

VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 2007.

Periferia y Precariedad. Aproximaciones al Nuevo Cine Latinoamericano.

Juan Pablo Silva Escobar.

Cita:

Juan Pablo Silva Escobar (2007). *Periferia y Precariedad. Aproximaciones al Nuevo Cine Latinoamericano. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/202>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCzH/vrE>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Periferia y Precariedad. *Aproximaciones al Nuevo Cine Latinoamericano*

Periphery and Precariousness. *Approaches to the New Latin American Cinema*

Juan Pablo Silva Escobar*

Resumen

El presente trabajo plantea que la práctica cinematográfica desarrollada en América Latina entre 1960 a 1976, configura una identidad cinematográfica que (re)significa la cinematografía de la región en la que es posible detectar un discurso socialmente pertinente que tanto el cine tradicional como el autoritario excluyen de sus códigos de significación. Partimos de la base que el Nuevo Cine Latinoamericano articula una enunciación que expresa un conjunto de aspiraciones a nivel político, cultural, social, artístico e ideológico, logrando conformar una producción simbólica, que no se establece exclusivamente desde el discurso revolucionario sino que también emana de abajo, de las entrañas del cuerpo social.

Palabras Claves: Identidad, Imaginarios, Cine Latinoamericano, Discurso encrático, Discurso acrático.

Abstract

This paper outlines that the film practice developed in Latin America between 1960 and 1976, configures a cinematic identity that (re)significate the cinematography of the region in which is possible to detect a socially pertinent speech that both the traditional and the authoritarian cinema exclude of its significance codes. We start from the basis that the New Latin American Cinema articulates an enunciation that expresses a group of aspirations at political, cultural, social, artistic and ideological level, being able to conform a symbolic production that doesn't settle down exclusively from the revolutionary speech but rather it also emanates of below, of the bowels of the community.

Keywords: Identity, Imaginary, Latin American Cinema, Encratic Speech, Acratic Speech.

«El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre»
Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*

La capacidad del cine para representar la vida social y los imaginarios no es el resultado de una misteriosa actividad, sino es el fruto de un conjunto de tareas pensadas, organizadas y definidas que tienen como fin construir un relato cinematográfico. Así, las obras cinematográficas suelen ser analizadas poniendo atención al contenido de lo relatado (diégesis), o bien, estudiando el modo en que ese contenido es relatado (narración). Sin embargo, creemos que para comprender el fenómeno del Nuevo Cine Latinoamericano es necesario adentrarse no sólo en cómo se construye el relato cinematográfico en cuanto diégesis y narración, sino también introducirse dentro del contexto socio-cultural y político en el que esas producciones simbólicas fueron producidas. Para ello, es pertinente reflexionar acerca de la relación entre cine y política, y ocuparnos del cine en cuanto forma en un contexto histórico, asumiendo, como señala Fredric Jameson, que el cine debe ser analizado comparativamente y «que sólo podemos comprender una política cinematográfica cuando la situamos como cine tanto en su contexto político local como en su contexto global; y es que cualquier película reflejará inevitablemente lo que podría denominarse su lugar en la distribución global del poder cultural». (Jameson, 1995: 18)

* Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Jorge Washington 134, Depto. 54 Ñuñoa, Santiago. jupase@vtr.net

A partir de esta premisa, nos parece que tanto la Revolución Cubana, como la llegada al poder de la Unidad Popular en Chile y las sucesivas dictaduras militares de derecha que se fueron sucediendo en el Cono Sur nos permiten delimitar el contexto sociohistórico del Nuevo Cine Latinoamericano y, a partir de dicho contexto, aproximarnos a los diversos factores sociales, las diferentes problemáticas políticas y los distintos elementos culturales que permiten configurar la producción simbólica del Nuevo Cine. Intentaremos sacar a la luz los distintos niveles de significación identificables en dos producciones cinematográficas - *La hora de los hornos*, 1968 de Getino y Solanas y *Terra em transe*, 1967 de Glauber Rocha - prestándole atención no sólo al mensaje, sino también al modo en que es codificado dicho mensaje, es decir, descifrar la práctica cinematográfica luchando contra cierta inocencia del signo fílmico que generalmente se nos presenta tan *natural*, que no nos detenemos a pensar que estamos frente a un complicado y muy artificial sistema de signos. Por ello es necesario entrar en lo que Roland Barthes ha llamado *la cocina del sentido*.

El cine Latinoamericano desarrollado entre los años 1959 a 1976,¹ ha sido definido indistintamente como Cine Revolucionario, Cine Imperfecto, Tercer Cine, Nuevo Cine Latinoamericano, Cine Militante, Cine de Liberación, Brazos Cinematográficos de los Partidos, entre otros.² Más allá (o más acá) de cualquier adjetivación posible, hay al menos dos puntos que son transversales a la historia del movimiento y que marcaron el modo de hacer películas: una es la dimensión estética (de carácter rupturista) y la otra la dimensión política (progresista, revolucionaria y descolonizadora). Históricamente el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y su noción de Tercer Cine se vincula directamente con la Revolución Cubana, la Tercera Vía peronista en Argentina, la Unidad Popular en Chile y se concretó en movimientos cinematográficos como el Cinema Novo brasileño, el Cine de Liberación en Argentina y el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos). Desde una perspectiva estética el movimiento se inspiró en tendencias tan diversas como el montaje soviético, el surrealismo, el neorealismo italiano, el teatro épico brechtiano, el cinèma vèrité y la nouvelle vague francesa. En cuanto al plano político, los cineastas latinoamericanos del Nuevo Cine consiguieron distinguirse de los realizadores europeos principalmente porque se encontraban más comprometidos con la lucha revolucionaria que sus colegas del viejo mundo. La dimensión marcadamente política se encuentra reflejada tanto

en las obras como en los diversos manifiestos que «valoraban un cine alternativo, independiente, anti-imperialista, más preocupado por ser provocador y combativo que con la expresión de autor o la satisfacción del consumidor». (Shohat y Stam, 2002: 250) Tanto en las obras como en los manifiestos, los cineastas no sólo se desmarcan del llamado primer y segundo cine, sino también de las tradiciones comerciales de sus propios países que eran vistas como burguesas, alienadas y colonizadas.

Nuestra hipótesis es que la práctica cinematográfica desarrollada desde 1960 a 1976 configura una identidad cinemática que (re)significa la cinematografía de la región y, en la que es posible detectar «un discurso socialmente pertinente que tanto el cine tradicional como el autoritario excluyen de sus códigos de significación» (Willemen, 1989: 10) Partimos de la base que el Nuevo Cine Latinoamericano articula una enunciación que expresa un conjunto de aspiraciones a nivel político, cultural, social, artístico e ideológico, logrando conformar una producción simbólica, que si bien se establece desde el discurso revolucionario, el cual «no se ejerce a partir de un lugar único y soberano sino que emana de abajo, de las entrañas del cuerpo social, procediendo de fuerzas locales, móviles y transitorias, a veces minúsculas, hasta organizarse en potentes homogeneidades que se convierten en hegemónicas». (Blanchot, 1993: 54) Por lo tanto, no podemos compartir la visión simplificada que sostiene que el «Nuevo Cine Latinoamericano carecía de unidad y sentido si se lo examinaba por países». (Cavallo y Díaz, 2007: 26) Por el contrario, los cineastas de la región -además de compartir un visión política revolucionaria- compartían una visión de mundo común basada en la cooperación, en la solidaridad, en la participación comunitaria y en la necesidad urgente por encontrar una forma discursiva propia en el plano estético acorde con el ideario político al cual adscribían. Cosmovisión que a partir de principios de los sesenta comenzó a fructificar en una importante colección de películas que reflejaban la madurez de estilo y la confianza en el potencial transformador del medio, basado en el convencimiento de que los países latinoamericanos compartían un contexto histórico único que exigía el compromiso de intelectuales y artistas en general, y de los cineastas en particular, de modo que el cine en la región había adquirido una identidad propia que tenía como anclaje las nociones de periferia y precariedad. Como señala Raúl Ruiz, «de pronto nos encontramos con una forma obvia y natural de hacer cine, sin ningún complejo de in-

ferioridad cultural. Empezamos a hacerlo con los pocos recursos que podíamos conseguir y con una libertad que el cine latinoamericano y europeo nunca tuvo. De pronto nos encontramos con todas las ventajas». (Cit en King, 1994: 111)

Consecuente con esta certeza de estar respondiendo a un imperativo histórico, el Nuevo Cine fue acompañado por planteamientos teóricos novedosos y punzantes, expresados en manifiestos y artículos que invitaban a producir un 'Cine de la Pobreza' inspirados por una 'Estética del Hambre', o un 'Cine Imperfecto' hecho por y para el sujeto popular, o un 'Tercer Cine' que proyectaría e iluminaría la lucha liberadora a través del continente. Quizás era esta *La hora de los hornos* de una *tierra en trance*.

De revoluciones, de manifiestos y de grupos cinematográficos

El Nuevo Cine Latinoamericano no fue sólo la versión local de movimientos cinematográficos internacionales, sino que fue por sobre todo la concreción en el celuloide de las inquietudes sobre la identidad latinoamericana que había sido tema de preocupación de la intelectualidad de la región desde hacía ya algunas décadas. Como señala Larrain, ya entre los años '20 y '40 es posible apreciar un conjunto de trabajos acerca de la identidad latinoamericana, «que fueron consistentemente críticos tanto del mismo carácter latinoamericano como de la adopción del racionalismo europeo y el materialismo norteamericano». (Larrain, 1996: 150) Autores como José Martí en Cuba, Rubén Darío en Nicaragua, José Vasconcelos en México, José Carlos Mariátegui en Perú, entre otros, recalcan que América Latina era diferente al modelo occidental, idea tomada del uruguayo José Enrique Rodó, quien a través de la publicación de *Ariel*, en 1900:

Inicia una crítica a lo que llama 'nordomanía', el afán latinoamericano de la copia de modelos extranjeros, especialmente norteamericanos, y propicia una vuelta a la realidad propia. (...) Sostiene que América Latina posee una mayor sensibilidad cultural y un mayor sentido idealista de la vida que unos Estados Unidos excesivamente materialistas y utilitaristas (Ibíd.: 151)

Hacia 1930, surge un indigenismo que lejos de ser una visión uniforme, «oscila entre la afirmación absoluta y esencialista de la raza indígena y su asimilación a la cultura nacional.» (Ibíd.: 153)

Paralelamente, el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría configuró un nuevo orden mundial que polarizó las opciones políticas e incrementó la intervención y el imperialismo norteamericano en América Latina. Con distintas estrategias, desde los Cuerpos de Paz hasta la imposición por la fuerza de gobiernos títeres, Estados Unidos impulsó un modelo de desarrollo capitalista, en el que la industrialización y la modernización del Estado armonizaban con los intereses de las oligarquías nacionales directamente ligadas al proceso económico occidental en manos de las grandes empresas multinacionales. En este contexto resultaba lógico que los intelectuales se acercaran a las posiciones de izquierda y el triunfo de la Revolución Cubana:

Otorgará al marxismo un nuevo prestigio entre los intelectuales latinoamericanos y un optimismo frente al nuevo sujeto de la representación: el pueblo como masa trabajadora y desde este punto de vista el proyecto político y cultural de la revolución cubana coincidió con la actitud revolucionaria de importantes sectores latinoamericanos. (Alegria, 1986: 370)

La Revolución del 59 en Cuba no dejó a nadie indiferente remeciendo las conciencias de todo el continente, abriendo un espacio para que millones de personas sintieran que podían ser dueños de sus destinos, sentimiento extraordinario que no estuvo ajeno a la práctica creativa. Es en este clima en que «(...) se da un proceso inédito: el rol de la industria de la cultura (...); en la constitución de un espacio cultural común de fuerte apelación identitaria». (Subercaseaux, 1999:176) Escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortazar, Carlos Fuentes, Mario Benedetti, entre muchos otros, que dieron inicio al fenómeno del *Boom* de la literatura latinoamericana; pintores como Nemesio Antunez, Roser Bru; músicos que retornan a las raíces indígenas para componer sus canciones como Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Chico Buarque, etc., «se trata de una apelación identitaria y utópica en torno a la idea de cambio y revolución, un proceso de fuerte contenido latinoamericanista y 'tercermundista' (...) donde se revitalizan el integracionismo de cuño bolivariano». (Castañeda, 1993: 199) Y es dentro de este contexto sociohistórico en que el Nuevo Cine Latinoamericano viene a contribuir con un proyecto revolucionario.

En 1959 se funda en Cuba el ICAIC, que parte de la premisa que el *cine es un arte* y tiene como tarea principal «la creación de una base técnico-material y

organizativa, y de una atmósfera cultural, espiritual, propicia al surgimiento y desarrollo de los creadores y de sus realizaciones, de la obra de arte.» (Guevara, 1988: 28) El ICAIC perseguía representar la revolución en imágenes y transmitir e involucrar a través de la gran pantalla al pueblo en la causa revolucionaria. El cine era visto como un medio eficaz para desarrollar una conciencia individual y colectiva en el espíritu revolucionario. «El surgimiento del movimiento cinematográfico en nuestro país está ligado estrechamente al proceso revolucionario y representa un salto cultural cualitativo, de dimensión política y moral, pues liquida un pasado de oprobio». (Ibíd.: 29) El cine cubano de la post-revolución se desenvuelve dentro de un ámbito social caracterizado por profundos cambios económicos, ideológicos y culturales que generaría y estimularía nuevas ideas y prácticas cinematográficas.

Otro acontecimiento trascendente para el movimiento cinematográfico es la llegada de la Unidad Popular al poder en Chile a comienzos de los años 70. Los realizadores chilenos habían participado activamente en la llegada de Allende a la Moneda y el triunfo en las elecciones le dio un nuevo impulso y nuevas tareas al cine chileno, fin para el cual se refundó Chile Films como productora cinematográfica del estado. En esa ocasión Miguel Littin, como presidente de Chile Films, redactó el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular en el que se sostiene que el cine chileno sería nacional, popular y revolucionario. De acuerdo a este manifiesto, el arte revolucionario debe entenderse como «aquel que nace de la realización conjunta del artista y el pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta como instrumento de comunicación». (Cit. en Orell, 2006: 124)

Los cineastas de la Unidad popular estaban concientes de la necesidad de una ruptura tanto al nivel de producción como en la adquisición de un lenguaje cinematográfico propio:

Que sostenemos que las formas de producción tradicional son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos. A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de la búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inspiración del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias. (Cit. en Orell, 2006: 124)

El cine es comprendido como un medio de expresión masivo al servicio de la concientización de las clases populares y como un medio democrático, como lo destaca el punto doce del manifiesto:

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 por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia. (Cit. en Orell, 2006: 124)

En Argentina, por su parte, Fernando Birri había creado el Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe Argentina en 1962: «Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica». (Birri, 1988: 18) El Instituto se planteó como una escuela de carácter documental con el que se perseguía producir un cine realista, presentándose como una alternativa a la producción cinematográfica dominante que se caracterizaba por mostrar una imagen ajena a la realidad del país. Birri sostenía que el cine en América Latina ofrecía una imagen falsa de la realidad de nuestras sociedades con las que se escamoteaba al pueblo y, desde su perspectiva, el documental permitía revertir esa situación pues permite presentar la realidad:

(...) como la realidad es y no puede darla de otra manera. Ésta 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 (...) Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realísticamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine. (Birri, 1988: 22)

Ahora bien, estos movimientos nacionales reflejaban un ánimo común en el continente, sin embargo cada uno de ellos se desarrollaba de forma independiente. No fue hasta 1967, con el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y el Primer Encuentro de Cineastas

Latinoamericanos que reunió a un gran número de cineastas de la región, que tanto críticos como realizadores tomaron conciencia de la existencia de lo que posteriormente fue bautizado como Nuevo Cine Latinoamericano. Más tarde, refiriéndose a la Primera Muestra de Cine Latinoamericano realizada en Mérida (Venezuela), Jorge Sanjinés declararía:

Sin conocernos estábamos trabajando en una misma idea, convencidos de un mismo deber. Comprendíamos que cada uno en su propio país, tendría poco tiempo para denunciar la miseria, analizar sus causas, combatir la confusión, informar sobre lo que deliberadamente se oculta al pueblo, exaltar y contribuir a rescatar nuestra personalidad cultural, etc., tareas urgentes e indispensables que significaban crear conciencia de liberación. (Sanjinés, 1988a: 100)

Aquí se comprueba la consolidación identitaria de un movimiento cinematográfico cuyo punto en común era ser un arte comprometido e inmerso en la realidad social de los pueblos de la región. En Mérida se llegó a la conclusión de que era hora ya de pasar de una etapa defensiva, de la mera denuncia de la miseria, a una etapa más ofensiva que señalara a los causantes, acusara a los culpables y explicara la estructura de la explotación de los pueblos latinoamericanos. Es importante subrayar que en este primer encuentro se presentaron tan sólo ocho largometrajes independientes, al año siguiente en Viña del Mar, durante el segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, el número aumentó a cuarenta. Este incremento puede explicarse precisamente por esta nueva percepción de comunidad sustentada en valores como el compromiso social, la solidaridad y la cooperación. Ejemplo de ello es *Yawar Mallku* (1969) de Jorge Sanjinés, que se procesó en parte en Buenos Aires, gracias a la cooperación de cineastas uruguayos y argentinos del grupo Renacimiento. Años más tarde *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, sería editada en Venezuela y Cuba.

Los diversos manifiestos e innumerables artículos producidos por los practicantes del Nuevo Cine Latinoamericano son una fuente de información que permiten comprender este fenómeno cultural. Tanto en la práctica cinematográfica como en la racionalización acerca de ella, los cineastas pertenecientes a este movimiento perseguían resignificar la cinematografía de la región dotándola de una estética nueva y de una postura política progresista y revolucionaria. El objetivo último es romper con la ideología dominante representada por la industria hollywoodense y su modo imperialista de pro-

ducción, de contenido y de distribución, y desligarse del llamado nuevo cine europeo y su narcisista culto por el autor. El Nuevo Cine objetiva al cine como un arma revolucionaria, como un arte combativo, al servicio de la concientización de los oprimidos. Así el Nuevo Cine Latinoamericano se convierte, como dijera Benjamin acerca de los dadaísta, 'en un instrumento de la balística': «la cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo.» (Getino y Solanas, 1988: 50) Desde esta perspectiva el Nuevo Cine Latinoamericano es pensado como un cine-acción que no persigue sólo interpretar el mundo sino transformarlo, es el lugar de encuentro de las vanguardias políticas y artísticas comprometidas con la tarea revolucionaria, y es el propio cineasta quien debe «descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora.» (Getino y Solanas, 1988: 47)

Glauber Rocha, sostenía en su ensayo *La Estética de la Violencia* (1965) que «el nuevo cine no puede sino desarrollarse en las fronteras del proceso económico-cultural del continente (...) Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre, y que padece por lo tanto de las debilidades propias de su existencia particular. (Rocha, 1988b: 167)

Rocha planteaba la necesidad de un cine hambriento, de películas sucias y feas, y exigía un cine de autor politizado «libre, anticonformista, rebelde, violento, insolente» sin historias, ni grandes estudios, ni egocéntricas estrellas (Rocha, 1988a: 150). Para Rocha, «el autor apenas necesita un operador, una cámara, alguna película y lo indispensable para el laboratorio; el autor exige solamente libertad» (Ibíd.: 148) El nuevo cine debía ser «técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde y sociológicamente impreciso». (Rocha, 1981: 36) Rocha reivindicaba la perspectiva de autor en una relación dialéctica en la que si la industria era el sistema, el autor era la revolución. El autor latinoamericano se diferenciaba de sus homólogos europeos en cuanto que para los cineastas del viejo continente el autor era la expresión de un sujeto individual soberano, mientras que el Tercer Mundo nacionalizaba al autor y lo consideraba como la expresión, no de una subjetividad individual, sino de la nación en su conjunto. (Stam, 2001; Casetti, 1994)

El cubano Julio García Espinosa (co-fundador del ICAIC) publicó en 1969 su ensayo *Por un Cine Imperfecto* en el que afirma: «hoy en día hay un cine perfecto

–técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario». (García Espinosa, 1988: 63) En su artículo, García Espinosa aboga por una democratización de los medios audiovisuales y de la necesidad de romper con la tendencia de un cine hecho por una minoría para las masas, plantea que «el arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas». (Ibíd.: 69) Dentro de la concepción teórica del 'Cine Imperfecto', éste no debe interesarse por consolidar una nueva poética, sino que «su objetivo esencial es desaparecer como nueva poética, (...) ya no se trata de sustituir un ismo por otro, una poesía por una anti-poesía, sino de que: efectivamente lleguen a surgir mil flores distintas». (García Espinosa, 1988: 77) En otras palabras, que a partir del pueblo y de la cultura popular emergiera el nuevo cine, y no uno, sino cuantos fuesen necesarios para que cada país encontrara su propia manifestación artística.

En Argentina Fernando Solanas y Octavio Getino lideraron el Grupo de Liberación que veía en el cine un arma revolucionaria al servicio de las clases oprimidas. Con notable visión apelaron por un 'Tercer Cine' en el que:

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contiene (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo; la posibilidad que somos cada uno de nosotros. (Getino y Solanas, 1988: 60)

Solanas y Getino comprenden la práctica cinematográfica como un cine-guerrilla o un cine-acto comprometido con la lucha contra el neocolonialismo en que la práctica cinematográfica es una de entre muchas formas de acción para lograr la liberación de los pueblos, en clara oposición con lo que era el cine hasta ese momento, «sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo.» (Getino y Solanas, 1988: 29) El 'Tercer Cine' es concebido como un medio de transmisión de aquellas ideas y concepciones que per-

mitan liberar al hombre alienado y sometido, para ello ven en el género documental la principal plataforma de una cinematografía revolucionaria. «Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema.» (Getino y Solanas, 1988: 47)

Uno de los aspectos centrales en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano fue la eclosión de innumerables grupos cinematográficos de diversa índole. Ya en 1961 en México se publica el manifiesto del Grupo Nuevo Cine que tiene como objetivo «la superación del deprimente estado del cine mexicano» (de la Colina et al., 1988: 33) y luchar contra la creciente censura a la que eran sometidas las películas de producción independiente.

En Bolivia, entre los años 1961-62, Jorge Sanjinés y Oscar Soria formaron un grupo de cineastas, que años más tarde sería bautizado como Ukamau en homenaje a la película homónima de Sanjinés (1966). Este grupo fue uno de los más prolíficos de su época y en una primera etapa se dedicaron a realizar cortometrajes documentales que daban cuenta de la miseria y explotación del pueblo, entre ellas *Revolución* (1962) y *¡Aysa!* (1965), que luego eran exhibidas en los campos y en las minas donde habían sido rodadas. La experiencia les enseñó que mostrar aquello que las personas conocían cotidianamente no les aportaba nada, por lo que decidieron pasar de la constatación de una realidad a explicarla, a denunciarla y a combatirla. Así surgieron películas como *Yawar Mallku* (Sangre de Condor) (1969) que denuncia a un centro de maternidad montado por norteamericanos del Cuerpo de Paz en Bolivia que esterilizaba quirúrgicamente a las mujeres sin su consentimiento. Para el grupo Ukamau, aún en activo, la integración del pueblo en el proceso creativo es fundamental porque el cine revolucionario no puede ser sino que colectivo en todas sus fases de producción, de contenido y de exhibición. «Ya son numerosas las obras y trabajos de grupo y los filmes colectivos y, lo que es muy importante, la participación del pueblo, que actúa, que sugiere, que crea directamente.» (Sanjinés, 1988b: 119)

En Argentina, en 1969, se crea el Grupo Cine de la Base que viene a sumarse a las luchas populares contra la dictadura del general Juan Carlos Onganía. El objetivo principal del grupo era «promover la recuperación política de los filmes en las bases obreras populares. Internamente el grupo divide sus dos tareas en

áreas fundamentales: la producción y la distribución». (Denti, 1988: 63) La producción estaba concentrada en la realización de documentales ligados a los problemas de la clase obrera y campesina, mientras que la distribución se dirigía hacia tres sectores: el sindical, el barrial y el universitario. El grupo funcionó hasta 1976, cuando se produjo el golpe de estado, aunque luego continuaron desarrollando su actividades en el exilio. Otro colectivo emblemático argentino es el Grupo Liberación, al que yo nos hemos referido antes, y del que surge el emblemático documental *La hora de los hornos* el cual analizaremos más adelante. El Grupo Liberación apelaba a una solidaridad en la que «el grupo existe en tanto que complementación de responsabilidades, suma y síntesis de capacidades, y en cuanto opera armónicamente con una dirección que centraliza la planificación del trabajo y preserva su continuidad». (Getino Y Solanas, 1988: 53) Para el Grupo Liberación la colaboración intergrupal, el generar un centro de recepción de materiales para archivo que pudiera ser utilizado por los distintos grupos, el organizar encuentros regionales para el intercambio de experiencias, era fundamental con su objetivo de resignificación de la práctica cinematográfica en su lucha contra el neocolonialismo.

La hora de los hornos y Terra em transe, paradigmas del Nuevo Cine Latinoamericano

Existe un gran número de películas de ficción y documental que son auténticos paradigmas para la construcción del Nuevo Cine Latinoamericano.³ En este artículo analizaremos *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas y *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, porque ambos filmes nos permiten ejemplificar dos formas de enunciación que difieren no sólo en el hecho de que una sea un documental y la otra una ficción, sino que estructuran dos formas de concebir el cine revolucionario.

La hora de los hornos (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas, es un documental épico, de casi cuatro horas de duración, estructurado como un ensayo político dividido en tres partes: la primera *Neocolonialismo y Violencia*; la segunda *Acto para la Liberación* y la Tercera *Violencia y Liberación*. Cada una de estas partes están a su vez, subdivididas en una serie de subcapítulos. La primera parte *Neocolonialismo y Violencia*, de 85 minutos de dura-

ción, nos revela como Argentina se estructura a partir de una amalgama de influencias europeas: 'oro inglés, manos italianas, libros franceses'. Estéticamente, esta primera parte, propone un lenguaje cinematográfico experimental (que se va perdiendo en las segunda y tercera partes) que juega con los cortes directos para unir un plano con el otro, la música que va marcando el ritmo de las imágenes y un montaje basado en la yuxtaposición de imágenes para que crear nuevos significado. Los subcapítulos: *La violencia cotidiana*, *La oligarquía*, *La dependencia*, etc., permiten el ordenamiento coherente de un discurso combativo, revolucionario y que aboga por la descolonización de los pueblos sometidos al imperialismo norteamericano. La segunda parte *Acto para la Liberación*, se subdivide en *Crónica del peronismo*, que abarca el mandato de Perón desde 1945 hasta su caída en 1955, y en *Crónica de la resistencia*, en la que se nos muestra la lucha de la oposición durante el exilio de Perón. Esta segunda parte, de 115 minutos de duración, tiene un quiebre significativo con la parte que la antecede en cuanto a la dimensión estética, si la primera es vertiginosa y experimental, la segunda es reposada, convencional y centrada en los testimonios de los protagonistas, y se ordena narrativamente en base a una voz en *off*. La tercera parte, *Violencia y Liberación*, de 35 minutos de duración, es una suerte de epílogo, que se construye sobre la base de la voz en *off* de los realizadores que dan coherencia a un conjunto de testimonios de lucha y resistencia, y con una serie de citas de intelectuales importantes para el movimiento revolucionario. Esta tercera parte es una invitación a la reflexión de los espectadores y por tanto se construye como una obra abierta.

Aunque es una obra abierta en su conjunto, esto no significa que en ella encontremos una plurisignificación, ni mucho menos una multiplicidad de lecturas posibles, *La hora...* es marcadamente inequívoca e incluso panfletaria. Lo abierto del documental se encuentra en otros aspectos. En un primer momento, los realizadores se propusieron hacer un documental breve acerca de las condiciones sociales de la clase obrera Argentina, pero dejaron su obra abierta a la crítica de los obreros a los que estaban retratando; las sugerencias y críticas que salieron de dicho encuentro hizo que el filme sufriera un conjunto de cambios, entre los cuales estuvo el de incorporar una suerte de indagación y búsqueda, lo que transfiguró un cortometraje documental reformista en un largometraje épico-documental revolucionario, antiimperialista y descolonizador. Por otro lado

La hora... «es una obra abierta en su misma estructura de texto» (Shohat y Stam, 2002: 260) que plantea preguntas e incluso genera los espacios para que se interrumpa la proyección y se genere un debate. En otra parte, son los mismos autores quienes piden la colaboración en la escritura del documental al solicitar material adicional. Hacia el final de la tercera parte la película deja una final abierto al negarse a dar una conclusión e interpellando a los espectadores a sacar sus propias conclusiones.

La hora de los hornos al exhortar continuamente al espectador; al estar estructurado de forma ensayística utilizando una serie de citas de importantes intelectuales (como Sartre, Fanon o Césaire), al utilizar una retórica audiovisual en que «la intercalación a ritmo entrecortado de encuadres negros y de títulos incendiarios genera un *ciné-écriture* dinámico» (Ibíd.: 261). El documental recurre a una retórica audiovisual-textual que tiene como fin generar la toma de conciencia a través del uso de la pantalla en negro que funciona como elemento de neutralidad para destacar la importancia del discurso cargado de significación y no perdernos en la sucesión de imágenes. En otros momentos la voz en *off* desempeña un rol de anclaje para restringir la polisemia de las imágenes y producir un efecto desmitificador en el que «el cometa de fuera de la pantalla hace añicos la imagen oficial del mundo» (Ibíd.: 261).

La hora de los hornos es un documental que tiene como objetivo interpelar al espectador, presentándose como un cine-acto que debe acabar con la pasividad de los espectadores: «esto no es sólo la exhibición de un filme ni tampoco un espectáculo, es antes que nada *un acto*, una acto de unidad antiimperialista (...) El filme es un pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección».⁴ Para Solanas y Getino el cine-acto es un cine inconcluso y abierto, un cine que tiene como finalidad el conocimiento y el diálogo:

Nuestro film -declaraba Fernando Solanas- está concebido como cine-acto o cine-acción, más que de espectáculo. Es un cine que sale a negar al público la categoría de espectáculo. Hasta ahora el cine ha sido concebido como acto cerrado en el cual el público es sólo espectador, no tiene ningún compromiso para con lo que se le muestra. Es decir, un público anónimo compuesto por individuos de diferentes clases sociales; nosotros elegimos un público que puede tener matices

ideológicos, pero que tiene el común denominador de estar de acuerdo con la liberación nacional y social. (Cit. en Gil Olivo, 1992: 122-123).

El hecho de que *La hora de los hornos* sea una película filmada y exhibida clandestinamente en cooperación con grupos de resistencia, hace que esta producción simbólica se sitúe en la periferia de la periferia, evidenciando la incomodidad que producía en la clase dominante por su compromiso contracultural, conduciendo a una férrea represión. «Cuando un régimen represor hace que ir a ver una película se convierta en una actividad clandestina merecedora de una pena de prisión o de tortura, la mismísima asistencia al cine se convierte en un compromiso político». (Shohat y Stam, 2002: 260) *La hora...* se hace permeable a la realidad represora en la que se desenvuelve solicitando la colaboración de conspiradores y no de consumidores de un filme. Si analizamos el comienzo de cada una de las partes en que se divide el documental, encontramos una suerte de obertura basado en el montaje de citas, eslóganes e imágenes que nos conducen hacia un espacio liberado y un territorio descolonizado, es una invitación a la acción que busca constantemente situarnos en una relación discursiva que nos interpela directamente a nosotros en un 'tú-yo', a diferencia de otras cinematografías que se desenvuelven discursivamente en un 'él-ella-eso'. El lenguaje militante, la llamada a la acción, la interpelación a la reflexión, una cámara inquieta que busca constantemente situar su foco para dispersarse de inmediato, el uso de un montaje para generar metáforas, toda se va configurando en una suerte de mandato brechtiano, de obligar al público a tomar partido.

La película toma materiales de diversas fuentes para construir una poética que quiere desesperadamente desvincularse del llamado 'Primer cine' (el cine industrializado y alienante de Hollywood), y del 'Segundo cine' (el cine de autor europeo), para devenir en un 'Tercer cine' independiente, guerrillero-combativo que construye su propia retórica audiovisual basado en lo experimental. Al combinar una serie de materiales dispares como anuncios de televisión, documentales, fotografías, citas de intelectuales, testimonios de actores sociales relevantes, va construyendo un compendio cinematográfico cuyas estrategias van desde el didactismo más descarado y descarnado, a una estilización operística, para configurarse finalmente como una obra que se sostiene en la intertextualidad.

Terra em Transe (1967) de Glauber Rocha. es una película de ficción que se estructura a partir de una retóri-

ca audiovisual antirrealista en que los hechos son narrados en base a los *flashbacks* del protagonista que se está muriendo. Al romper con las convenciones del realismo dramático, la narrativa «descarrila constantemente, se deconstruye, se reelabora mientras la discontinuidad espacio-temporal se exagera por movimientos de cámara vertiginosos, *jump cuts* y una banda sonora discontinua y autónoma.» (Shohat y Stam, 2002: 273) Las secuencias no siguen una lógica en el que las escenas se van encadenando una tras otra, sino que por el contrario son puestas en un aparente (des)orden, en el que el tiempo presente se vuelve pasado y el pasado presente, con el que se construye una alegoría que remite a una desazón sustancial: el hervidero en el que se encuentra un artista-intelectual Paulo Martins, que apoya en un principio al derechista Porfirio Díaz, luego se inclina a la izquierda y presta su apoyo al populista Vieira. Temerosa de una derrota electoral la derecha da un golpe de estado, analogía del golpe militar de 1964 en Brasil. En otra escena, vemos al ahora radicalizado Martins que le entrega una pistola a Vieira que simboliza la resistencia popular que Vieira no se atreve a solicitar ni apoyar. Al final de la película se nos intercalan escenas de la agonía de Martins con la coronación del dictador Porfirio Díaz y termina con una toma prolongada en la que se ve la silueta de Martins con un fusil levantado. *Terra em transe*, al caracterizar a la derecha como conspiradora y a la izquierda como incompetente, realiza una sutil metáfora de las dos caras del poder de la élite. La película da vida a personajes que representan grandes fuerzas históricas, alegorías que solicitan un desciframiento por parte del espectador. Por ejemplo Porfirio Díaz el dictador mexicano que emprendió campañas de exterminio contra las poblaciones indígenas de los estados del norte de México, personifica el despotismo y la opresión, la compañía llamada EXPLINT (Compañía Internacional de Explotación) representa a las grandes compañías multinacionales que apoyaron con recursos económicos el golpe de estado, Paulo Martins es el retrato de toda una generación de intelectuales de izquierda que finalmente son extranjeros en el mundo de la lucha de clases y golpes de Estado.

La estética barroca de *Terra em transe*, en que las actuaciones, los diálogos, las declamaciones, la música, los movimientos de cámara, el uso del blanco y negro, conducen hacia un diálogo de estilos y retóricas en que el significado emerge de la tensión creativa entre diversas modalidades de escritura fílmica. (Shohat y Stam, 2002) Rocha no sólo acude a la intertextualidad fílmica

para devorar los diversos estilos cinematográficos, sino que también los transforma. La película realiza una desmitificación del populismo, tanto a nivel político como a nivel estético. Se nos muestra claramente como el populismo ofrece un simulacro de participación, se incita al pueblo hablar pero se lo reprime cuando su voz se vuelve demasiado subversiva. En otro nivel, la película rechaza el estilo estético de representación populista, Rocha se opone a la estética populista cuando:

El artista se siente padre del pueblo: la frase clave es 'hablar con simplicidad para que el pueblo entienda'. (...) El artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos que incluso en la miseria poseen su filosofía y, pobrecillos, tienen únicamente necesidad de formarse un poco de 'conciencia política' para que puedan un día u otro intervenir en el proceso histórico. (Rocha, 1971: 202)

Según Rocha, el arte populista comunica, por lo general, las mismas alienaciones que posee el pueblo, para romper ese círculo vicioso es pertinente desmitificar la idea de que es necesario crear cosas simples para un pueblo simple:

La fase de *desmitificación*, pienso, será superada en los próximos filmes, pero no estará del todo ausente. Los cineastas están convencidos de que la 'mirada crítica' no será suficiente: el público debe recibir otro género de impacto, capaz de sacudirle en su butaca. *Terra em Transe* se ha introducido por esta dirección y el resultado ha sido una lucha abierta que ha permitido un discurso a varios niveles, abriendo camino así a nuevas vías de comunicación. Algunos teóricos de izquierda clasificaron el film como 'fascista' precisamente porque es un film democrático, que favorece un diálogo con el público. Didáctico o de denuncia, agresivo o crítico, agitador u organizador, desmitificador o fabulístico, el 'Cinema Novo' se da cuenta que ser *realista* significa *discutir los aspectos de la realidad* y no utilizar una fórmula de realismo europeo ya superada — ¡Ave, Lukács! — para determinar, *a priori*, un realismo de buena conciencia. (Rocha, 1971: 221)

Terra em transe articula eficazmente una doble crítica a la situación del Brasil y por extensión a América Latina: una relacionada con el modelo socioeconómico y geopolítico representados por las grandes transnacionales y las élites políticas en desmedro de las clases trabajadoras; la otra, una crítica de carácter socio-cultural en la que se nos muestra a un Brasil compues-

to de una suerte de amalgama cultural inestable afro-indígena-mestiza, sujeta a una dominación europea absoluta. La película establece una resonancia entre el delirio poético del protagonista y la atmósfera general de duda e histeria que marca el proceso político. (Shohat y Stam, 2002) Rocha con notable maestría logra imponer su 'estética del hambre' y entregarnos un punto de vista acerca de la política y el poder y de como el artista-intelectualizado llega a estar preso de su propia razón sin darse cuenta de como la clase dominante lo ha alienado. *Terra em transe* nos conduce por un camino de desilusión y un sentimiento de impotencia. Rocha nos demuestra una vez más que lo único que se necesita: 'es una cámara en la mano y una idea en la cabeza'.

El análisis que hemos realizado a estas dos obras emblemáticas del Nuevo Cine Latinoamericano nos permiten distinguir dos formas de producción simbólica: una que llamaremos un 'cine político' que busca expresar una posición política partidista, que fácilmente puede caer en el panfleto, y que por lo general se estructura a partir del discurso *encrático*.⁵ La otra, la llamaremos un 'cine hecho políticamente', que expresa la visión de un autor quien transfiere una reflexión política al filme, y por lo general, se estructura a partir de un discurso *acrático*.⁶ Esta dicotomía entre 'cine político' y un 'cine hecho políticamente' es apreciable en las dos películas que hemos analizado más arriba. *La hora de los hornos* es un documental realizado bajo la estructura de un 'cine político', mientras que *Terra em transe* es un cine a 'hecho políticamente'. Esta distinción está dada principalmente por el contenido relatado: en términos de diégesis *La hora de los hornos*, es frontal, directa y panfletaria, no hay medias tintas, es una invitación inmediata a la acción. En cambio en *Terra em transe* el contenido se revela por medio de alegorías, es indirecta, oblicua y reflexiva, no es una invitación a la acción sino más bien una abstracción que desarrolla una posición política propia. En cuanto al modo en que ese contenido es relatado (narración) ambas películas comparten la idea de la ruptura con las tradiciones norteamericanas y europeas de producción fílmica, en ambas es posible distinguir un intento por construir una cinematografía propia basada en las nociones de periferia y precariedad, que deconstruyen y desvían el canon cinematográfico dominante.

Periferia y precariedad: Una aproximación a lo Latinoamericano del Nuevo Cine Latinoamericano

América Latina es un continente fragmentado, en el que es posible distinguir al menos cuatro áreas culturales bien definidas: el área andina y mesoamericana, el área subatlántica, el área del caribe y el área lusoamericana. A su vez cada una de estas áreas están fragmentadas en subzonas, por lo tanto, en América Latina existe una diversidad cultural que no necesariamente es la suma de sus partes. Una de las características comunes a toda Latinoamérica es que «hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente» (García Canclini, 2001: 81) Esta modernidad sin modernización ha diseminado una Latinoamérica signada como periferia y precariedad. Lo particular de esta caracterización es que ha sido leída al menos de dos maneras distintas: por un lado, hay quienes la ven como un subdesarrollo perpetuo en el que «la relación con el centro-periferia colocó a la región en un lugar de deuda histórica en relación con un centro que implícitamente podía ostentar el estatuto de modelo deseable». (Hopenhayn, 2005: 18) La otra mirada ve estas particularidades desde una perspectiva identitaria, de modo que se las percibe como singularidades regionales que devienen en identidad. Fue esta segunda mirada la que absorbió el Nuevo Cine Latinoamericano y que luego proyectó al mundo convertido en un latinoamericanismo efervescente que sobrevino en identidad.

La producción simbólica desarrollada en América Latina ha estado marcada por la apropiación y transformación de diversas influencias europeas. Ese carácter devorador y resignificador (de lo propio y de lo ajeno) con el que a grandes rasgos se puede caracterizar a intelectuales y artistas de la región ha conseguido idear un campo cultural que se inscribe como propio. La autenticidad de la práctica cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine Latinoamericano se funda en la radicalización de las nociones de periferia y precariedad para enunciar un discurso audiovisual (las películas) y textual (los manifiestos) de rompimiento con prácticas tradicionales de producción cinematográfica y con los discursos hegemónicos dominantes. Rocha recla-

maba un cine latinoamericano compuesto por películas tristes, sucias y feas, que no sólo tratasen el tema del hambre sino que a su vez fuesen hambrientas en sus empobrecidos medios de producción, porque la pobreza material del estilo designaría la pobreza manifiesta de nuestra región, nuestra originalidad radicaría en nuestra hambre. Es la 'estética del hambre', a nuestro juicio, una de las características auriáticas del Nuevo Cine Latinoamericano y como bien lo señala Rocha, «sólo una cultura del hambre puede sobrepasar cualitativamente sus propias estructuras debilitándolas o destruyéndolas». (Cit. en King 1994: 1001)

Si las nociones de periferia y precariedad fue el aura del Nuevo Cine, la noción de revolución fue su carne. El Nuevo Cine asumió una postura comprometida con la causa revolucionaria, en que la práctica cinematográfica se convertía en una de las múltiples formas de lucha por cambiar el orden dominante. Es en su entusiasmo revolucionario y en su enfoque sinérgico de teoría y práctica en donde el Nuevo Cine se reviste de autenticidad. Ahora bien, estamos concientes de que una película no hace la revolución, pero al menos, se inscribe dentro de lo que Foucault ha llamado *Las Mallas del Poder*, entendiendo que «una sociedad no es un cuerpo unitario en el que se ejerza un poder y solamente uno, sino que en realidad es una yuxtaposición, un enlace, una coordinación y también una jerarquía de diferentes poderes, que sin embargo persisten en su especificidad» (Foucault, 1999: 239) Así la especificidad del Nuevo Cine Latinoamericano fue ser básicamente un poder simbólico que se configura como una simbólica del poder expresada por metáforas, metonimias y sinécdoques; que deviene como una metarevolución porque en las películas «las cosas que se proyectan están ya escogidas, impregnadas, amasadas, medio asimiladas en un juego mental en el que el tiempo y el espacio ya no son obstáculos, sino que se confunden en un mismo plasma». (Morin, 2001: 183) Elaborando no solamente la percepción de lo real, sino que también segregando los imaginarios. Así, lo que observamos en la pantalla es el imaginario de la revolución, es decir, una metarevolución.

Palabras finales

En la prehistoria del cine, los primeros públicos estuvieron compuestos mayoritariamente por la clase obrera del mundo industrializado. A su vez, fue a principios del siglo XX cuando eclosionaron con fuerza los grupos sindicales y socialistas. Muchos ven en esta coin-

cidencia algo más profundo que una simple casualidad histórica. Desde nuestra perspectiva, el cine ha sido parte constitutiva de la modernidad y como acertadamente lo señala Raymond Williams:

Un parecer que se hizo corriente en la izquierda veía al cine, desde una etapa temprana, como un arte inherentemente popular y en ese sentido democrático. (...) Por otra parte, en una segunda fase más sofisticada del desarrollo de este argumento, el cine, como el socialismo mismo, fue visto como el precursor de un nuevo tipo de mundo, el moderno: basado en la ciencia y la tecnología; fundamentalmente abierto y móvil, por lo tanto no sólo medio popular sino dinámico y tal vez hasta revolucionario. (Williams, 1997: 137)

El cine como un elemento transformador y revolucionario tuvo su génesis en la región con el triunfo de la Revolución Cubana que generó un impulso transformador de cambio social y de lucha contra la hegemonía dominante. La práctica cinematográfica no pudo sino sumarse a los proyectos de resistencia y de luchas revolucionarias. Por medio de la producción simbólica (literatura, música, cine, pintura, etc.) se logró generar la ilusión de que el cambio social se extendería por toda la región. «El hecho de que el *modelo* revolucionario cubano no tuviera éxito en otros lugares del área no reduce sus logros ni su carga simbólica». (King, 1994: 104) La ideología del cambio social, «que incluía la promesa de modos de vida alternativos, estructuras colectivas y comunitarias alternativas que se esperaba surgieran de toda una variedad de luchas contra el imperialismo económico, militar y cultural» (Jameson, 1995: 217); construyó toda una narrativa basada en el imaginario socialista y revolucionario en el que se planteaba una exigencia simbólica basada en una inventiva formal del medio de expresión acompañada de una fermentación política.

El Nuevo Cine Latinoamericano construyó un mito forjado a partir de un sueño-utopía basado en el imaginario existente de la época, que no sólo no fue ajeno la realidad social de nuestros pueblos, sino que se nutrió de la cultura popular, la pobreza, la miseria, el hambre, el imperialismo y la neocolonización, la periferia y la precariedad, para transformarlos en lucha revolucionaria que devino en *doxa*, esa mediación cultural tan integrada en un grupo histórico que no admite discusión. El Nuevo Cine naturalizó la lucha revolucionaria rompiendo el canon cinematográfico de lo establecido como correcto, jugando con el significante para construir un significado cargado de una doble y sincrética naturale-

za, la de objetivar y subjetivar el mundo, aferrándose a aquella noción básica de que el cine, como estandarte del imaginario, representa y al mismo tiempo significa.

Notas

¹ Por razones metodológicas necesarias en un artículo de estas características, hemos enmarcado nuestro trabajo entre la Revolución Cubana de 1959 y el golpe de estado de 1976 en Argentina, sin embargo, estamos concientes de que el Nuevo Cine Latinoamericano siguió desarrollándose, como bien lo señala King (1994) cuando el cambio revolucionario se había perdido de vista en muchos países latinoamericanos, la ofensiva final de los sandinistas derrocó en Nicaragua la dictadura de Somoza en 1979. Al mismo tiempo, las fuerzas de liberación en El Salvador y Guatemala se comprometieron en la lucha contra las oligarquías locales. De nuevo, los cinematografistas tomaron sus cámaras para filmar las luchas de liberación, y el gobierno revolucionario de Nicaragua se propuso impulsar la actividad cinematográfica. Así, Centroamérica ofrecía un lugar donde las prácticas de los años setenta podían aplicarse exitosamente.

² Dentro de este artículo utilizaremos el nombre de «Nuevo Cine Latinoamericano» porque no remite a particularismos definidos por otras adjetivaciones y nos permite abarcar a todo el movimiento. En ocasiones abreviaremos el nombre y hablaremos simplemente de «Nuevo Cine».

³ *Río 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos; *Historias de la Revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea; *Tire Die* (1960) de Fernando Birri; *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *Now* (1965) de Santiago Álvarez; *Terra en Transse* (1967) de Glauber Rocha; *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino; *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea; *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz; *Yawar Mallku* (1969) de Jorge Sanjinés; *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin; *Los Traidores* (1972) de Raymundo Gleyzer; *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores del Pino, entre otras.

⁴ Transcrito del comienzo de la parte *Violencia y Liberación* del documental *La hora de los hornos* (las cursivas son mías)

⁵ Según Roland Barthes (1987), el lenguaje *enocrático* es vago, difuso, aparentemente 'natural', y por tanto difícilmente perceptible. es el lenguaje de la cultura de masas (prensa radio y televisión), y también, en cierto sentido, el lenguaje de la conversación, de la opinión común (de la *doxa*); este lenguaje *enocrático* es (por una contradicción de la que extrae toda su fuerza) *clandestino* (difícilmente reconocible) y, a la vez *triumfante* (es

imposible escapar a él): yo diría que es *envisgador*.» (Cf. Barthes 1987)

⁶ El lenguaje *acrático*, por su parte, es lejano, tajante, se separa de la *doxa* (por lo tanto es *paradójico*); su fuerza de ruptura proviene de que es sistemático, está construido sobre un pensamiento, no sobre una ideología. (Cf. Barthes 1987)

Bibliografía

- ALEGRÍA, Fernando. 1986. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte.
- BARTHES, Roland. 1990. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.
- _____, 1987. *El susurro del lenguaje. más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós.
- BIRRI, Fernando. 1988 [1962]. «Cine y subdesarrollo». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, México D.F, Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), 17-22.
- BLANCHOT, Maurice. 1993. *Michel Foucault tal como yo lo imagino*. Valencia, Pre-textos.
- CASSETTI, Francesco. 1994 *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- CASTAÑEDA, Jorge. 1993. *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina*. Buenos Aires, Ariel.
- CAVALLO, Ascanio y Carolina DÍAZ. 2007. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago de Chile: Editorial UQBAR.
- DENTI, Jorge. 1988 [1969]. «Grupo de Cine de la Base». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), 63-64.
- DE LA COLINA, et. al. 1988 [1961]. «Manifiesto del Grupo Nuevo Cine». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.2*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), 33-35.
- FOUCAULT, Michel. 1999. *Estética, ética y hermenéutica Obras esenciales Vol. III*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. 1988 [1969]. «Por un cine imperfecto». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.3*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), 63-77.
- GETINO, Octavio y Fernando SOLANAS. 1988 [1969]. «Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del*

nuevo Cine Latinoamericano Vol.1, México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), 29-62.

GIL OLIVO, Ramón. 1992 «El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973) fuentes para un nuevo lenguaje.» En *Comunicación y Sociedad*, núm.16 -17, CEIC, Universidad de Guadalajara, México, septiembre 1992 – abril 1993, 105 –126.

GUEVARA, Alfredo. 1988 [1963]. «El cine Cubano». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.3*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), 21-34.

HOPENHAYN, Martín. 2005. *América Latina desigual y descentrada*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

JAMESON, Frederic. 1995. *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós.

KING, John. 1994. *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.

LARRAÍN, Jorge. 1996. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

LITTIN, Miguel. 2006 [1970]. «El Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular». En Marcia Orell, *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 124

MORIN, Edgar. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

ROCHA, Glauber. 1988a, «Revisión crítica del cine brasileño». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM). 147-154.

_____, 1988b [1971]»Estética de la violencia». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), 165-167.

_____, 1981. *Revolução do cinema novo*, Río de Janeiro, Alhambra-Embrafilm.

_____, 1971. «El Cinema Novo y la aventura de la creación». En Manuel Pérez Estremera (comp.), *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, 196-223

SANJINÉS, Jorge. 1988a [1969]. «Testimonio en Mérida (Venezuela)». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, México D.F, Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM). 97-101.

_____, 1988b [1978] «Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario». En *Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM). 117-120.

SHOHAT, Ella y Robert STAM. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.

STAM, Robert. 2001. *Teorías del Cine*, Barcelona: Paidós.

SUBERCASEAUX, Bernardo. 1999. «Elite ilustrada, intelectuales y espacio cultural». En *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado. Debates y perspectivas*, Manuel A. Garretón (coord.), Bogotá: Convenio Andrés Bello.

WILLEMEN, Paul. 1989. «The Third Cinema question: notes and reflections». En Jim Pines y Paul Willemen (eds.) *Questions of Third Cinema*, Londres, BFI.

WILLIAMS, Raymond. 1997. *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.