles de penetración, de persuasión, de concientización, información, agitación, etc., superiores a los de cualquier otro recurso. Si el hecho fílmico no agrega sustancialmente nada a lo que podría ser un libro, o una conferencia, no se justifica de ningún modo la alta inversión que toda película requiere” (Solanas y Getino, 1973: 148).

#### “El cine como hecho político” (Cine Liberación)

*“Un filme militante está logrado cuando su expresión ayuda a reflexionar, concientizar, agitar o movilizar en torno del tema y de los objetivos prefijados, cuando los ha enriquecido desde el nivel más racional hasta el más íntimo y sensible.*

[...]

Un filme militante en nuestra situación es antes que ‘obra cinematográfica’ u ‘obra para el cine’, un instrumento para la liberación, un arma política, un medio de guerra. *Concibe al cine en función del hombre y no al hombre en función del cine.* Y es precisamente a partir de eso que *el mismo cine se libera incluso como cine*” (Solanas y Getino, 1973: 155).

### “Una imagen recorre el mundo” (Julio García Espinosa)

“Como para cualquier revolucionario es elemental para un cineasta revolucionario plantearse la toma del poder. Es decir, en su caso, la toma de los medios de producción cinematográficos y de los medios de distribución y exhibición de películas. Este objetivo, tan obvio y primario, planteado seriamente, nos ahorraría todo ese lloriqueo inútil de que un cineasta o una película no hacen la revolución.

[...]

Plantearse la toma del poder como posibilidad concreta y no como utopía, es plantearse desde ahora que la condición de cineasta revolucionario no debe estar dada solamente por la producción que realiza.

Plantearse la toma del poder desde ahora es proyectar la lucha por el cine en todos sus niveles: producción, distribución y exhibición. Es luchar por defender el derecho del pueblo a contar con medios de producción, con más salas de cine.

Es luchar por la descolonización de nuestras pantallas, por una participación más determinante del cine del Tercer Mundo, de los países socialistas, del cine progresista y revolucionario de todas partes” (García Espinosa, 1979: 49).

### **3. El cine como obra de arte inconclusa o imperfecta**

#### “Primera declaración del Grupo Cine Liberación” (Cine Liberación, 1968)

“*La hora de los hornos*, antes que un film, es un *acto*. Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos” (Solanas y Getino, 1973: 10).

#### “El Cinema Novo y la aventura de la creación” (Glauber Rocha, 1968)

“... el público, que sabe VER otro tipo de cine, se ve acosado en la sala de proyección, obligado a VER un nuevo tipo de cine: técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, como la propia sociología brasileña oficial, políticamente agresivo e inseguro como las propias vanguardias políticas brasileñas, violento y triste, mucho más triste que violento, como mucho más triste que alegre es el carnaval.

NUEVO aquí no quiere decir PERFECTO pues el concepto de perfección fue heredado de las culturas colonizadoras que fijaron un concepto de PERFECCION según los intereses de un IDEAL político. Los artistas que trabajaban para los príncipes hacían un arte ARMONICO según el cual la tierra era plana y todos los que estuviesen del otro lado de la frontera eran bárbaros. El verdadero

Arte Moderno, aquel que es ético – estéticamente revolucionario, se opone, por el lenguaje, a un lenguaje dominador” (Rocha, 2004: 133).

“Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969)

“Hoy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos –cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario- es precisamente la de convertirse en un cine perfecto” (García Espinosa, 1979: 1).

“Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969)

“El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que ‘ilustra bellamente’ las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan).

Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo” (García Espinosa, 1979: 14, 15).

“Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Cine Liberación, 1969)

“El modelo de la obra perfecta de arte, del film redondo, articulado según la métrica impuesta por la cultura burguesa y sus teóricos y críticos, ha servido en los países dependientes para inhibir al cineasta, sobre todo cuando este pretendió levantar modelos semejantes en una realidad que no le ofrecía ni la cultura, ni la técnica, ni los elementos más primarios para conseguirlo [...]

Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales” (Solanas y Getino, 1973: 77,79).

“Carta a la Revista chilena Primer Plano” (Julio García Espinosa, 1972)

“... estamos plenamente convencidos de que no podrá surgir una nueva estética si primero no contribuimos a desarrollar una nueva cultura. El concepto de cine imperfecto se identifica con esta

posición. Cine que se identifica con una actitud ‘interesada’ en el arte. Cine que le interesa más que la calidad en abstracto, la instancia cultural que la sustenta. Cine que puede encontrarle mucha más importancia cultural a una obra técnicamente mal hecha que a una película técnica y artísticamente lograda. Porque su propósito es clara y abiertamente ideológico. Porque su aspiración fundamental, repito, no es la de hacer una revolución estética sino la de contribuir a hacer una revolución cultural” (García Espinosa, 1979: 19).

#### “El cine como hecho político” (Cine Liberación)

“Por más avanzadas que sean las ideas o experiencias que transmite un filme, ellas son apenas datos, hipótesis, *aproximaciones parciales* a una realidad total que una vez impresa en la película se convierte en *hecho pasado*. Es sólo en el presente vivo de cada proyección donde esas formulaciones son verificadas, discutidas y actualizadas.

Lo que importa es esa conciencia de *inconclusión* y de *proyecto* de cada una de nuestras obras, porque las mismas están inmersas en un proceso liberador que, lejos de darse por acabado, se está construyendo día tras día: es el accionar y la búsqueda problematizada de un pueblo hacia la construcción de su proyecto revolucionario. *Propagandizar o concientizar no es sólo transmitir hechos e ideas, sino ayudar con estos a incorporar a las masas a la construcción de lo aún no construido, a la elaboración y a la práctica de lo todavía no resuelto*. Por eso, más que un cine que deposite en su destinatario ideas ya consumadas, tesis ya resueltas o una elaboración total y concluida, importan obras que propagandicen –didáctica y críticamente- *el proceso por el cual se arribará a la realización de hechos y de ideas liberadores*. Transmitir resultados o conclusiones ocultando a la vez el proceso con el cual se construyen aquellos es sólo una expresión más de una cultura vieja y mistificante. Un filme concluido en sí mismo relega al destinatario a un rol pasivo y espectador (sic), a la opción de aprobar o negar. Un filme que transmite experiencias y conocimientos aún no acabados, *inconclusos*, y que invita a los espectadores a completarlos y cuestionarlos críticamente, convierte a éstos en co-autores y protagonistas vivos del mismo, a la vez que les reconoce su condición de sujetos de la historia” (Solanas y Getino, 1973: 163, 164).

#### **4. Concepción del espectador-autor**

##### “Primera declaración del Grupo Cine Liberación” (Cine Liberación, 1968)

“Un cine que surge y sirva a las luchas antiimperialistas no está destinado a espectadores de cine, sino, ante todo, a los formidables actores de esta gran revolución continental” (Solanas y Getino, 1973: 9).

##### “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Cine Liberación, 1969)

“La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, lleva también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochentista, del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo; antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla: padecerla.

La existencia humana y el devenir histórico quedan encerrados en los marcos de un cuadro, en el escenario de un teatro, entre las tapas de un libro, en los estrechos márgenes de proyección. Tal concepción es el punto más alto al que han arribado las expresiones artísticas de la burguesía.

Y a partir de aquí, la filosofía del imperialismo (el hombre: objeto deglutidor) se conjuga maravillosamente con la obtención de plusvalía (el cine: objeto de venta y de consumo). Es decir, el hombre para el cine y no el cine para el hombre. Impera entonces un cine tabulado por analistas motivadores de los sueños y las frustraciones de las masas, destinado a vender la vida en película: la vida como en el cine, la realidad tal como es concebida por las clases dominantes” (Solanas y Getino, 1973: 65, 66).

#### “La cultura nacional, el cine y ‘La hora de los hornos’” (Cine Liberación, 1969)

“El cine ha sido y sigue siendo considerado hasta hoy por la cultura burguesa como *espectáculo*, precisamente porque para la burguesía el hombre no es concebido de otra forma que como *espectador*. La filosofía de la civilización ‘occidental’ y ‘cristiana’ no podrá admitir jamás al hombre como ser modificador y constructor de la Historia, como el gran Actor de la Existencia. Todo para la burguesía ya está escrito. [...]

El cine burgués, gran parte del llamado cine de autor y del realizado en los países socialistas, creció y sigue vegetando dentro de esta concepción del hombre y de la existencia [...]

Baste decir aquí que la propuesta del cine como espectáculo y objeto de consumo, y del hombre como espectador, *conllevan una visión antidualéctica de la Historia, al menos de la Historia que hoy intentamos construir.*

‘Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social’. No es la obra la que cuenta, sino el hombre, la vida del hombre. De la subordinación de aquella a las necesidades históricas de éste, debe surgir la nueva comunicación entre obra y hombre, entre *acto* y *actor*. Esto obliga no sólo a romper con una concepción burguesa del hombre y de la obra de arte, sino a la invención de formas de diálogo y de comunicación que, al margen de todo el concepto habitual del cine como espectáculo, sirvan a desarrollar antes que *proyecciones de filmes*, Actos, en los que

importa más la reacción, el debate interno o abierto, la *inquietud* de los *participantes-actores*, que los filmes como tales” (Solanas y Getino, 1973: 40, 41).

“Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969)

“No puede haber arte ‘desinteresado’, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad ‘elitaria’ en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

[...]

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

[...]

En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso ‘deselitario’. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores” (García Espinosa, 1979: 5, 6).

“En busca del cine perdido” (Julio García Espinosa, 1971)

“El cine cubano no se mide solamente por el producto acabado. Existe una relación espectador-cine como existe una relación autor-cine. Es necesario que el cine no bloquee la relación autor-espectador. El cine no es una comunión para nadie. El cine es una comunicación-expresión para todos. El cine es un medio de expresión para el autor como lo es también para el espectador” (García Espinosa, 1979: 30).

“La experiencia boliviana” (Jorge Sanjinés, 1972)

“Se llegó a la conclusión de que no solamente no se debía rechazar el poder de excitación afectiva que puede producir el cine sobre el espectador, sino utilizar este poder para despertar una preocupación profunda, que partiendo del choque emotivo se prolongue hacia un estado de reflexión que no abandone al espectador al caer el telón, sino que lo persiga, obligándolo al análisis y a la autocrítica. Esto estaba en oposición a la concepción de un cine que busca crear sólo la ‘distancia’ entre el espectador y la obra para no perjudicar el proceso reflexivo y racional. Se pensó

que la afectividad –propia de la naturaleza humana- no solamente no era un impedimento sino que podía ser un medio para provocar una conciencia más profunda [...]

Se pensó también que eliminada la trampa de la ‘identificación’ con el personaje ‘actor’, frente al cual el espectador suele transferirse para compensar sus propias frustraciones, podría producirse una identificación con un grupo humano, con el pueblo que reemplazaba al protagonista individual, poniendo en juego un viejo impulso atávico, el impulso de ‘solidaridad de grupo’ que sobrevive en el inconsciente de cada hombre y al que la especie le debe su propia supervivencia” (Sanjinés, 1980: 24, 25).

#### “Llamado a la difusión” (Jorge Sanjinés, 1976)

“Un espectador participante no puede ser un consumidor, y al ser participante deja de ser espectador para convertirse en parte viva del proceso dialéctico obra-destinatario. La obra, si consigue la integración, modifica al destinatario, y éste modifica a su vez a la obra aportando su experiencia humana y social. Las observaciones y críticas que recibimos en las proyecciones populares nos hicieron cambiar el cine que hacíamos” (Sanjinés, 1980: 89).

### **5. Pensamiento sobre la cultura popular**

#### “El Cinema Novo y la aventura de la creación” (Glauber Rocha, 1968)

“El *cinema novo*, rechazando el cine de imitación y escogiendo otro lenguaje, rechazó también el camino más fácil de este ‘otro lenguaje’. Este otro lenguaje, típico de las llamadas artes nacionalistas, es el ‘populismo’. Es el reflejo de una actitud política muy nuestra. Como el caudillo, el artista se siente padre del pueblo: la palabra de orden es ‘vamos a hablar cosas simples para que el pueblo entienda’. Considero una falta de respeto al público, por más subdesarrollado que sea, el ‘hacer cosas simples para un pueblo simple’. En primer lugar el pueblo no es simple. Doliente, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo. El artista/paternalista idealiza los tipos populares, sujetos fabulosos que aún en la miseria tienen su filosofía y, desgraciados, necesitan apenas un poco de ‘conciencia política’ para, de una aurora a otra, invertir el proceso histórico.

El primarismo de este concepto es más nocivo que el del arte de imitación. Porque el arte de imitación justifica su primarismo por una ‘buena conciencia’. El artista populista siempre dice ‘no soy intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bonito porque comunica, etc...’ ¿Pero qué comunica? Comunica en general las propias alienaciones del pueblo. Comunica al pueblo su propio analfabetismo, su propia vulgaridad nacida de una miseria que lleva a encarar la vida con desprecio” (Rocha, 2004: 132).

#### “La cultura nacional, el cine y ‘La hora de los hornos’” (Cine Liberación, 1969)

“Si el viejo populismo de nuestro cine, al alcance de vastos sectores de la población urbana y rural abordaba los problemas de *ciertas* capas explotadas satisfaciendo a un espectador a través de la fe en ciertas categorías, es decir, ‘las cosas andan mal, pero mejorarán’, ‘hay que tener confianza en el futuro’, ‘algún día se hará justicia’, ‘la verdad siempre triunfa’, ‘los hermanos sean unidos’, etc., lo que equivale a que el espectador vuelva satisfecho a su casa creyendo haber conocido la esencia de un problema cuando en realidad aquella se le ha escamoteado; hoy el nuevo populismo se apropia del problema del hombre medio y *se lo devuelve* a éste sin ninguna profundización, con el agravante de que viene contaminado por ese vago sentimiento de culpa y de autoflagelación que caracteriza a gran parte de los autores y de la intelectualidad rioplatense. Acá no se le ofrece la fe en nada, el mundo es una cosa hermética sin salidas, todos estamos con los excrementos hasta el cuello, si alguien osa dar un salto corre el peligro de ahogarse o ahogar a todos en el gran pozo séptico que sería la realidad nacional.

De nada vale abordar una problemática nacional sino (sic) se logra profundizar inquietando al espectador, matando en él lo que de ‘espectador’ aún tiene, arriesgando incluso hipótesis para una salida, aquellas que giran en la cabeza de cada individuo” (Solanas y Getino, 1973: 51).

“Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Cine Liberación, 1969)

“La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva. La batalla comienza afuera contra el enemigo que nos está agrediendo, pero también adentro contra el enemigo que está en el seno de cada uno. Destrucción y construcción. La acción descolonizadora sale a rescatar en su praxis los impulsos más puros y vitales; a la colonización de las conciencias opone la revolución de las conciencias” (Solanas y Getino, 1973: 88).

“Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969)

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

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida.

[...]

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. [...] La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre” (García Espinosa, 1979: 7-9).

#### “El cine: herramienta fundamental” (Miguel Littin, 1971)

“En el gobierno popular la expresión no será un privilegio de pocos sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha iniciado el camino de su definitiva independencia: el pueblo no necesita de intermediarios ni de una clase especial, que lo interprete, si bien esta responsabilidad deben tomarla en un primer momento los cineastas, los artistas. En lo fundamental queremos desatar una acción en la que sea el mismo pueblo el que se exprese a través del cine; si nuestro instrumento de comunicación es el cine, el pueblo que antes tuvo en sus manos una guitarra deberá ahora, además, tener una cámara.

El cine no debe ser manejado por cineastas sino simplemente por hombres [...]

Es necesario que los cineastas desaparezcan; la auténtica cultura nacional la creará solamente el pueblo. Llegará un momento en que nosotros artistas habremos desaparecido, llegará un momento en que nosotros cineastas ocuparemos el único rango que nos corresponde, el de trabajador, constructor de una patria nueva y revolucionaria” (en Velleggia, 2009: 322).

#### “Carta a la Revista chilena Primer Plano” (Julio García Espinosa, 1972)

“Hacer un cine para los que luchan no es hacer un cine para la minoría que ya está convencida. Un cine que se dedica a reflejar precisamente la imagen del pueblo, la miseria del pueblo, es un cine dedicado siempre a la pequeña burguesía para que ésta tome conciencia de la realidad del pueblo. Un cine así no será nunca un verdadero cine para el pueblo, que ya conoce, que ya vive en carne propia esas imágenes y que, por lo tanto, la mayoría de las veces le aburren. Un cine para el pueblo

no es aquel que sólo devuelve la propia imagen sino aquel que, sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla” (García Espinosa, 1979: 25).

“Cine ‘Popular’ y Cine Popular” (Tomás Gutiérrez Alea, 1972)

“El cine popular, a pesar de que cuenta con notables exponentes y con algunos fenómenos excepcionales, no siempre ha logrado conjugar plenamente la ideología revolucionaria con la pasividad [...] Para precisar: lo popular debe responder no sólo al interés inmediato (que se expresa en la necesidad de disfrute, de juego, de abandono de sí mismo, de ilusión...) sino que debe responder también a la necesidad básica, al objetivo final: la transformación de la realidad y el mejoramiento del hombre. De ahí que cuando hablamos de cine popular no nos referimos al cine que simplemente es aceptado por el pueblo, sino a un cine que además exprese los intereses más profundos y más auténticos del pueblo y que responda a ellos. De acuerdo con ese criterio –y si tenemos en cuenta que en una sociedad dividida en clases el cine no puede dejar de ser un instrumento más de la clase dominante- un cine auténticamente popular sólo puede desarrollarse plenamente en una sociedad donde los intereses del pueblo coincidan con los intereses del Estado, es decir, en una sociedad socialista” (en Velleggia, 2009: 381).

“La experiencia boliviana” (Jorge Sanjinés, 1972)

“Las experiencias humanas y políticas del pueblo son fuerzas vitales actuantes y creativas. El nivel de conciencia política del proletariado minero boliviano, por ejemplo, es de tal magnitud que las posibilidades de consciente participación son inconmensurables. En el terreno mismo, junto a esa gente que contaba sus experiencias espontáneamente en verdaderos actos representativos,<sup>619</sup> fue tomando corporeidad la idea de ese cine popular que se buscaba. Al eliminarse la verticalidad propia del cine concebido a priori, se daba paso y se abrían las puertas a una participación real del pueblo en el proceso de creación de una obra que atañía a su historia y destino” (Sanjinés, 1980: 23).

“Intelectuales y artistas del mundo entero. ¡Desuníos!” (Julio García Espinosa, 1973)

“El rasgo más significativo del cine cubano en estos primeros años ha sido el de combatir con todas sus fuerzas el populismo.

Nuestro frente único no incluye el arte elitario. Pero el arte elitario es una proyección preferentemente europea mientras que el populismo es el rasgo esencial en la cultura de nuestro enemigo. La penetración cultural del imperialismo norteamericano tiene un único y eficaz medio de comunicación: el populismo.

---

<sup>619</sup> El autor hace referencia aquí a la experiencia de filmación de la película inacabada *Los caminos de la muerte*, y de *El coraje del pueblo* (1971).

[...]

El populismo fue desde siempre el signo más definido de la cultura norteamericana. Frente a la culta, tradicional y erudita Inglaterra, el vigor, la espontaneidad y el sentido práctico de su excolonia. Frente a la seriedad europea, el humor norteamericano. [...] Norteamérica se acostó popular y amaneció burguesa. Pero no fue popular a tuestas ni burguesa a secas. Fue las dos cosas. Hizo ese extraño milagro de convertir al burgués en un personaje popular. Así nació el populismo. Que no es más que ideología burguesa y/o pequeñoburguesa disfrazada de pueblo” (García Espinosa, 1979: 34, 35).

“Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo” (Jorge Sanjinés, 1974)

“Ahora bien, ¿de dónde provienen los intelectuales en la sociedad capitalista? Venimos principalmente del seno de la burguesía y pequeña burguesía y, por lo tanto, permanentemente debemos vigilar al enemigo que en mayor o menor grado se ha filtrado en nuestro cerebro, si no queremos servirlo aunque nuestra intención sea destruirlo. [...] Nada puede ser tan difícil de distinguir para un intelectual revolucionario como saber en qué punto preciso de su conducta o pensamiento están presentes las huellas o la nociva mirada del enemigo. Y es que la ocupación ha comenzado mucho antes de nuestra propia conciencia sobre ella. Solamente una frecuente actitud de autocrítica corregirá los deslices y construirá una lúcida conciencia sobre el papel que un creador revolucionario debe jugar” (1980: 76).

“Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario” (Jorge Sanjinés, 1975)

“El cine popular, cuyo protagonista fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales cuando éstas tengan el significado de lo colectivo; cuando éstas sirvan a la comprensión del pueblo y no de un ser aislado, y cuando esten integradas a la historia colectiva. El héroe individual debe dar paso al héroe popular, numeroso, cuantitativo, y en el proceso de elaboración este héroe popular no será solamente un motivo interno del film sino su dinamizador cualitativo, participante y creador [...]

Un film sobre el pueblo hecho por un autor no es lo mismo que un film hecho por el pueblo por intermedio de un autor; como intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal” (Sanjinés, 1980: 60, 61).

“Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario” (Jorge Sanjinés, 1975)

“El arte popular es arte revolucionario, es arte colectivo y en él siempre encontraremos la marca del estilo de un pueblo, de una cultura que comprende a un conjunto de hombres con su general y

particular manera de concebir la realidad y con su estilo de expresarla. Este arte popular es revolucionario porque su objetivo es fundamentalmente la verdad, y esta verdad se nos manifiesta a través de la belleza con la fuerza de lo imperecedero. El cine popular revolucionario toma en cuenta este principio y se hace junto al pueblo, sirviéndole de instrumento expresivo, de medio. [...] Por eso sus métodos deben descartar toda tendencia individualista que busque su propio fin, y a la vez desarrollar el individualismo en cuanto persiga la integración con el grupo” (Sanjiinés, 1980: 80).

“Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y TV” (Julio García Espinosa, 1976)

“... un nuevo concepto del arte no es el fin del arte, sino de su prehistoria. Son las masas, no la electrónica, las que están trastocándolo todo. En buena hora. El hombre nuevo, el hombre integral, será producto de la superación de todas esas divisiones heredadas: división de clases, división de trabajo intelectual y manual, división entre tiempo libre y tiempo de trabajo, división entre arte culto y arte popular.

El socialismo es el fin de la era fragmentaria del hombre” (García Espinosa, 1979: 106).

## **6. Una estética para la ética**

“El Cinema Novo” (Glauber Rocha, 1962)

“Nuestra generación tiene conciencia: sabe lo que desea. Queremos hacer films antiindustriales; queremos hacer films de *autor*, cuando el cineasta pasa a ser un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo; queremos films de combate en la hora del combate y films para construir en Brasil un patrimonio cultural.

No existe en América Latina un movimiento como el nuestro. La técnica y la *haute couture*, es fresca para que la burguesía se divierta. En Brasil el *cinema novo* es una cuestión de verdad y no de fotografía. Para nosotros la cámara es un ojo sobre el mundo, el *travelling* es un instrumento de conocimiento, el montaje no es demagogia sino puntuación de nuestro ambicioso discurso sobre la realidad humana y social de Brasil! Esto es casi un manifiesto” (Rocha, 2004: 52).

“Cine-Verdad” (Glauber Rocha, 1965)

“Para mí, existe un método válido de análisis que es el método marxista, esto es, un método de abstracción para un análisis histórico de un fenómeno. No creo que al momento exista otro método de desmitificación, sino la aplicación de un método dialéctico claro, objetivo, desestetizante, y estético en la medida en que sea ético.

[...]

Un director que cree en la realidad, que pretende filmar un hecho –hablo de cine de ficción- en el lugar en que pasó la verdadera acción, con o sin actores, pero dentro de una escenografía viva,

captando o no ese sonido, pero captando el sonido fundamental de ese lugar, el sonido que más lo representa, y los colores y los elementos, está haciendo un filme de verdad. Es un director que cree en la realidad y no en la imagen, que no va al estudio a hacer una imagen forjada, en un escenario forjado, añadiendo en la imagen datos de alienación, porque todos esos datos estetizantes son datos de alienación” (Rocha, 2004: 75).

#### “Arte y compromiso” (Santiago Alvarez, 1968)

“En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceptos, ni prejuicios a que se produzca una obra artística menor o inferior, el cineasta debe abordar la realidad con premura, con ansiedad. Sin plantearse ‘rebajar’ el arte ni hacer pedagogía, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo; y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo.

Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero el confundir la asimilación de técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de esas técnicas, no es aconsejable (y no sólo en cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan al subdesarrollo y las particularidades de cada país” (en Paranaguá, 2003: 458).

#### “Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969)

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

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista.

El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ‘ismo’ por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas” (García Espinosa, 1979: 16).

“En busca del cine perdido” (Julio García Espinosa, 1971)

“El cine de Hollywood no es sólo reaccionario por su temática. Lo es, sobre todo, por su forma y por sus estructuras. La forma no es adorno ni plumaje [...] La revolución que nos interesa no está en la calidad. La revolución que nos interesa es cultural. Nuestra opción frente a un cine comercial o de masas no es la de un cine intelectual o de minorías. Nuestra opción es la búsqueda de un cine popular” (García Espinosa, 1979: 29, 30).

“La experiencia boliviana” (Jorge Sanjinés, 1972)

“Los contenidos revolucionarios que son concebidos con una consecuente actitud revolucionaria, encuentran formas que les corresponden, y éstas no pueden sino obedecer a la necesidad de comunicabilidad. Es decir, que si esos contenidos no sirven de pretexto para búsquedas o realizaciones individualistas, serán expresados en formas comunicables, porque sólo tendrán sentido en su interrelación con el pueblo. He aquí el problema fundamental del cine revolucionario. Y esta búsqueda de las formas, la concepción y la invención de éstas, no pueden entenderse por la solución del simplismo paternal, de la ‘renuncia’ a los poderes creadores (renuncia, sí, a los apetitos del egocentrismo) sino que esa búsqueda y ese inventar del lenguaje comunicable es precisamente un reto a la creatividad más profunda y auténtica y que debe nacer de la penetración del alma popular, de la captación de las estructuras mentales y de los ritmos internos del pueblo, y no de una oposición calculada y vengativa al lenguaje del opresor. Porque esa captación respetuosa de la cultura popular dinámica es la que puede conducir realmente a la verdad y al encuentro con el pueblo” (Sanjinés, 1980: 25, 26).

“Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo” (Jorge Sanjinés, 1974)

“Una película norteamericana comercial está consecuentemente expresando la ideología capitalista, sin proponerse, en absoluto, ser vehículo de concientización. Una película revolucionaria que plantea la revolución valiéndose del mismo lenguaje estará vendiendo su contenido, estará traicionando formalmente su ideología” (Sanjinés, 1980: 77).

“Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario” (Jorge Sanjinés, 1975)

“El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. Si esa interrelación está ausente tendríamos, por ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama pero que es esquemático y grosero en su forma. La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del

contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad [...]

La elección formal por el creador obedece a sus profundas inclinaciones ideológicas. Si el creador lanzado a revolucionario sigue creyendo en el derecho de realizarse por sobre los demás, si continúa pensando que debe dar salida a sus ‘demonios interiores’ y plasmarlos sin importarle su ininteligibilidad, está definiéndose claramente dentro de los postulados claves de la ideología del arte burgués” (Sanjinés, 1980: 57, 58).

“¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar?” (Jorge Sanjinés, 1976)

“Hemos visto muchas películas que aburren al espectador con cifras y pensamientos graves, sin tener en cuenta el hecho que el cine exige del espectador un esfuerzo inmenso; no se puede pasar cierto límite de tolerancia. [...] Es necesario también obtener su entrega subjetiva, solicitar su emotividad para hacerlo solidario, hacer que se identifique en el plan humano haciéndolo participar de los eventos que ve ... [...] No son cifras que ve o pensamientos abstractos que oye, son seres humanos que le transmiten directamente su experiencia, y el espectador, asistiendo y por consecuencia participando, a esos hechos reconstituidos aprende a conocerlos y a pensar (Sanjinés, 1980: 107).

“El cine político no debe abandonar jamás su preocupación por la belleza” (Jorge Sanjinés, 1977)

“El cine político, para ser más eficaz, no debe dejar ni abandonar jamás su preocupación por la belleza, porque la belleza, en términos revolucionarios, y a nuestro entender, debe ser un medio y no un objetivo al igual que el creador. [...] Y eso es lo que queremos nosotros, que nuestra película represente también en algún modo la espiritualidad y la concepción de la belleza de nuestro pueblo. En las imágenes de la película, en la música, en los diálogos, etc., tratamos de ser coherentes con esa cultura; nos planteamos el problema de la coherencia estética” (Sanjinés, 1980: 156).

## APÉNDICE 2 – FICHAS TÉCNICAS

En este segundo apéndice, procedemos a desplegar las fichas técnicas de las películas que fueron analizadas en esta Tesis. El siguiente listado está confeccionado en base a un ordenamiento cronológico dividido en países, y está referido únicamente al corpus de films del Nuevo Cine Latinoamericano precisado en la Introducción y luego analizado en el desarrollo de la investigación. La función del mismo es facilitar el acceso a los datos específicos sobre el proceso de producción de las películas que hemos estudiado.

### 1. Argentina

Título original, país, año: *Tire dié*, Argentina, 1958/Duración: 33 minutos/Dirección: Fernando Birri/Guión: Fernando Birri y alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral/Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral/Fotografía: Fernando Birri y alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral /Montaje: Antonio Ripoll/Sonido: Mario Frezia/Intérpretes: Francisco Petrone, María Rosa Gallo, Guillermo Cervantes Luro, Vecinos del barrio.

Título original, país, año: *Faena*, Argentina, 1960/Duración: 12 minutos/Dirección: Humberto Ríos/Guión: Mauricio Berú.

Título original, país, año: *Los inundados*, Argentina, 1962/Duración: 87 minutos/Dirección: Fernando Birri/Guión: Fernando Birri, Jorge A. Fernando/Producción: Carlos Alberto Parrilla, Dolly Pussi, Edgardo Pallero/Fotografía: Adelqui Camusso/Montaje: Antonio Ripoll/Sonido: Jorge Castronovo/Música: Ariel Ramirez/Intérpretes: Pirucho Gómez, Lola Palombo, María Vera, Héctor Palavecino, Julio Omar González, Pedrito Gálvez.

Título original, país, año: *La tierra quema*, Argentina, 1964/Duración: 12 minutos/Dirección: Raymundo Gleyzer/Guión: Raymundo Gleyzer/Producción: Rodolfo Goldschwartz/Fotografía: Rucker Vieira/Sonido: Estudios Antártida/Música: Víctor Pronzato.

Título original, país, año: *El hambre oculta*, Argentina, 1965/Duración: 10 minutos/Dirección: Dolly Pussi/Producción: Oscar Rojas Molina/Fotografía: Iberia Gutiérrez/Sonido: C. Amado Romero/Intérpretes: Sergio Solomonoff.

Título original, país, año: *Puerto Piojo*, Argentina, 1965/Duración: 12 minutos/Dirección: Rodolfo Freire, Luis Cazes/Producción: Rodolfo Freire, Luis Cazes/Fotografía: Werner Kunte/Sonido: Darío D. Fazzio.

Título original, país, año: *Ocurrido en Hualfín*,<sup>620</sup> Argentina, 1965/Duración: 40 minutos/Dirección: Raymundo Gleyzer, Jorge Prelorán/Guión: Ana Montes de González/Producción: Juana Sapire/Música: Leda Valladares.

Título original, país, año: *Quilino*, Argentina, 1966/Duración: 10 minutos/Dirección: Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán/Guión: Ana Montes de González/Producción: Fondo Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Tucumán/Fotografía: Hugo Luis Sonomo/Montaje: Oscar Souto, Juan Carlos Macías/Sonido: Aníbal Libenson/Música: Mario Millán Medina.

Título original, país, año: *La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*,<sup>621</sup> Argentina, 1966/68/Duración: 255 minutos/Dirección: Fernando Ezequiel Solanas, Octavio Getino/Guión: Fernando Ezequiel Solanas, Octavio Getino/Producción: Fernando Ezequiel Solanas, Cine Liberación/Fotografía: Juan Carlos Desanzo/Montaje: Antonio Ripoll, Fernando Solanas, Juan Carlos Macías/Sonido: Octavio Getino, Aníbal Libenson/Música: Roberto Lar, Fernando Solanas/Intérpretes: Edgardo Suárez, María de la Paz, Octavio Getino, Julio Troxler.

Título original, país, año: *Hermógenes Cayo*, Argentina, 1967/Duración: 68 minutos/Dirección: Jorge Prelorán/Guión: Jorge Prelorán, Isabel Franco/Producción: Fondo Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Tucumán/Fotografía: Jorge Prelorán/Música: Leda Valladares.

Título original, país, año: *Ollas populares*, Argentina, 1968/Duración: 4 minutos/Dirección: Gerardo Vallejo//Producción: Cine Liberación.

---

<sup>620</sup> Esta película contiene tres partes tituladas *Cuando queda en silencio el viento*, *Arcilla* y *Elinda del valle*.

<sup>621</sup> Este film contiene tres partes tituladas *Neocolonialismo y violencia*, *Acto para la liberación* y *Violencia y liberación*.

Título original, país, año: *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, Argentina, 1968/Duración: 90 minutos/Dirección: Gerardo Vallejo/Guión: Gerardo Vallejo, Fernando Ezequiel Solanas, Octavio Getino/Producción: Cine Liberación/Fotografía: Gerardo Vallejo/Montaje: Juan Carlos Macías, Gerardo Vallejo, Alfredo Muschietti/Sonido: Jorge Abelardo Kuschner/Música: Luis Victor Gentilini/Intérpretes: Gerardo Ramón Reales, Angel Reales, Mariano Reales, Pibe Reales.

Título original, país, año: *Eloy*, Argentina, 1969/Duración: 90 minutos/Dirección: Humberto Ríos/Guión: Carlos Droguett y Humberto Ríos/Producción: José Martínez Suárez/Fotografía: Ignacio Souto/Montaje: Antonio Ripoll/Sonido: Constante Colombo/Música: Ángel Parra/Intérpretes: Raúl Parini, María Eugenia Caviares, Tensión Ferrada, Humberto Duvauchelle, Martín Andrade, Rubén Ubeira, Alfonso Venegas, Mario Lorca, Diana Ingro, Beto Gianola, Raúl del Valle, Nelly Tesolín, Mimi Sills, Pedro Villagra.

Título original, país, año: *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*,<sup>622</sup> Argentina, 1969/Duración: 210 minutos/Dirección: Nemesio Juárez, Humberto Ríos, Octavio Getino, Jorge Martín, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Rodolfo Kuhn, Mauricio Berú/Guión: Nemesio Juárez, Humberto Ríos, Octavio Getino, Jorge Martín, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Rodolfo Kuhn, Mauricio Berú/Producción: Realizadores de Mayo.

Título original, país, año: *Ya es tiempo de violencia*, Argentina, 1969/Duración: 43 minutos/Dirección: Enrique Juárez<sup>623</sup>/Guión: Enrique Juárez/Producción: Armando Bresky/Montaje: Enrique Juárez/Intérpretes: Enrique Juárez.

Título original, país, año: *Medardo Pantoja*, Argentina, 1969/Duración: 12 minutos/Dirección: Jorge Prelorán/Guión: Isabel Franco/Música: Leda Valladares, Anastasio Quiroga.

Título original, país, año: *Perón, la Revolución justicialista*, Argentina, 1971/Duración: 180 minutos/Dirección: Cine Liberación/Producción: Jorge Díaz, Carlos Mazar, Tito Ameijeiras.

Título original, país, año: *México, la Revolución congelada*, Argentina, 1971/Duración: 65 minutos/Dirección: Raymundo Gleyzer/Guión: Raymundo Gleyzer/Producción: Sam Crane, Bill Susman/Fotografía: Humberto Ríos/Montaje: Steve Susman/Sonido: Juana Sapire.

---

<sup>622</sup> Este film está compuesto por nueve cortometrajes, dirigidos por cada uno de los directores mencionados en la ficha. En el caso de Octavio Getino, éste se hizo cargo de dos de ellos.

<sup>623</sup> En los títulos de crédito figura como Anónimo.

Título original, país, año: *Comunicado Cinematográfico del ERP N°5 y 7: Swift*, Argentina, 1972/Duración: 12 minutos/Dirección: Cine de la Base/Producción: Cine de la Base.

Título original, país, año: *Ni olvido ni perdón*, Argentina, 1972/Duración: 30 minutos/Dirección: Cine de la Base/Guión: Cine de la Base/Producción: Cine de la Base.

Título original, país, año: *Operación masacre*, Argentina, 1972/Duración: 115 minutos/Dirección: Jorge Cedrón/Guión: Rodolfo Walsh, Jorge Cedrón/Producción: Oscar Daunes/Fotografía: Julio Duplaquet/Montaje: Miguel Perez/Sonido: Abelardo Kuschnir/Música: Juan Carlos "Tata" Cedrón/Intérpretes: Norma Aleandro, Carlos Carella, José María Gutierrez, Víctor Laplace, Raúl Parini, Ana María Picchio, Walter Vidarte, Zulema Katz, Julio Troxler, Blanca Lagrotta, Luis Barrón, Fernando Iglesias, Fernando Labat, Carlos Antón, Jorge de la Riestra, Sara Bonet, Hugo Álvarez, Huber Copello, Guillermo Sosa, Martín Coria, Pachi Rivas, Marta Albanese, Enrique Alonso, Miguel Narciso Brusse, Oscar Calvo, María Cignacco, David Di Nápoli, Oscar Ferreiro, Modesto López, Pedro Martinez, Rodolfo Morandi, Rodolfo Brindisi, Rodolfo Relman, Héctor Sajón, Edgardo Nervi, Julio Di Palma, Susana Langan, Luis Martínez Rusconi, Manuel Mendel, Mario Pinasco, Leonardo Belín, Raúl Bobbio, José Arriola, Samuel Desse, Oscar Canoura, Héctor D'Angelo, Mario Fogo, Norberto Pagani, Raúl Rondín, David Socco, Enrique Scope, Pepe Sterrantimo.

Título original, país, año: *Los traidores*, Argentina, 1973/Duración: 114 minutos/Dirección: Raymundo Gleyzer/Guión: Víctor Proncet, Álvaro Melián, Raymundo Gleyzer/Producción: William Susman, Cine de la Base/Fotografía: Reinaldo Pica/Montaje: Raymundo Gleyzer/Sonido: Luis Rocandio/Música: Victor Proncet/Intérpretes: Víctor Proncet, Raúl Fraire, Susana Lanteri, Mario Luciani, Lautaro Murúa.

Título original, país, año: *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, Argentina, 1974/Duración: 20 minutos/Dirección: Cine de la Base/Producción: Cine de la Base.

Título original, país, año: *Los hijos de Fierro*, Argentina, 1975/Duración: 135 minutos/Dirección: Fernando Solanas/Guión: Fernando Solanas/Producción: Edgardo Pallero/Fotografía: Juan Carlos Desanzo/Montaje: Luis César D'Angiolillo/Sonido: Abelardo Kuschnir/Música: Alfredo Zitarrosa, Roberto Lar/Intérpretes: Julio Troxler, Martiniano Martínez, José Almejeiras, Juan Carlos Gené,

Arturo Maly, Mary Tapia, Jorge Tapia, Jorge de la Riestra, Aldo Barbero, Fernando Vegal, Dalmiro Sáenz, Paulino Andrada, Washington Denegri Gómez, Antonio Ameijeiras.

Título original, país, año: *Cochengo Miranda*, Argentina, 1975/Duración: 90 minutos/Dirección: Jorge Prelorán/Producción: Augusto Raúl Cortázar/Fotografía: Jorge Prelorán/Montaje: Jorge Prelorán/Sonido: Mabel Prelorán/Música: Juan Pagano/Intérpretes: Raúl Parini, María Eugenia Caviares, Tensión Ferrada, Humberto Duvauchelle, Martín Andrade, Rubén Ubeira, Alfonso Venegas, Mario Lorca, Diana Ingro, Beto Gianola, Raúl del Valle, Nelly Tesolín, Mimí Sills, Pedro Villagra.

Título original, país, año: *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*, Argentina, 1977/Duración: 108 minutos/Dirección: Nicolás Sarquís/Guión: Nicolás Sarquís/Producción: Nicolás Sarquís/Fotografía: Jorge Ruiz, Andres Silvert/Montaje: Vicente Castagno, Enrique Muzio/Sonido: Mario Antognini/Música: José Luis Castiñeira/Intérpretes: Raúl del Valle, Augusto Kretschmar, Héctor Posadas, Marta Roldán, Luisa Vehil, Jorge Asís, María Cignacco, Raúl Parini, Juan Carlos Ricci, Amanda Sáenz Valiente, Petrona Vera, Juan Luna, Severo Carrizo, Juan Tabarés, José Torchima, Chazo Bazán, Domingo Nuñez, Osvaldo Sarquís, Anastasio Quiroga, Cristina Aroca, Luis Priamo, Elena Tasisto, María José Demare, Héctor Bidonde, Marta Gam, Mágara Alonso, Susana Lanteri, Franklin Caicedo.

Título original, país, año: *Las AAA son las tres armas* Argentina, 1979/Duración: 15 minutos/Dirección: Cine de la Base.

Título original, país, año: *Esta voz...entre muchas*, Argentina, 1979/Duración: 45 minutos/Dirección: Humberto Ríos/Guión: Humberto Ríos/Fotografía: Guillermo Navarro/Montaje: Humberto Ríos/Sonido: Humberto Ríos/Música: Grupo Sanampay.

## **2. Bolivia**

Título original, país, año: *¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas)*, Bolivia, 1953/Duración: 28 minutos/Dirección: Jorge Ruiz, Augusto Roca/Guión: Luis Ramiro Beltran/Producción: Instituto Indigenista Boliviano, Bolivia Films/Fotografía: Jorge Ruiz, Augusto Roca/Montaje: Jorge Ruiz/Sonido: Augusto Roca/Música: Hermanos Aramayo Martínez, Jorge Eduardo, Nicolás García/Intérpretes: Sebastiana Kespi, Esteban Lupi, Paulino Lupi, Irene Lazaro, Miembros de la comunidad *chipaya*.

Título original, país, año: *Revolución*, Bolivia, 1963/Duración: 10 minutos/Dirección: Jorge Sanjinés/Guión: Jorge Sanjinés, Oscar Soria/Producción: Escuela Fílmica Boliviana/Fotografía: Jorge Sanjinés/Montaje: Jorge Sanjinés/Sonido: Jorge Sanjinés/Música: Jorge Sanjinés/Intérpretes: Los trabajadores y el pueblo boliviano.

Título original, país, año: *Yawar Mallku*, Bolivia, 1969/Título en castellano: *Sangre de cóndor*/Duración: 70 minutos/Dirección: Jorge Sanjinés/Guión: Jorge Sanjinés, Oscar Soria/Producción: *Ukamau*, Ricardo Rada/Fotografía: Antonio Eguino/Montaje: Jorge Sanjinés/Música: Alberto Villalpando, Alfredo Domínguez, Ignacio Quispe, Gregorio Yana/Intérpretes: Marcelino Yanahuaya, Vicente Vernerros, Benedicta Huanca, Mario Arrieta, Felipe Vargas, Carlos Cervantes, Danielle Caillet, Ilde Artés, Comunarios de Kaata.

Título original, país, año: *El coraje del pueblo*, Bolivia, 1971/Duración: 90 minutos/Dirección: Jorge Sanjinés/Guión: Jorge Sanjinés, Oscar Soria/Producción: RAI Radio Television Italiana, *Ukamau*, Ricardo Rada/Fotografía: Antonio Eguino/Montaje: Carlos Macías, Sergio Buzo/Sonido: Abelardo Kuschnir/Música: Nilo Soruco/Intérpretes: Domitila Chungara, Vicente Vernerros, Gilberto Bernal, Eusebio Gironda, Victor Hugo Baspineiro.

### **3. Brasil**

Título original, país, año: *Rio, quarenta graus*, Brasil, 1955/56/Título en castellano: *Río, cuarenta grados*/Duración: 100 minutos/Dirección: Nelson Pereira dos Santos/Guión: Nelson Pereira dos Santos/Producción: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Cúri, Mário Barros, Luiz Jardim, Louis Henri Guitton, Pedro Kosinski/Fotografía: Hélio Silva/Montaje: Rafael Justo Valverde/Sonido: Amadeo Riva/Música: Ramadés Gnatalli/Intérpretes: Glauce Rocha, Jece Valadão, Roberto Bataglin, Ana Beatriz Wiltgen, Cláudia Moreno, Antônio Novaes.

Título original, país, año: *Aruanda*, Brasil, 1959/Duración: 22 minutos/Dirección: Linduarte Noronha/Producción: Estado de Paraíba (João Pessoa)/Fotografía: Rucker Vieira/Montaje: Rucker Vieira/Sonido: M. Cardoso.

Título original, país, año: *Barravento*, Brasil, 1962/Duración: 80 minutos/Dirección: Glauber Rocha/Guión: Glauber Rocha, José Tellez de Magalhaes, Luz Paulino dos Santos/Producción: Iglu Filmes/Fotografía: Tony Rabatony/Montaje: Nelson Pereira dos Santos/Música: Samba de Rode y Capoeira, Batatinham Samba, Washington Bruno/Intérpretes: Antonio Sampaio, Luiza Maranhao, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira, Cirillo dos Santos, Rosalvo Plinio.

Título original, país, año: *Cinco vezes favela*, Brasil, 1962/Duración: 92 minutos/Dirección: Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman<sup>624</sup>/Guión: Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Domingos de Oliveira, Leon Hirszman, Flávio Migliaccio/Producción: Leon Hirszman, Marcos Farias, Paulo César Saraceni/Fotografía: Ozen Sermet, George (Jiri) Dusek, Mário Carneiro/Montaje: Saul Lachtermacher, Jacqueline Aubrey, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra/Intérpretes: Ep.1: Isabela Flávio, Henrique Montes, Alex Viany; Ep. 2: Waldir Onofre, Ângelo Labanca, José Saenz; Ep.3: Maria da Graça Abdias do Nascimento; Ep. 4: Riva Nimitz, Henrique César, Napoleão Muniz; Ep. 5 Glauce Rocha, Francisco de Assis, Sady Cabral.

Título original, país, año: *Vidas secas*, Brasil, 1963/Duración: 103 minutos/Dirección: Nelson Pereira dos Santos/Guión: Nelson Pereira dos Santos/Producción: Hebert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danilo Trilles/Fotografía: Luiz Carlos Barreto, Danilo Trilles/Montaje: Rafael Justo Valverde/Sonido: Geraldo José/Música: Leonardo Alencar/Intérpretes: Atila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares.

Título original, país, año: *Os fuzis*, Brasil, 1963/Duración: 89 minutos/Dirección: Ruy Guerra/Guión: Ruy Guerra, Miguel Torres/Producción: Jarba Barbosa/Fotografía: Ricardo Aronovich/Montaje: Ruy Guerra, Raimundo Higinio/Sonido: Aluizio Viana/Música: Moacir Santos/Intérpretes: Atila Dorio, Nelson Xavier, Maria Gladis, Leonidas Bayer, Ivan Cândido, Paulo César Pereio.

Título original, país, año: *Deus e o diabo na terra do sol*, Brasil, 1964/Título en castellano: *Dios y el diablo en la tierra del sol*/Duración: 125 minutos/Dirección: Glauber Rocha/Guión: Paulo Gil Soares/Producción: Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa, Glauber Rocha/Fotografía: Paulo Gil Soares/Montaje: Paulo Gil Soares/Sonido: Aluizio Viana, Geraldo José/Música: Heitor Villa-Lobos, Sergio Ricardo/Intérpretes: Geraldo del Rey, Yoná Magalhaes, Mauricio do Valle, Othon Bastos, Lidio Silva, Sônia dos Humildes, Antonio Pinto.

Título original, país, año: *Maioria absoluta*, Brasil, 1964/Duración: 20 minutos/Dirección: León Hirszman/Guión: León Hirszman, en colaboración con Aron Abend, Luiz Carlos Saldaña y Arnaldo

---

<sup>624</sup> Se trata de un film en cinco episodios. Esta lista de directores se corresponde a los siguientes títulos en orden de aparición: *Um favelado*, *Zé da cachorra*, *Escola de Samba*, *alegria de viver*, *Couro de gato* y *Pedreira de São Diogo*.

Jabôr/Producción: León Hirszman/Fotografía: Luiz Carlos Saldanha/Montaje: Nelson Pereira dos Santos/Sonido: Arnaldo Jabôr.

Título original, país, año: *O desafio*, Brasil, 1965/Duración: 93 minutos/Dirección: Paulo César Saraceni/Guión: Paulo César Saraceni/Producción: Sergio Saraceni/Fotografía: Guido Cosulich/Montaje: Ismar Porto/Sonido: Eduardo Scorel/Intérpretes: Sérgio Britto, Oduvaldo Vianna Filho, Isabella, Luiz Lindares, Joel Barcelos, Maria Bethânia.

Título original, país, año: *Terra em transe*, Brasil, 1967/Título en castellano: *Tierra en trance*/Duración: 115 minutos/Dirección: Glauber Rocha/Guión: Glauber Rocha/Producción: Mapa Filmes, Difilm/Fotografía: Luiz Carlos Barreto, Lauro Scorel Filho/Montaje: Eduardo Scorel/Sonido: Aluizio Viana/Música: Sérgio Ricardo/Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Nutran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana.

Título original, país, año: *A opinião pública*, Brasil, 1967/Duración: 115 minutos/Dirección: Arnaldo Jabôr/Guión: Carlos Drummond de Andrade, Arnaldo Jabôr/Producción: Arnaldo Jabôr, Jorge Cunha Lima, João Carlos Simões Côrrea, Nelson Pereira dos Santos/Fotografía: Dib Lufti/Montaje: João Ramiro Mello, Gilberto Macedo, Arnaldo Jabôr/Sonido: José Antônio Ventura/Intérpretes: Fernando García, Jerry Adriani, Valéria Amar, Clóvis Bornay, Régis Cardoso, Chacrinha, Luiz de Carvalho, Leila Diniz, Carlos Galhardo, Isaltina, Yoná Magalhães, Enrique Martins, María Odete.

Título original, país, año: *Fome de amor (Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?)*, Brasil, 1968/Duración: 73 minutos/Dirección: Nelson Pereira dos Santos/Guión: Nelson Pereira dos Santos/Producción: Herbert Richers/Fotografía: Dib Lufti/Montaje: Lucia Erita, Rafael Justo Valverde/Sonido: Aloisio Vianal/Música: Guilherme Magalhães Vaz/Intérpretes: Arduíno Colassanti, Manfredo Colassanti, Olga Danitch, Neville de Almeida, Leila Diniz, Paulo Porto.

Título original, país, año: *O bandido da luz vermelha*, Brasil, 1968/Duración: 92 minutos/Dirección: Rogério Sganzerla/Guión: Rogério Sganzerla/Producción: Rogério Sganzerla, José da Costa Cordeiro/Fotografía: Peter Overbeck/Montaje: Silvio Renoldi/Sonido: Edgar Agostinho, Júlio Perez Caballar, Mara Duval/Música: Rogério Sganzerla/Intérpretes: Helena Ignez, Paulo Villaça, Pagano Sobrinho, Luiz Lindares, Hélio Aguiar, Sonia Braga, Lola Brah.

Título original, país, año: *A mulher de todos*, Brasil, 1969/Duración: 93 minutos/Dirección: Rogério Sganzerla/Guión: Rogério Sganzerla/Producción: Rogério Sganzerla/Fotografía: Peter Overbeck, Osvaldo Cruz Kemeny/Montaje: Rogério Sganzerla, Franklin Pereira/Sonido: Júlio Perez Caballar/Música: Ana Carolina/Intérpretes: Helena Ignez, Jô Soares, Stênio Garcia, Paulo Villaça, Antonio Pitanga.

Título original, país, año: *Macunaíma*, Brasil, 1969/Duración: 108 minutos/Dirección: Joaquim Pedro de Andrade/Guión: Joaquim Pedro de Andrade/Producción: K.M. Eckstein para Filmes do Serro, Grupo Filmes y Condor Filmes/Fotografía: Guido Cosulich, Affonso Beato/Montaje: Eduardo Escorel/Música: Antonio Maria, Macalé, Oreste Barbosa, Silvio Caldas, Heitor Villalobos/Intérpretes: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joanna Fomm, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz, Maria do Rosario, Rafael de Carvalho, Edi Siquiera, Carmen Palhares, Hugo Carvana, Wilza Carla, Zezé Macedo, Guará Rodrigues.

Título original, país, año: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Brasil, 1969/Título en castellano: *Antonio das Mortes*/Duración: 95 minutos/Dirección: Glauber Rocha/Guión: Glauber Rocha/Producción: Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine/Fotografía: Affonso Beato/Montaje: Eduardo Escorel/Sonido: Walter Goulart/Música: Marlos Nobre, Walter Queirós, Sérgio Ricardo/Intérpretes: Mauricio do Valle, Odette Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana, Cofre Soares, Lorival Pariz.

Título original, país, año: *Pindorama*, Brasil, 1970/Duración: 95 minutos/Dirección: Arnaldo Jabôr/Guión: Arnaldo Jabôr/Producción: Arnaldo Jabôr, Walter Hugo Khouri, William Khouri/Fotografía: Raimundo Ico, Sérgio Maciel/Montaje: Arnaldo Jabôr, Ramiro João Mello/Sonido: Diego Ruenda/Intérpretes: Mauricio do Valle, Itala Nandi, Jesús Pingo, Hugo Carvana, José de Freitas, Wilson Grey, Vinícius Salvatore, Maria Regina, Manoel do Vaveira, Raimundo Arcanjo, Jacená Costa, Mário Gusmão.

Título original, país, año: *O profeta da fome*, Brasil, 1970/Duración: 93 minutos/Dirección: Maurice Capovilla/Guión: Maurice Capovilla, Fernando Peixoto/Producción: Odécio Lopes dos Santos/Montaje: Sylvio Renoldi/Música: Rinaldo Rossi/Intérpretes: José Mojica Marins, Mauricio do Valle, Julia Miranda, Sergio Hingst, Jofre Soares, Aduino Santos, Eladio Brito, Flavio Império, Lenoir Bittencourt, Aduino Santos, Heladio Brito, Payaso Fuxico.

Título original, país, año: *Cabezas cortadas*, Brasil, 1970/Duración: 95 minutos/Dirección: Glauber Rocha/Guión: Glauber Rocha, Augusto Martinez Torres/Producción: Barcelona Profilmes S.A., Mapa Films/Fotografía: Jaime Deu Casas/Montaje: Eduardo Escorel/Sonido: Roger Sangenis/Música: Canciones populares latinoamericanas/Intérpretes: Pierre Clementi, Francisco Rabal, Marta May, Rosa María Penna, Emma Cohen.

Título original, país, año: *Der Leone Have Sept Cabeças*, Italia, 1971/Duración: 91 minutos/Dirección: Glauber Rocha/Guión: Glauber Rocha, Gianni Barcelloni/Producción: Polifilm/Fotografía: Guido Cosulich/Montaje: Glauber Rocha, Eduardo Escorel/Sonido: José Antônio Ventura/Música: Folclore africano, Baden Powell/Intérpretes: Rada Rassimov, Gulio Brogi, Gabriele Tinti, Jean Pierre Léaud, Aldo Bixio, Bayak, Reinhard Kolldehof.

Título original, país, año: *Como era gostoso o meu francês*, Brasil, 1971/Duración: 83 minutos/Dirección: Nelson Pereira dos Santos/Guión: Nelson Pereira dos Santos/Producción: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Condor Films/Fotografía: Dib Luft/Montaje: Carlos Alberto Camuyrano/Música: Zé Rodrix, Guilherme Magalhães Vaz/Intérpretes: Gabriel Araújo, Gabriel Archanjo, Ana Batista, João Amaro Batista, Arduíno Colassanti, Manfredo Colassanti, Hélio Fernando, Eduardo Imbassahy Filho.

Título original, país, año: *Arquitetura. Transformação do espaço*, Brasil, 1972/Duración: 50 minutos/Dirección: Walter Lima, Jr./Guión: Walter Lima, Jr./Fotografía: José Ventura/Montaje: Nazareth Ohana/Sonido: Jair Vieira.

Título original, país, año: *Iracema, uma transa amazônica*, Brasil, 1974/Duración: 90 minutos/Dirección: Jorge Bodansky, Orlando Senna/Guión: Orlando Senna/Producción: Orlando Senna/Fotografía: Jorge Bodanzky/Montaje: Eva Grundman, Jorge Bodanzky/Sonido: Achim Tapenn/Música: Jorge Bodanzky/Intérpretes: Edna de Cássia, Pailo César Pereio, Conceição Senna, Fernando Neves.

Título original, país, año: *Claro*, Italia, 1975/Duración: 110 minutos/Dirección: Glauber Rocha/Guión: Patricia Gemma/Fotografía: Mario Gianni/Montaje: Cristiana Tullio Altan/Sonido: Manlio y Davide Magara/Música: Samba de Roda, Maculelê, Bella Ciao, Casta Diva, Internazionale Bandiera Rossa, Villa-Lobos, Vivaldi (As 4 estações), João de Barro (Primavera no Rio), J. Flores e M. O. Guerreiro (Índia, versión de José Fortuna, cantada por

Gal Costa)/Intérpretes: Juliet Berto, Mackay, Luis Maria Olmedo, Tony Scott, Jirges Ristum, Luis Waldor, Betina Best, Yvone Taylor, Francesco Serrao, Anna Carini.

Título original, país, año: *Di*, Brasil, 1977/Duración: 18 minutos/Dirección: Glauber Rocha/Producción: Embrafilme/Fotografía: Mário Carneiro, Nonato Estrela/Montaje: Roberto Pires/Música: Pixinguinha (“Lamento”), Villa-Lobos (“Floresta do Amazonas”), Paulinho da Viola, Lamartine Babo (“O teu cabelo não nega”), Jorge Ben/Intérpretes: Joel Barcelos, Marina Montini, Antonio Pitanga, Glauber Rocha.

Título original, país, año: *Tenda dos milagres*, Brasil, 1977/Duración: 132 minutos/Dirección: Nelson Pereira dos Santos/Guión: Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos/Producción: Tininho Nogueira da Fonseca, Ivan de Souza, Carlos Alberto Diniz, Francisco Drummond, Nelson Pereira dos Santos, Ney Santanna/Fotografía: Hélio Silva/Montaje: Severino Dadá, Raimundo Higino/Música: Gilberto Gil/Intérpretes: Hugo Carvana, Sonia Dias, Anecy Rocha, Franca Teixeira, Juárez Paraíso, Jards Macalé, Jehova de Carvalho, Manoel do Bonfim, Nildo Parente.

Título original, país, año: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, Brasil, 1977/Duración: 118 minutos/Dirección: Héctor Babenco/Guión: Jorge Durán/Producción: Ignacio Gerber/Fotografía: Lauro Escorel/Montaje: Silvio Renoldi/Música: John Neschling/Intérpretes: Reginaldo Faria, Ana Maria Magalhães, Milton Gonçalves, Paulo César Peréio, Iván Cândido, Señora Francisco, Grande Otelo, Stepan Nercessian, Érico Vidal, Ivan de Almeida, Jurandir de Oliveira, José Dumont, Álvaro Freire, Sergio Otero, Iván Setta.

Título original, país, año: *Bye Bye Brasil*, Brasil, 1979/Duración: 110 minutos/Dirección: Carlos Diegues/Guión: Carlos Diegues/Producción: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto Ltda./Fotografía: Lauro Escorel Filho/Montaje: Mair Tavares/Sonido: Jean Claude Lauderux, Víctor Raposeiro/Música: Chico Buarque de Hollanda, Roberto Menescal, Dominginhos/Intérpretes: Betty Faria, José Wilker, Fábio Junior, Zaira Zambelli, Principe Nabor, Marcus Vinicius, Jofre Soares.

#### **4. Chile**

Título original, país, año: *A Valparaiso*, Chile/Francia, 1962/Duración: 26 minutos/Dirección: Joris Ivens/Guión: Chris Marker/Producción: Fernando Ballet, Anatole Dauman, Phillippe Lifchitz/Fotografía: Georges Strouvé/Montaje: Jean Ravel/Música: Gustavo Becerra.

Título original, país, año: *Caliche sangriento*, Chile, 1969/Duración: 120 minutos/Dirección: Helvio Soto/Guión: Helvio Soto/Producción: Icla Films/Fotografía: Silvio Caiozzi/Montaje: Carlos Piaggio/Sonido: Gonzalo Salvo/Música: Tito Lederman/Intérpretes: Héctor Duvauchelle, Jaime Vadell, Jorge Yañez, Jorge Guerra, Arnaldo Berríos, Patricia Guzmán, Jorge Lillo, Mario Vernal, Augusto de Villa.

Título original, país, año: *Venceremos*, Chile, 1970/Duración: 15 minutos/Dirección: Pedro Chaskel, Héctor Ríos/Guión: Pedro Chaskel/Producción: Departamento de Cine, Universidad de Chile/Fotografía: Héctor Ríos, Samuel Carvajal/Montaje: Pedro Chaskel/Sonido: Leonardo Céspedes/Música: Ángel Parra, Eduardo Carrasco, Héctor Villalobos, Richard Rojas.

Título original, país, año: *Reportaje a Lota*, Chile, 1970/Duración: 18 minutos/Dirección: José Román y Diego Bonacita/Guión: José Román/Producción: Eugenio López/Montaje: Carlos Piaggio/Intérpretes: Marta Contreras, Guillermo Espinoza.

Título original, país, año: *La tierra prometida*, Chile, 1971/Duración: 80 minutos/Dirección: Miguel Littin/Guión: Miguel Littin/Producción: José Luis Contreras/Fotografía: Alfonso Beato y Patricio Castillas, Carlos Garrido/Montaje: Nelson Rodríguez/Sonido: José de la Vega/Música: Luis Advis/Intérpretes: Nelson Villagra, Marcelo Gaete, Pedro Álvarez, Anibal Reyna, Shenda Román, Carmen Bueno.

Título original, país, año: *Nutuayin Mapu. Recuperemos nuestra tierra*, Chile, 1971/Duración: 9 minutos/Dirección: Antonio Campi, Luis Araneda, Samuel Carvajal, Guillermo Cahn, Carlos Flores del Pino.

Título original, país, año: *No nos trancarán el paso*, Chile, 1971/Duración: 10 minutos/Dirección: Guillermo Cahn/Guión: Guillermo Cahn/Producción: Carlos Flores del Pinto/Fotografía: Héctor Ríos/Montaje: Rodolfo Wedeles/Sonido: Jorge Müller/Música: Angel Parra.

Título original, país, año: *Entre ponerle y no ponerle*, Chile, 1972/Duración: 13 minutos/Dirección: Héctor Ríos/Guión: Héctor Ríos/Producción: Departamento de Cine de la Universidad de Chile, Consejo de Desarrollo Social/Fotografía: Héctor Ríos/Montaje: Pedro Chaskel/Música: Angel Parra.

Título original, país, año: *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*,<sup>625</sup> Chile, 1972/79/Duración: 272 minutos/Dirección: Patricio Guzmán/Guión: Patricio Guzmán, con la colaboración de Pedro Chaskel, José Bartolomé, Julio García Espinosa, Federico Elton, Marta Harnecker, Chris Marker/Producción: Patricio Guzmán, con la colaboración de Chris Marker, ICAIC, John D y Catherine T. Mac Arthur Foundation/Fotografía: Jorge Müller Silva/Montaje: Pedro Chaskel/Sonido: Bernardo Menz, Carlos Fernández.

Título original, país, año: *Actas de Marusia*, Chile, 1975/Duración: 106 minutos/Dirección: Miguel Littin/Guión: Miguel Littin/Producción: Conacine/Fotografía: Jorge Stahl Jr./Montaje: Ramón Aupart, Alberto Valenzuela/Sonido: José B. Carles/Música: Mikis Theodorakis/Intérpretes: Gian María Volonté, Diana Bracho, Claudio Obregón.

## 5. Cuba

Título original, país, año: *El mégano*, Cuba, 1955/Duración: 20 minutos/Dirección: Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa/Guión: Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, José Massip/Producción: Laboratorio Cinematográfico CMQ/Fotografía: Jorge Haydú/Montaje: Julio García Espinosa/Sonido: Luis Newhall/Música: Juan Blanco/Intérpretes: Pastor Alvarez, Cheo Lazo, Arencibia San Judas, Sibila Lazo, María Celia Lazo, Berto y Nelson Alvarez, Sixto Cruz, Eusebio Lazo, Menia Martínez.

Título original, país, año: *Historias de la Revolución*, Cuba, 1960/Duración: 81 minutos/Dirección: Tomás Gutiérrez Alea/Guión: Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Arenal, José Hernández/Producción: ICAIC/Fotografía: Otello Martelli, Sergio Vejar/Montaje: Mario González, Carlos Menéndez/Sonido: Eugenio Vesa, José Luis Antuña, Alejandro Caparrós/Música: Carlos Fariñas, Harold Gramatges, Leo Broker/Intérpretes: Lilliam Llerena, Eduardo Moure, Reinaldo Miravalles, Francisco Lago, Blas Mora, Enrique Fong, Encarnito Rojas, Tomás Rodríguez, Pascual Zamora, Calixto Marrero, Miriam Gómez, Bertina Acevedo.

Título original, país, año: *Cuba baila*, Cuba, 1960/Duración: 81 minutos/Dirección: Julio García Espinosa/Guión: Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, Manuel Barbachano Ponce/Producción: José Fraga/Fotografía: Sergio Véjar/Montaje: Mario González/Sonido: Eugenio Vesa Figueras/Intérpretes: Raquel Revuelta, Alfredo Perojo, Vivian Gude, Humberto García Espinosa.

---

<sup>625</sup> El film está compuesto por tres partes: *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*.

Título original, país, año: *Muerte al invasor*, Cuba, 1961/Duración: 16 minutos/Dirección: Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez/Guión: Tomás Gutierrez Álea, Santiago Álvarez/Producción: ICAIC/Fotografía: Julio Simoneau, Pablo Martinez, Mario Ferrer/Montaje: Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea/Sonido: Alejandro Caparrós.

Título original, país, año: *Aventuras de Juan Quin Quin*, Cuba, 1967/Duración: 110 minutos/Dirección: Julio García Espinosa/Guión: Julio García Espinosa/Producción: Humberto Hernández/Fotografía: Jorge Haydú/Montaje: Carlos Menéndez/Sonido: Eugenio Vesa Figueras/Música: Leo Brouwer, Luis Gómez, Manuel Castillo/Intérpretes: Julio Martínez, Edwin Fernández, Adelaida Raymat, Enrique Santiesteban, Agustín Campos, Manuel Pereiro, Anneris Clech, Mayda Limonta.

Título original, país, año: *Hanoi, martes 13*, Cuba, 1967/Duración: 37 minutos/Dirección: Santiago Alvarez/Guión: Santiago Alvarez/Producción: ICAIC/Fotografía: Ivan Nápoles/Montaje: Norma Torrado, Adalberto Gálvez/Sonido: Carlos Fernández/Música: Leo Brouwer.

Título original, país, año: *Memorias del subdesarrollo*, Cuba, 1968/Duración: 97 minutos/Dirección: Tomás Gutiérrez Alea/Guión: Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo Desnoes/Producción: ICAIC/Fotografía: Ramón Suárez/Montaje: Nelson Rodríguez/Sonido: Eugenio Vesa Figueras, Carlos Fernández, Germinal Hernández/Música: Leo Brouwer/Intérpretes: Daysi Granados, Sergio Corrieri, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchova, Gilda Hernández, René de la Cruz.

Título original, país, año: *LBJ*, Cuba, 1968/Duración: 17 minutos/Dirección: Santiago Alvarez, Norma Torrado, Idalberto Gálvez, Adalberto Hernández, Pepín Rodríguez, Jorge Pucheux, José Martínez, Arturo Valdés, A. Fernández Reboiro, Rosa Saavedra, Delia Quesada/Producción: ICAIC/Sonido: Arturo Valdés/Música: Miriam Makeba, Carl Orff, Nina Simone, Pablo Milanés, Leo Brouwer.

Título original, país, año: *79 primaveras*, Cuba, 1969/Duración: 24 minutos/Dirección: Santiago Álvarez/Guión: Santiago Álvarez/Producción: Santiago Álvarez/Fotografía: Iván Nápoles/Montaje: Norma Torrado/Sonido: Carlos Fernández, Raúl Pérez Ureta/Música: Adalberto Gálvez.

Título original, país, año: *La primera carga al machete*, Cuba, 1969/Duración: 84 minutos/Dirección: Manuel Octavio Gómez/Guión: Alfredo L. Del Cueto, Julio García Espinosa, Manuel Octavio Gómez, Jorge Herrero/Producción: Miguel Mendoza (ICAIC)/Fotografía: Jorge

Herrero/Música: Leo Brouwer, Pablo Milanés/Intérpretes: Adolfo Llauradó, José A. Rodríguez, Idalia Anreus, Eslinda Núñez, Julio Vega, Ana Viñas, Pablo Milanés, Raúl Pomares.

Título original, país, año: *Desde La Habana ¡1969!*, Cuba, 1972/Duración: 18 minutos/Dirección: Nicolás Guillén Landrián, Juan Carlos Tabío, Harry Tanner, Pedro J. Ortega, Luis Felipe Bernaza, Santiago Villafuerte/Guión: Nicolás Guillén Landrián/Producción: ICAIC/Fotografía: Raúl Rodríguez, José M. Riera, Lupercio López/Montaje: Ivan Arocha.

Título original, país, año: *Hasta la victoria siempre*, Cuba, 1973/Duración: 20 minutos/Dirección: Santiago Álvarez/Guión: Santiago Álvarez/Producción: ICAIC/Fotografía: Enrique Cárdenas, material de los archivos del ICAIC e ICRT/Montaje: Norma Torrado, Adalberto Gálvez/Sonido: Arturo Valdés/Música: Adalberto Gálvez.

Título original, país, año: *El tigre saltó y mató...pero...morirá...morirá!!*, Cuba, 1973/Duración: 16 minutos/Dirección: Santiago Álvarez/Guión: Santiago Álvarez/Producción: ICAIC/Fotografía: Camarógrafos del Noticiero ICAIC Latinoamericano/Montaje: Gloria Argüelles/Sonido: Juan Demósthene.

Título original, país, año: *De cierta manera*, Cuba, 1974/Duración: 79 minutos/Dirección: Sara Gómez/Guión: Sara María Gómez, Tomás González Pérez/Producción: Camilo Vives/Fotografía: Luis García Mesa/Montaje: Iván Arocha/Sonido: Germinal Hernández/Música: Sergio Vitier/Intérpretes: Mario Balmaceda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta, Isaura Mendoza, Bobby Carcassés, Sarita Reyes, Vecinos del barrio Miraflores.

Título original, país, año: *La última cena*, Cuba, 1976/Duración: 120 minutos/Dirección: Tomás Gutiérrez Alea/Guión: Tomás González, María Eugencia Haya, Tomás Gutiérrez Alea/Producción: Santiago Llapar, Camilo Vives/Fotografía: Mario García Joya/Montaje: Nelson Rodríguez/Sonido: Germinal Hernández/Intérpretes: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez, Mario Balmaceda, Samuel Claxton, Idelfonso Tamayo, Tito Junco.

Título original, país, año: *El brigadista*, Cuba, 1977/Duración: 119 minutos/Dirección: Octavio Córdazar/Guión: Luis Rogelio Noguerras, Octavio Córdazar/Producción: Sergio San Pedro/Fotografía: Pablo Martínez/Montaje: Roberto Bravo/Sonido: Juan Demósthene/Intérpretes: Salvador Wood, Patricio Wood, René de la Cruz, Luis Alverto Ramírez, Mario Balmaceda, Luis Rielo, Javier

González, Elier Amat, Miriam Learra, Luis Otaño, Ángel Vázquez, Héctor Echemendía, Alfredo Perojo, Rodolfo Castro, José Redondo, Adela Legrá.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Aspectos teóricos y metodológicos

Benveniste, Emile (1985), “Civilización. Contribución a la historia de la palabra”, en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI Editores.

Berman, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Booth, Wayne C. (1986), *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.

Bürger, Peter (1987), “Problemas de investigación de la recepción”, en Mayoral, José Antonio (Comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros S.A.

Cardoso, Fernando Enrique y Faletto, Enzo (2003), *Dependencia y desarrollo en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.

Eco, Umberto (1978), *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.

Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta.

Fanon, Franz (1983), *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Friby, David (1992), *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Madrid, Visor.

Furtado, Celso (1972), *Desarrollo y subdesarrollo*, Buenos Aires, Eudeba.

Gramsci, Antonio (1975), *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos Editor.

Gramsci, Antonio (1983), *Introducción a la filosofía de la praxis (Escritos dos)*, Puebla, Premiá Editora.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1987), *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.

Juan Navarro, Santiago (2002), *Postmodernismo y metaficción historiográfica. Una perspectiva interamericana*, Valencia, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya. Universitat de València.

Lakoff, George y Johnson, Mark (1995), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

Lacoste, Yves (1962), *Los países subdesarrollados*, Buenos Aires, Eudeba.

Lukács, Georg (1965), *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

Lukács, Georg (1970), *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro.

Marcuse, Herbert (1975), *La sociedad carnívora*, Buenos Aires, Eco Contemporáneo.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (2008), *Manifiesto comunista*, Buenos Aires, Ediciones Herramienta.

Pouillon, Jean y otros (1967), *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.

Rama, Angel (2004), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores.

Ruiz García, Enrique (1973), *Subdesarrollo y liberación*, Madrid, Alianza Editorial.

Sartre, Jean-Paul (1972), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.

Schoentjes, Pierre (2003), *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra.

Sebreli, Juan José (1975), *Tercer Mundo. Mito Burgués*, Buenos Aires, Siglo Veinte.

Williams, Raymond (1997), *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial.

Williams, Raymond (2000), *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, Raymond (2001), *El campo y la ciudad*, Barcelona, Paidós.

## **2. Procesos históricos de Latinoamérica**

Allende, Salvador (1973), *La Revolución chilena*, Buenos Aires, Eudeba.

Anderson Nascimento, José (1998), *Cangaçeiros, coiteiros e volantes*, São Paulo, Icone Editora.

Astesano, Eduardo B. (1982), *Historia social de América*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor.

Azevêdo, Fernando Antônio (1982), *As Ligas Camponesas*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Blanco-Fombona, Rufino (1983), *El pensamiento vivo de Bolívar*, Buenos Aires, Losada.

Blok, Anton (1972), "The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered", en *Comparative Studies in Society and History*, Volúmen 14, Número 4, septiembre.

Calveiro, Pilar (2008), *Política y violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Cannabrava Filho, Paulo (1970), *Militarismo e imperialismo en Brasil*, Buenos Aires, Editorial Tempo Contemporáneo.

Cavarozzi, Marcelo (2002), *Autoritarismo y democracia*, Buenos Aires, Eudeba.

Chávez, Fermín (Sel.) (1985), *Juan Perón. Tercera posición y unidad latinoamericana*, Buenos Aires, Biblos.

De Oliveira, Franklin (1965), *Revolución y contrarrevolución en el Brasil*, Buenos Aires, Iguazú.

Enlai, Zhou, “Discurso de Zhou Enlai en la Conferencia de Bandung”. Disponible en Internet en: <http://espanol.cri.cn/141/2005/04/19/1@58627.htm>.

Facco, Rui (1965), *Cangaçeiros e fanaticos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Ferrerías, Norberto (2003), *Bandoleiros, cangaçeiros e matreiros: revisão da historiografia sobre o banditismo social na América Latina*, Revista História, Vol. 22, N° 2. Disponible en URL: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s010190742003000200012&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s010190742003000200012&lng=es&nrm=iso).

Figueiredo, Wilson (1965), “Brasil: La Revolución, la izquierda y la clase media”, en *Revista Sur*, N° 293, Buenos Aires, marzo-abril.

Garcés, Joan E. (1972), *Chile: el camino político hacia el socialismo*, Santiago de Chile, Ariel.

Halperin Donghi, Tulio (1999), *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza.

Hobsbawm, Eric (1983), *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel.

Hobsbawm, Eric (2001), *Bandidos*, Barcelona, Crítica.

Jaguaribe, Helio (1961), *Burguesía y proletariado en el nacionalismo brasileño*, Buenos Aires, Coyoacan.

James, Daniel (Dir.) (2003), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Justo, Liborio (1983), *Argentina y Brasil en la integración continental*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Massot, Vicente (2003), *Matar y morir. La violencia política en la Argentina (1806-1980)*, Buenos Aires, Emecé.

Pozzi, Pablo (2001), *Por las sendas argentinas... El PRT-ERP. La guerrilla marxista*, Buenos Aires, Eudeba.

Ribeiro, Darcy (2000), *Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno*, São Paulo, Schwarcz Ltda.

Romero, José Luis (1976), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Romero, José Luis (1996), *Estudio de la mentalidad burguesa*, Buenos Aires, Alianza.

Romero, Luis Alberto (2001), *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Rouquié, Alain (1986), *Poder militar y sociedad política en Argentina II*, Buenos Aires, Hyspamérica.

- Ruz-Peinado, José (2003), “El Brasil de los populismos: de la construcción de la identidad nacional a la supuesta democracia racial”, en *Revista HMIC: Història moderna i contemporània*, N° 1.
- Sábato, Jorge F. y Schvarzer, Jorge (1988), “Funcionamiento de la economía y poder político en la Argentina: trabas para la democracia”, en Sábato, Jorge, *La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características*, Buenos Aires, Cisea-GEL.
- Sigal, Silvia (1991), *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.
- Slatta, Richard W. (1987), *Bandidos: The Varieties of Latin American Banditry*, New York, Greenwood Press.
- Staden, Hans (2008), *Duas viagens al Brasil*, Porto Alegre, L&PM Pocket.
- Terán, Oscar (1991), *Nuestros años sesentas. La formación de la Nueva Izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.
- Terán, Oscar (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el Siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Zea, Leopoldo (1980), *Simón Bolívar. Integración en la Libertad*, México, Edicol.
- Zea, Leopoldo (Ed.) (1986), *Ideas en torno de Latinoamérica. Volumen I*, México, UNAM.

### 3. Estudios culturales

- Aguilar, Gonzalo (2003), *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Alembert, Francisco y Canhete, Polaina (2004), *Bienais de São Paulo*, São Paulo, Biotempo Editorial.
- Aliata, Fernando y Silvestre, Graciela (1994), *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, CEAL.
- Altamirano, Carlos (2008), *Historia de los intelectuales en América Latina. Tomo I: La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Madrid, Katz Editores.
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (2006), *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 1/1966-1969*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C/Booket.
- Avellaneda, Andrés (1986), *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Boal, Augusto (1985), *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*, México, Nueva Imagen.
- Brett, Guy (2005), *Brasil experimental – Arte/Vida: proposições e paradoxas*, Rio de Janeiro, Contra-capá.

Brihuega, Jaime (1996), “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental”, en Bozal, Valeriano (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, Madrid, Visor.

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.

De Campos, Augusto, Pignatario, Décio y De Campos, Haroldo (1975), *Teoría da poesia concreta. Têxtos críticos e manifestos 1950/1969*, São Paulo, Livraria Duas Cidades.

Favaretto, Celso (1996), *Tropicália. Alegoria Alegria*, São Paulo, Atelie Editorial.

Garcia de Alencar (2000), Maria Amélia, *Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular*, Bogotá, Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM.

Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Giunta, Andrea (Comp.) (2005), *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Giunta, Andrea (2008), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (2005), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós.

Gutiérrez Pérez, José y Flores Valdes, Ofelia (2007), “El campo en la pintura cubana: la obra de Carlos Enríquez”, *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, N° 328, agosto. Disponible en Internet en: [http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2007/n328/327\\_17.html](http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2007/n328/327_17.html).

Laera, Alejandro y Aguilar, Gonzalo Moisés (Sel.) (2008), *Oswald de Andrade. Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2000), *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 Argentina*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

Martínez Carril, Manuel (2003), “Vínculos y proximidades. El neorrealismo y el cine latinoamericano”, en *Cinemas*, N°4, abril-junio.

Martínez Luque, Virginia (2005), “Tupy or not tupy: antropofagia, cultura e identidad”, en *Revista Diálogos*, Año 9, N° 3, mayo.

Montaigne, Miguel de (1980), *Ensayos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Oliven, Ruben George (1999), *Nación y modernidad. La reinención de la identidad gaúcha en el Brasil*, Buenos Aires, Eudeba.

Oliven, Ruben George, “Cultura e modernidade no Brasil”, en *São Paulo Perspec*, São Paulo, V.15, N° 2, abril 2001 [en línea]. Disponible en Internet en: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010288392001000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000200002&lng=en&nrm=iso).

Pino, Mirian (2002), “El Semanario *Marcha* de Uruguay: una genealogía de la crítica de la cultura en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 56, Año 28, Lima-Hanover.

Rama, Angel (1965), “La cultura uruguaya en ‘Marcha’”, en *Revista Sur*, N° 293, Buenos Aires, marzo-abril.

Rama, Angel (1984), *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.

Rizk, Beatriz J. (1987), *El Nuevo Teatro Latinoamericano, una lectura histórica*, Minneapolis, Prisma Institute.

Rodríguez, Franklin (1990), “Apuntes para una poética del teatro latinoamericano”, en De Toro, Fernando (Ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna/IITCTL.

Romero Brest, Jorge (1969), *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós.

Schopf, Federico (2000), *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

Schwartz, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Sorensen, Diana (1998), *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Stam, Robert y Shohat, Ella (1994), *Relatos de la cultura visual: hacia una estética policéntrica*.

Disponible en Internet en:  
[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=39&itemid=99999999](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=39&itemid=99999999)

Svampa, Maristella (1994), *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto.

Verzero, Lorena (2010), “El corredor de teatro militante (1968-1974): América Latina, la ‘Patria Grande’ y las especificidades nacionales”, en revista *Anfora*, Año 17, N° 29, Santafé de Bogotá, julio-diciembre.

#### **4. Estudios teóricos e históricos sobre cine universal**

Aguilar, Santiago (2007), “Free Cinema: los jóvenes airados van al cine”, en *Minerva. Epoca IV*, N° 11, Madrid.

Aristarco, Guido (1966), *Novela y antinovela. El cine italiano después del neorrealismo*, Buenos Aires, Jorge Alvarez S.A.

Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós.

- Bazin, André (1990), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.<sup>626</sup>
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- Brunetta, Gian Piero (1987), *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Madrid, Cátedra.
- Burch, Noël (1991), *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Casetti, Francesco (1996), *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.
- Castello, Giulio Cesare (1962), *El cine neorrealista italiano*, Buenos Aires, Eudeba.
- Choi, Domin y Bermúdez, Nicolás (2006), “Metáfora y metonimia en el lenguaje visual”, en Di Stéfano, Mariana (Comp.), *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Colombres, Adolfo (Comp.) (1985), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Del Sol-Clacso.
- Eisenstein, Sergei (2006), *La forma del cine*, México, Siglo XXI Editores.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Metz, Christian (1977), *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili. Colección Comunicación Visual.
- Mitry, Jean (1990), *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, Ediciones Akal.
- Mitry, Jean (2002), “Los comienzos del montaje”, en *Estética y psicología del cine I. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Morin, Edgar (1966), *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- Ortega, María Luisa (2005), “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (Eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra.
- Ortega, María Luisa y García, Noemí (2008), *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B Editores.
- Petrić, Vlada (1993), *Constructivism in film. The Man with the Movie camera. A Cinematic Analysis*, New York, Cambridge University Press.
- Quintana, Angel (1997), *El cine italiano 1942-1961, del Neorrealismo a la Modernidad*, Barcelona, Paidós.
- Renov, Michael (1993), “Toward a Poetics of Documentary”, en *Theorizing Documentary*, New York, Routledge.
- Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero (1993), *Textos y Manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.

---

<sup>626</sup> También hemos utilizado una edición de 1966 y de 2004.

Rosenstone, Robert A. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel.

Sadoul, Georges (1973), *El cine de Dziga Vertov*, México, Ediciones Era.

Schnitzer, Luda, Schnitzer, Jean y Martin, Marcel (1974), *Cine y revolución*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Shohat, Ella y Stam, Robert (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores.

## **5. Estudios teóricos e históricos sobre cine latinoamericano**

AA.VV. (1988), *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas.

AA.VV (2004), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Malba/Colección Constantini.

Amado, Ana (2009), *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

Amar Rodríguez, Víctor Manuel (1994), *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Madrid, Dykinson.

Avellar, José Carlos (1995), *Deus e o diabo na terra do sol*, Rio de Janeiro, Editora Rocco.

Bentes, Ivana (1996), *Joaquim Pedro de Andrade*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.

Bentes, Ivana (1997), *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras.

Bernardet, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Brasiliense.

Burton, Julianne (1990), *The social documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

Burton, Julianne (1991), *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*, México, Diana.

Cabral, Sérgio (2007), *Grande Otelo: uma biografia*, Rio de Janeiro, Editora 34.

Campo, Javier y Dodaro, Christian (Comps.) (2007), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América.

Campodónico, Horacio (2005), *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*, Madrid, Fundación Autor.

Carreño, Gastón (2002), *Entre el ojo y el espejo. La imagen mapuche en cine y video*, Tesis de Antropología Social, Universidad de Chile.

Couselo, Jorge Miguel (1969), *El negro Ferreyra, un cine por instinto*, Buenos Aires, Editorial Freeland.

Couselo, Jorge Miguel (1991), “Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y ‘La Gaceta Literaria’”, en *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.

Da Silva Graça, Marcos, Botelho do Amaral, Sergio y Goulart, Sonia (1997), *Cinema brasileiro: três olhares*, EDUFF, Rio de Janeiro.

De la Puente, Pablo y Russo, Maximiliano (2007), *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, Buenos Aires, Tierra del Sur.

Del Rio, Joel (2005), “Precursores, nacimiento y plenitud del Nuevo Cine Latinoamericano”, en *Miradas. Revista del audiovisual*. Disponible en Internet en: [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=286&Itemid=48](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=286&Itemid=48).

De Souza Ferreira, Suzana Cristina (2003), *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade*, São Paulo, Annablume.

Diegues, Carlos (1988), *Cinema brasileiro. Ideais e imagens*, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Di Núbila, Domingo (1998), *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Ehrmann, Hans (1968), “Cine chileno: etapa de transición”, en *Nuestro cine*, N° 72, Madrid, abril.

Elena, Alberto y Díaz López, Marina (1999), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza.

Elena, Alberto y Díaz López, Marina (Eds.) (2003), *The cinema of Latin America*, London, Wallflower Press.

Eliezer Galvão, Maria Rita (1975), *Crônica do cinema paulistano*, São Paulo, Atica.

España, Claudio (1998), “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años 50s”, en *Nuevo texto crítico*, Año XI, Número 21/22, California, Standford University Press.

España, Claudio (Dir.) (2000), *Cine argentino. Industria y clasicismo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

España, Claudio (Dir.) (2005), *Cine argentino. Modernidad y vanguardia. 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Ferreira Leite, Sidney (2005), *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

Francia, Aldo (1990), *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, CESOC Ediciones ChileAmérica.

Gallardo, Francisco (2008), “Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile”, en *Chungará (Arica) Revista de Antropología Chilena*, Volumen 40. Disponible en Internet en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562008000300008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562008000300008&script=sci_arttext).

- Garaglia, Eduardo, Mestman, Mariano y Pérez Fernández, Silvia (2005), “Reportaje a Humberto Ríos”, en *Revista Ojos Cruels*, N° 2, Buenos Aires, abril-septiembre.
- García, Marta (Coord.) (1984), *Historia del cine. Volumen VI. El séptimo arte hoy*, Madrid, Sarpe.
- García Espinosa (1979), *Una imagen recorre el mundo*, La Habana, Letras Cubanas.
- Gerber, Raquel (1982), *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*, Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- Getino, Octavio (Comp.) (1988), *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Legasa.
- Getino, Octavio (1990), *Cine y dependencia*, Buenos Aires, Puntosur.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de ‘las historias de la revolución’*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.
- Greca, Verónica (2006), “El último malón. Una aproximación a las relaciones interétnicas a partir del levantamiento del pueblo mocoví de San Javier en 1905, en base a la obra de Alcides Greca”. Disponible en Internet en: <http://www.ctera.org.ar/iipmv/publicaciones/cuaderno6/cd/1880/Greca.pdf>.
- Grinberg, Miguel (1992), *Mario Soffici*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Gubern, Román (1992), *Historia del cine. Volúmen 3*, Barcelona, Baber.
- Gumucio Dagrón, Alfonso (1982), *Historia del cine boliviano*, La Paz-Cochabamba, Ed. Los Amigos del Libro.
- Gumucio Dagrón, Alfonso (1984), *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, STUNAM/CIMCA/FEM.
- Gutiérrez Alea, Tomás (1982), *Dialéctica del espectador*, La Habana, Ediciones Unión.
- Hennebelle, Guy y Gumucio-Dagrón, Alfonso (Coords.) (1981), *Les Cinémas de l'Amérique Latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les oeuvres*, Paris, L'Herminier.
- Horowitz, S. (1961), “‘Sin aliento’ y la Nouvelle Vague”, en *Cinecrítica. Revista de cultura cinematográfica*, Año 2, N° 7, diciembre.
- Johnson, Randal y Stam, Robert (1995), *Brazilian cinema (expanded edition)*, New York, Columbia University Press.
- Kenny, Sofía (2009), *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*, Mendoza, Revista El Giróscopo.
- King, John (1993), *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, TM Editores.
- Kruger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Labaki, Amir (2006), *Introdução ao documentário brasileiro*, São Paulo, Francis.

- Lins, Consuelo (2004), *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- López, Marcela y Rodríguez, Alejandra (2009), *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*, Buenos Aires, Editorial del Nuevo Extremo.
- Lusnich, Ana Laura (Ed.) (2005), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Lusnich, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- Lusnich, Ana Laura (2009), “Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo”, en Revista *Secuencias. Revista de historia del cine*, N° 29, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Marrone, Irene (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- Martin, Michael T. (Ed.) (1997), *New Latin American Cinema. Volume one. Theories, practices and transcontinental articulations*, Detroit, Wayne State University Press.
- Martin, Michael T. (Ed.) (1997), *New Latin American Cinema. Volume two. Studies of national cinema*, Detroit, Wayne State University Press.
- Martínez, Tomás Eloy (1961), “El cine argentino: un fenómeno nuevo”, en *Cinecrítica. Revista de cultura cinematográfica*, Año 2, N° 7, diciembre.
- Mattos, Carlos Alberto (2002), *Walter Lima Júnior. Viver cinema*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- Mendes Catani, Afrânio (2004), *História do cinema brasileiro. 4 ensaios*, São Paulo, Panorama Comunicações.
- Mestman, Mariano (1999), “La hora de los hornos’, el peronismo y la imagen del ‘Che’”, en *Secuencias. Revista de historia del cine*, N° 10.
- Mestman, Mariano (2001), “Postales del cine militante argentino en el mundo”, en *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 2, Buenos Aires, septiembre.
- Mestman, Mariano (2001), “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación”, en AA.VV., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Mestman, Mariano (2002), “Entre Argel y Buenos Aires: El comité de cine del Tercer Mundo”, en Yoel, Gerardo (Comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.

- Mestman, Mariano (2008), “Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación”, en *Revista Sociedad*, N° 27, Buenos Aires, UBA y Editorial Prometeo.
- Mestman, Mariano (2009), “Breves notas sobre Sanjinés y el cine político argentino”, en *Tierra en trance. Miradas de cine*, noviembre-diciembre. Disponible en Internet en: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/ensayos/breves-notas-sobre-sanjines-y-el-cine-politico-argentino.html>.
- Monleón, José (1968), “Notas sobre el cine cubano”, en *Nuestro cine*, N° 72, Madrid, abril.
- Monteagudo, Luciano (1993), *Fernando Solanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Mouesca, Jacqueline (1988), *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del Litoral.
- Mouesca, Jacqueline (2005), *El documental chileno*, Santiago, Editorial Lom.
- Nascimento, Hélio (1981), *Cinema brasileiro*, Porto Alegre, Mercado Aberto.
- Juan-Navarro, Santiago (2006), “Cine, mito y revolución”, en Amiot-Guillouet, Julie y Berthier, Nancy (Dir.), *Cuba. Cinéma et Révolution*, Lyon, Le Grinh-LCE-Grimia.
- Ortiz Ramos, José Mario (1983), *Cinema, estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Coleção Cinema, vol.16.
- Ossa Coo, Carlos (1971), *Historia del cine chileno*, Santiago de Chile, Empresa Editora Nacional Quimantu.
- Palacios More, René y Pires Mateus, Daniel (1976), *El cine latinoamericano, o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*, Madrid, Sedmay.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1985), *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM Editores.
- Paranaguá, Paulo Antonio (Dir.) (1987), *Le cinema bresilen*, Paris, Editions du Centre Pompidou.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2000), *Amérique Latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, L'Harmattan, Paris.
- Paranaguá, Paulo Antonio (Ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Peña, Fernando Martín (2003), *El cine quema: Jorge Cedrón*, Buenos Aires, Editorial Altamira.
- Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (1998), “El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP (1971-1972). Arte y política. Mercados y violencia”, en *Razón y Revolución*, N° 4, otoño.
- Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (2006), *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- Pick, Zuzana M. (1993), *The New Latin American Cinema. A continental project*, Texas, University of Texas Press.
- Pierre, Sylvie (1987), *Glauber Rocha. Textos e entrevistas com Glauber Rocha*, São Paulo, Papirus.
- Prelorán, Jorge (1996), *El cine etnobiográfico*, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Cine.
- Ramos, Fernão (1987), *Cinema marginal (1968/1973). A representação em seu limite*, São Paulo, Brasiliense.
- Ramos, Fernão y Miranda, Luiz Felipe (Org.) (2000), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Senac.
- Ramos, Guiomar (2008), *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, São Paulo, Annablume; Fapesp.
- Rocha, Glauber (2003), *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac Naify.
- Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify.
- Saceiro, Carmen (1984), “¿Qué fue de la Cuba Sono Film?”, en *Revista Bohemia*, N° 26, 29 de junio.
- Sales Gomes, Paulo Emílio (1996), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra.
- Salles Gomes, Paulo Emílio (1974), *Humberto Mauro, Catagüeses, Cinearte*, São Paulo, Perspectiva.
- Salles Gomes, Paulo Emílio (1979), *Una situación colonial*, en *Revista años 60*. Año 1, N° 1, São Paulo, Centro de Estudios de Arte Contemporáneo/Kayrós, enero-marzo.
- Sánchez Biosca, Vicente (2004), “El resurgir de la vanguardia política: entre Jean-Luc Godard y Fernando Solanas”, en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós.
- Sanjinés, Jorge (1980), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI Editores.
- Sanjinés, Jorge (2003), “La herencia, las coincidencias y las diferencias”, en *Cinemais*, N°4, abril-junio.
- Santana, Alberto (1957), *Grandezas y miserias del cine chileno*, Santiago, Editorial Misión.
- Schumann, Peter B. (1987), *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa.
- Schwarz, Robert (1978), “O cinema e os fuzis”, en *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Silva Nobre, F. (1963), *A margem do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores.
- Solanas, Fernando E. y Getino, Octavio (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Tal, Tzvi (2002), “Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: *Los traidores* y *Los hijos de Fierro*”, en *Film-Historia on line*, 3.

- Tal, Tzvi (2003), “Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”, en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, N° 9, Año 5, Sevilla.
- Tal, Tzvi (2005), *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Ediciones Lumiere.
- Thirard, P.L. (1961), “Alrededor de la Nouvelle Vague”, en *Cinecrítica. Revista de cultura cinematográfica*, Año 2, N° 7, diciembre.
- Tirri, Néstor (Comp.) (2000), *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*, Buenos Aires, Secretaría de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Torres, Augusto M. (1968), “Fausto Canel habla de cine cubano”, en *Nuestro cine*, N° 72, Madrid, abril.
- Tranchini, Elena (2000), “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945”, en *Entrepasados*, N° 18/19.
- Vega, Alicia (1979), *Re-visión del cine chileno*, Santiago, Editorial Aconcagua.
- Velleggia, Susana (2009), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira.
- Ventura, Tereza (2000), *A poética política de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Funarte.
- Viany, Alex (1959), *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- Vieites, Mary (Comp.) (2004), *Fernando Birri. La primavera del patriarca*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Duckrós.
- Wolf, Sergio (Comp.) (1994), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.
- Xavier, Ismail (1983), *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- Xavier, Ismail (1993), *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- Xavier, Ismail (1999), “Historical Allegory”, en Miller, Toby y Stam, Robert (Eds.), *A companion to film theory*, Oxford, Blackwell Publishers.
- Xavier, Ismail (2001), *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra.
- s/a (1970), “Declaraciones de Glauber Rocha sobre ‘Der Leone Have Sept Cabeças’”, en *Revista Nuestro Cine*, N° 102, Madrid, Octubre.

## 6. Obras literarias

- Da Cunha, Euclides (1982), *Los sertones*, Buenos Aires, Ediciones Plus Ultra.
- Ramos, Graciliano (2001), *Vidas secas*, Buenos Aires, Corregidor.

Walsh, Rodolfo (2008), *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

## **7. Sitios web consultados**

<http://www.cinelatinoamericano.org>

<http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>

<http://www.habanafilmfestival.com>

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/de1949.htm#art47](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/de1949.htm#art47)

[http://www.cubaliteraria.cu/monografia/sociedad\\_nuestro\\_tiempo/index.html](http://www.cubaliteraria.cu/monografia/sociedad_nuestro_tiempo/index.html)

<http://www.cubacine.cu>

[http://www.encaribe.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=300:cuba-sono-films&catid=86:cine&Itemid=98](http://www.encaribe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=300:cuba-sono-films&catid=86:cine&Itemid=98)