



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México

---

Facultad de Filosofía y Letras

Licenciatura en Estudios Latinoamericanos

# **El cine de Nuestra América en su dimensión utópica: análisis de los discursos estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano**

## Tesis

que para obtener el título de licenciado  
en Estudios Latinoamericanos presenta:

José Axel García Ancira Astudillo

Asesor:

Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamante

Cd. Universitaria. Mayo de 2012.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Agua*

*para la sed.*

*Pan para el hambre.*

*Fuego para el frío. Luz para  
el nuevo cine latinoamericano.*

Fernando Birri.



*A todos los realizadores de cine de Latinoamérica en  
búsqueda de una ruta auténtica.*

*A las mujeres y hombres explotados, a los migrantes, a  
los desplazados, a los campesinos, a los estudiantes que  
creen en otro mundo.*

*A Marian, porque caminamos juntos.*

*A mis padres Isabel y Ramsés, y mis hermanos Ian y Eder, porque ser familia no es cuestión de membretes, sino de profundo cariño.*

*Al Dr. Miguel Ángel Esquivel, quien creyó en mi proyecto.*

*A Coque y Fran, por adoptarme cuando más lo necesitaba.*

*A la profesora María del Rayo, por ser el mayor pilar en mi formación.*

*A mi amigo y hermano Roydeen Raúl.*

*A Hilda, Delonis y Rubén, quienes me trajeron libros y revistas de Cuba que se convirtieron en material central para esta investigación. Sin ustedes, esta tesis no sería la misma.*

*A mis amigos de viaje Rocío, Katia, Covi y David, por nuestras aventuras.*

*A Chamul, Ana, Daniel, Elsa, Tania, Tobe, Mauro, Bruno, César, Lis, Johandy y todos los amigos que me inspiran con su talento y dedicación.*

*A Javier Mancilla y David Cilia, por su guía, solidaridad y ejemplo.*

*A Patricio Guzmán y al equipo de Achiote Cocina Audiovisual por su atención y apoyo en mi búsqueda de fuentes.*

# **El cine de Nuestra América en su dimensión utópica**

**Análisis de los discursos estéticos del  
Nuevo Cine Latinoamericano**

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO 1. DIMENSIÓN UTÓPICA EN LA ESTÉTICA .....	23
HABLAR DE UTOPIÍA EN EL SIGLO XXI .....	24
IMAGINACIÓN EN LA UTOPIÍA LITERARIA.....	26
FUNCIÓN UTÓPICA .....	30
LA IMAGINACIÓN SIN UTOPIÍA .....	31
SUEÑO, IMAGINACIÓN, FUNCIÓN Y TENSIÓN UTÓPICA EN ERNST BLOCH.....	35
FUNCIÓN-UTÓPICA PARA ERNST BLOCH.....	40
LA FUNCIÓN UTÓPICA EN ARTURO ANDRÉS ROIG .....	41
NIVELES DE LA FUNCIÓN UTÓPICA.....	42
IMAGINACIÓN EN LA OBRA ESTÉTICA COMO CONDICIÓN DE SU FUNCIÓN UTÓPICA.....	46
EXPRESIÓN ESTÉTICA Y SU FUNCIÓN UTÓPICA.....	51
CAPÍTULO 2. BREVE HISTORIA DEL .....	53
NUEVO CINE LATINOAMERICANO .....	53
EL CINE COMO BÚSQUEDA DE LA REALIDAD .....	54
ANTECEDENTES DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO.....	57
EL NEORREALISMO ITALIANO .....	58
LA NUEVA OLA FRANCESA.....	60
LAS INDUSTRIAS NACIONALES DE CINE EN AMÉRICA LATINA .....	62
¿QUÉ ES EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO? .....	63
LAS COYUNTURAS DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO .....	65
DE LA REALIDAD EN EL CINE A LA DIMENSIÓN UTÓPICA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO ..	69
DIMENSIÓN UTÓPICA VS REALISMO SOCIALISTA.....	73
CAPÍTULO 3. CUBA: CINE IMPERFECTO, CINE DIALÉCTICO .....	75
TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA. EL CINE, EL AUTOR Y SU PÚBLICO .....	76
LOS TIPOS DE ESPECTADOR.....	78
DIALÉCTICA DEL LOGOS Y PATHOS EN ALEA .....	81
LA DIMENSIÓN UTÓPICA DE MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO .....	84
ALFREDO GUEVARA. DISEÑO DEL CINE POR VENIR.....	91
JULIO GARCÍA ESPINOSA Y LA BÚSQUEDA ESTÉTICA POR LA IMPERFECCIÓN.....	94
LUCÍA. TRES MUJERES MIRANDO MÁS ALLÁ DE SU TIEMPO .....	99

CAPÍTULO 4. ARGENTINA: TERCER CINE Y EL ACTO DE LA LIBERACIÓN.....	115
OCTAVIO GETINO Y FERNANDO SOLANAS: <i>HACIA UN TERCER CINE</i> .....	116
CINE Y REVOLUCIÓN EN EL TERCER CINE. EL CINE ACTO EN SU DIMENSIÓN UTÓPICA .....	119
DEL SUBCINE AL CINE EN FERNANDO BIRRI .....	129
<i>TIRE DIE</i> LAS VÍAS, EL HORIZONTE Y LA NEGACIÓN DEL PUNTO DE FUGA.....	130
CAPÍTULO 5. BRASIL: ESTÉTICAS PARA EMANCIPAR LA IMAGINACIÓN.....	135
BREVE RESEÑA DEL <i>CINEMA NOVO</i> .....	136
EL PENSAMIENTO MÁGICO DE GLAUBER ROCHA .....	138
GLAUBER ROCHA EN SU DIMENSIÓN UTÓPICA .....	144
DEL HAMBRE AL SUEÑO: GLAUBER EN SU PROBLEMATIZACIÓN ESTÉTICA .....	146
<i>TIERRA EN TRANCE</i> . DIMENSIONES POÉTICAS ENTRE LA REALIDAD Y LA ALEGORÍA .....	151
CAPÍTULO 6. CHILE: EL FILME COMO TESTIGO DE NUESTROS SUEÑOS .....	161
PRAXIS DOCUMENTALISTA EN PATRICIO GUZMÁN .....	162
<i>LA BATALLA DE CHILE</i> . PRAXIS DE UN DOCUMENTALISMO CONTRA EL DESPOJO DE LA MEMORIA .....	164
TRIPLE VÍA PARA EL ENCUENTRO DE LA DIMENSIÓN UTÓPICA EN <i>LA BATALLA DE CHILE</i> .....	169
CAPÍTULO 7. BOLIVIA: DE LA ESTÉTICA ETNOGRÁFICA A LA ESTÉTICA INDIA EN SANJINÉS.....	176
POR UN CINE JUNTO AL PUEBLO EN JORGE SANJINÉS .....	180
DIMENSIÓN UTÓPICA EN LOS PLANTEAMIENTOS FORMALES DEL CINE JUNTO AL PUEBLO .....	183
LA DIMENSIÓN UTÓPICA EN <i>YAWAR MALLKU</i> . <i>LA SANGRE DEL CÓNDOR</i> .....	186
CONCLUSIONES .....	189
LA DIMENSIÓN UTÓPICA DEL NCL.....	193
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES .....	199



## Introducción

---



El cine es quizá la más representativa de las manifestaciones culturales de un pueblo y uno de los rasgos característicos más importantes de su identidad. Los Estudios Latinoamericanos buscan dar cuenta de nuestro pasado, explicar nuestra realidad, reconocer las tradiciones e ideas que nos son propias; sin embargo, pocas veces nos encontramos con programas que conjuguen plenamente el ideal bolivariano como en el caso del Nuevo Cine Latinoamericano. El NCL se planteó como un proyecto capaz de crear una novedosa forma de expresión y de comunicación que, pese a las diferencias que cada país o autor imprimía en su obra, posee un carácter continental.

Tenemos en el NCL la evidencia de un proyecto integracionista que pugna por la necesidad de mantenerse unido como condición de su sobrevivencia. Es muestra tangible de la existencia de Nuestra América (como José Martí calificara al subcontinente) cuya historia es necesario conocer, máxime si se aspira al ideal de una asociación de los países de la región como la base de un nuevo orden social, económico y político para el renacimiento de nuestras híbridas culturas milenarias y el pleno desarrollo de nuestras aún jóvenes repúblicas americanas. Si bien antes se verificó el concepto de América Latina en un pasado colonial compartido, la raíz latina de nuestras lenguas francas, el paralelismo en las etapas de nuestra Historia, el subdesarrollo, el neocolonialismo, etcétera, no es posible negarle a los movimientos estéticos el reconocimiento como principio unificador, máxime en el caso del NCL que expresamente se asume como un movimiento continental y antiimperialista.

El Nuevo Cine Latinoamericano es reconocido como un movimiento aglutinador de una serie de cinematografías y de teorías, las cuales se han estudiado en cuanto a sí mismas, como un mosaico. Estas investigaciones tienen la pretensión de narrar los momentos claves en que se elaboraron ciertas películas, darnos a conocer las anécdotas de los realizadores o mostrarnos los planteamientos de los principales teóricos. Materiales como *Hojas de Cine*, compilado por la

UAM, *Cine y Cambio Social en América Latina*, de la norteamericana Julianne Burton y *Hacia un tercer cine* de Alberto Híjar, entre otros, son importantes fuentes que nos brindan las herramientas para profundizar en la reflexión y nos permiten descubrir qué es lo común del NCL. Esta tesis parte justamente de esa pregunta; no se pretende, por lo tanto, argumentar sobre toda obra que se inscriba en el NCL, ni tampoco delimitar márgenes rígidos a esta corriente estética; por el contrario, en la investigación se apuesta por construir una ruta que nos dé cuenta de las confluencias y similitudes que presentan entre sus teorías los neocineastas latinoamericanos. Esto nos lleva a la búsqueda del NCL no como un hecho comprobado, sino como una teoría que busquemos corroborar: ¿Podemos constatar la existencia de un NCL anclado en un sustento teórico para caracterizarlo más allá de otras corrientes, escuelas o vanguardias? Partimos de la necesidad de comprobar si existe un NCL, más allá de una sumatoria de cinematografías nacionales o de las pretensiones autorales que cada realizador impone a su obra.

En resumen, el propósito principal de esta investigación es proponer una línea de interpretación que ayude a una mejor y más profunda comprensión de qué es el NCL, desde los textos de sus realizadores en donde ellos mismos dan cuenta de su obra, refiriendo directa o indirectamente a una teoría estética.

**Partimos de la tesis: *El Nuevo Cine Latinoamericano tiene una dimensión utópica que se avista en sus postulados estéticos y se materializa en sus películas.***

La tesis se compone de siete capítulos que podrían ser englobados en tres secciones. La primera sección corresponde al primer capítulo, “Dimensión utópica en la estética”. Ahí se analiza brevemente la relación que existe entre la utopía y la imaginación (de la que se vale la creación estética). Analizaremos algunas de las características del utopismo en la literatura y vere-

mos cómo la utopía se relaciona con ciertas formas de imaginar para configurar la creación de los objetos estéticos. Aunque está aparentemente distante del análisis cinematográfico, este primer capítulo nos permite complejizar y a la vez dotar de sentido al concepto utopía, transitar por los conceptos función utópica, subfunción utópica, imaginación proyectista y aproximarnos al concepto de dimensión utópica. Es precisamente este concepto de *dimensión utópica* parte central en la metodología de esta tesis.

La segunda sección de la investigación está comprendida por el capítulo dos. En él se hace un recorrido por algunos de los principales momentos de la construcción del lenguaje cinematográfico, desde el origen mismo del cine hasta la Nueva Ola francesa. El objetivo no es hacer un recuento exhaustivo, sino simplemente mostrar la relación entre las corrientes teóricas y cómo se relacionan con la *realidad* que buscan representar. Este recorrido tiene un doble propósito; por una parte, queremos presentar algunos momentos clave de la historia de la cinematografía que permitan entender de mejor manera las fuentes del NCL y, por otra parte, buscamos dibujar a grandes trazos un boceto de cómo la realidad había sido representada; de esta manera introduciremos el planteamiento de la dimensión utópica como una característica que distingue al NCL ante otras cinematografías. Cabe aclarar que la línea en esta cuestión no es tajante: no pretendemos decir que sólo el NCL tiene obras cuyo fundamento es la dimensión utópica pues reconocemos que muchas otras películas, pinturas, piezas musicales, etcétera, lo manifiestan; pero sí advertimos que es una característica verificable en este movimiento continental, lo cual es un rasgo distintivo en sus principales obras, como se demuestra en los capítulos del tres al siete.

El capítulo dos también contiene una breve descripción sobre la forma en que surgió el NCL en los festivales chilenos de Viña del Mar.

El capítulo termina con un análisis del concepto de dimensión utópica. Buscamos explicar las potencialidades discursivas de una obra que se conecta con el futuro y al poder libertador de una subjetividad rebelde.

Los capítulos tres a siete (tercera sección de la tesis) son la parte central de esta investigación. En ese lugar, se presentan brevemente las principales teorías estéticas de cine en el marco del NCL de los países: Cuba, Argentina, Brasil, Chile y Bolivia.

En estos capítulos se prescinde, hasta donde nos es posible, de la biografía sobre los autores, pues pretendemos que sea la misma obra la que hable de ellos. La metodología consiste en analizar y explicar los materiales en los que el realizador sustenta su visión estética. Se sintetiza su obra intentando reconocer los conceptos y tópicos claves que nos guían para entender cómo la obra se relaciona con la dimensión utópica. Esta parte merece una explicación más amplia, ya que en todos estos capítulos encontraremos que se parte de lo descriptivo, de la síntesis de la misma teoría presentada por el autor, sin embargo, la intención no es la de hacer una monografía; se intenta ir de lo general de la teoría a la particularidad del discurso, de la descripción al análisis estético. La pretensión al elegir este camino como metodología es explicar la producción de discursos respetando la especificidad regional y el papel histórico que cada uno representó. No obstante, al ser una tesis que contempla cinco países, y más de una decena de autores (aunque no todos llevados a un papel protagónico), es necesario dejar oportunamente cada subtema para avanzar en la dirección que hemos propuesto: la confluencia de las teorías en un punto común.

¿Es necesario encontrar las afinidades del NCL?, ¿no es verdad que cada autor y cada país construyeron cinematografías tan distintas unas de otras, producto de procesos diferentes y en contextos históricos distintos tanto en el marco histórico como en el mismo desarrollo de las fa-

cultades estéticas? Sin pretender negar estos argumentos, en esta investigación buscamos descifrar si es posible hablar de un NCL y para ello requerimos encontrar las características que nos conduzcan a una más certera conceptualización de este movimiento cultural.

Por otra parte, algunas voces podrían argumentar en sentido inverso: que la existencia del NCL es un hecho comprobado, ya sea en los festivales del 1967 y 1969 o a la preminencia del nombre en el festival que se realiza en La Habana año con año. Se podría decir también que el NCL se encuentra en las memorias de Aldo Francia, fundador del festival, en el planteamiento de Julio García Espinoza, quien con su *Cine Imperfecto* describe de manera brillante la necesidad de un cine propio a partir de nuestra realidad económica. De igual manera, podría pensarse que es el Tercer Cine de Octavio Getino y Fernando Solanas el que postula una definición para nuestras cinematografías, ya que su programa advierte de la importancia del papel político que tiene una película. Así podríamos continuar recorriendo todas las teorías y buscando cuál es la más perfecta, la más influyente, la más general, la más vigente; no obstante, no hemos querido perseguir esa ruta, y --por el contrario-- intentamos democratizar el discurso: dejar que los propios autores hablen de su obra para junto al lector entender qué es el NCL.

Por último, creemos que una tesis de cine no puede prescindir del análisis de las propias películas. Aunque para dar certeza a esta investigación hemos priorizado a los textos sobre las películas; en cada capítulo tenemos el análisis de al menos un filme. Éstos son los portadores de todo cuanto se argumenta líneas atrás en los apartados teóricos. Con el análisis de las películas pretendemos constatar la validez del proceso, pues aspiramos a aportar un pequeño elemento que pensamos deberá ser considerado en la crítica cinematográfica con Nuestra América como origen: el avistamiento de la dimensión utópica en el proceso semiótico de su interpretación.

Al realizar esta investigación, no se intenta sobre-interpretar o imponer una lectura ajena a la intencionalidad dada por los mismos autores. La idea de buscar los signos utópicos en la teoría y las películas de los neocineastas de América Latina surge ante el encuentro en muchos de los textos de distintas manifestaciones de lo utópico en sus fundamentos estéticos.

Esta tesis busca posicionarse teóricamente por una visión de la estética que trascienda las posturas herméticas, la pretendida despolitización del arte, el folclorismo y el elitismo. Buscamos un impulso que construya, articule y nos hable de los filmes, su relación entre ellos y su lugar en la producción de discursos estéticos de todas las manifestaciones de América Latina. Para terminar esta introducción, retomemos en extenso las palabras del cineasta chileno Miguel Littín:

La utopía mantiene su persistente llama y se forma nuestro ser en el silencio en siglos "en edades ciegas, siglos estelares" y desgarrado y violento surge desmesurado el latinoamericano y es Martí y es Bolívar y es Neruda englobando en un solo Canto General toda la historia "como una espada envuelta en meteoros hundiéndose la mano turbulenta y dulce en lo más genital de lo terrestre " y es Carpentier que recuenta el total de la memoria humana añadiendo realidad a nuestra antigua Maravilla y es el Che que exclama: "esta gran humanidad ha dicho basta " y es Fidel configurando una revolución en llamas distinta a todo lo conocido y es Allende enarbolando nuevamente la utopía y es García Márquez quien, "reescribe con nuevo acento las mil y una noches en Cien años de soledad y es Diego Rivera, Siqueiros y Orozco quienes en una visión cósmica narran toda la historia de América a un solo golpe de ojo, una sola y única mirada, mientras afirman soberbios: "Si me cierran la puerta entraré por la ventana y si me cierran la ventana entraré por el ojo de la cerradura." y es Marta y Wilfredo Lam los que rompiendo todas las formas conocidas nos revelan en trazos desmesurados nuestra herencia africana y es Gabriela Mistral quien bíblica reescribe nuevamente el Cantar de los cantares y es Violeta Parra, quien maldice desde lo más alto del cielo y rebrota en el nuevo idioma el lamento de Job, y es Darío quien transforma las reglas de la poesía y tiende el puente hacia lo universal y es Huidobro y el creacionismo que no es sino la creación dicha con mayúscula y Glauber Rocha



quien precipita Presentación, desarrollo y desenlace para formular en un solo plano de múltiples connotaciones un nuevo verbo cinematográfico desechando manidas imitaciones del lenguaje y es Alfredo Guevara y Julio García Espinosa convocando el uno a una única y múltiple cinematografía latinoamericana y afirmando el otro "hoy por hoy todo cine perfecto es reaccionario " y es Emilio Fernández y Gabriel Figueroa quienes agregan cielo, espacio y nubes a nuestro cine y es Rulfo quien en un solo libro profundiza hasta el fondo del insondable ser americano.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Miguel Littín, "Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano", en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. (VV. AA.) Vol. I. México: UAM, 1988, pp. 369 y 370.



## Capítulo 1. Dimensión utópica en la estética

---

*Lo biografiamos todo. A veces, acertamos, pero el acierto es mucho mayor cuando inventamos. La invención no puede ser confrontada con la realidad, tiene más probabilidades de ser exacta. La realidad es lo intraducible porque es plástica, dinámica. Y dialéctica también.*

José Saramago

## **Hablar de utopía en el siglo XXI**

En *Utopología desde Nuestra América*, María del Rayo Ramírez pregunta: “¿Cuál es la naturaleza simbólica de la utopía y lo utópico y cómo forman parte de la reproducción cultural?”<sup>2</sup> Dejaremos esa duda como insinuación de una pregunta que condiciona y motiva esta investigación, porque para intentar dar respuesta es necesario primero articular una serie de relaciones a partir del concepto *utopía*, y más aún, distinguir entre las utopías ficticias y la ficcionalización de la realidad a partir de *horizontes-utópicos*, además de diferenciar conceptos clave como *función-utópica* y *tensión-utópica*.

En adelante tomaremos un sólo aspecto de esta cuestión: la relativa a los discursos sobre las formas utópicas, y buscaremos aproximarnos de a poco hasta establecer *de qué manera la teoría de la utopía puede ayudar a generar conceptos clave que den cuenta de los movimientos estéticos reunidos bajo el Nuevo Cine Latinoamericano*.<sup>3</sup>

Aclaremos que hablar de lo utópico en una tesis de Estudios Latinoamericanos podría suponer que se acotará a las reflexiones producidas por latinoamericanos; no obstante, considera-

---

<sup>2</sup> María del Rayo Ramírez Fierro, *Utopología desde Nuestra América*, Tesis de Maestría- México, UNAM, 2005, p. 10.

<sup>3</sup> El objetivo, no obstante, no es el de la compilación de toda obra, discurso, ensayo o reflexión con relación a lo utópico. En primer lugar, porque esa tarea es poco menos que imposible y también porque en la actualidad ya hay investigadores trabajando de manera muy exhaustiva estos tópicos. Es el interés particular de este trabajo el de aprovechar tales estudios para no caminar sobre lo andado, e intentar reconocerse como heredero de una tradición de análisis filosófico.

mos de mucha mayor validez el trascender esta barrera de lo latinoamericano para *pensar*<sup>4</sup> sin colonialismos. Buscar que las ideas dialoguen sin olvidar sus raíces, pero en la posibilidad de recuperar la riqueza del pensar tal como fue producido, en un diálogo supra-regional.<sup>5</sup>

Situados en el presente, podemos preguntarnos si “más que hablar de ‘posmoderno’, no debería hablarse de ‘posutópico’ ”.<sup>6</sup> Hoy, donde la lucha por ideales es tildada de trasnochada, y donde la pugna por la construcción de sociedades equitativas y libres se anuncia como anticuada, cabe proponer como revolucionario seguir hablando de *utopía* (así como sustantivo en este momento inicial de la investigación) como una alternativa latinoamericana ante la hegemonía del pensamiento neoconservador que postula, basada en el idealismo-hegeliano, el *fin de la historia*.<sup>7</sup> Anunciar al modelo neoliberal como único es una provocación a la capacidad de imaginar y reconfigurar el mundo: un ataque en sí a la esencia de la utopía.

Fernando Ainsa señala: “En la acelerada demolición de sueños y de esperanzas con que se identifica el posmodernismo, la función utópica que ha acompañado la historia del imaginario individual y colectivo desde que el hombre es *homo sapiens*, parece, de golpe, cancelada y arrojada al ‘baúl’ donde se ofrecen en ‘saldo’ ideologías e ideas empobrecidas”<sup>8</sup>. Ante la anulación de las alternativas, y oponiéndonos a la vindicación del individualismo, teorizar desde la utopía convida a pensar la historia, en este caso específico, la historia de la producción de discursos

---

<sup>4</sup> Se utiliza *pensar* aludiendo a la raíz latina *pensare*: poner pesos en la balanza. Valga como metáfora de una condición de igualdad entre los elementos en juicio.

<sup>5</sup> Decimos supra-regional y no mundial. No debemos olvidar que *mundo* es un concepto que parte de cierta abstracción de lo que en realidad existe, a partir de elementos determinados. “Historia mundial” y “mundialización son muestras de cómo el concepto se desdobra para referir a proyectos marcadamente imperialistas.

<sup>6</sup> Fernando Ainsa. *La Reconstrucción de la Utopía*, México, Ediciones Unesco, 1997.

<sup>7</sup> Josep. M. Esquirol, *La frivolidad política del final de la historia*, Madrid, Caparrós Editores, 1998.

<sup>8</sup> Fernando Ainsa, *op. cit.*, p. 13 y 14.

estéticos vistos desde la colectividad. De esta manera, queda abierto el esquema para referir no sólo al *autor* de las ideas u obras:

Se trata de dar vuelta el problema tradicional. Ya no plantear la pregunta: ¿Cómo puede la libertad de un sujeto insertarse en el espesor de las cosas, y darle sentido, cómo puede animar desde el interior de las reglas de un lenguaje y hacer así que funcione con objetivos que le son propios? Sino antes bien plantear estas preguntas: ¿Cómo, según qué condiciones y bajo qué formas, algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? [...] En resumen, se trata de quitarle al sujeto (o sustituto) su rol de fundamento originario y analizarlo como una función variable y compleja del discurso.<sup>9</sup>

Considerando lo anterior, establecemos como indispensable marcar las bases epistemológicas desde las cuales definiremos qué entendemos por Nuevo Cine Latinoamericano. Esa es la pretensión principal de esta investigación.

En este primer capítulo pretendemos explicar cómo puede servirnos la utopología en relación con las teorías estéticas que se produjeron en el contexto del NCL, y qué papel juega la imaginación en los distintos conceptos que se aglutinan en torno a la utopía.

### **Imaginación en la utopía literaria**

Utopía es el término que Tomás Moro elige para bautizar a su obra: *Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía* (1516). Claro que lo que hoy conocemos como utopismo (entendido en este punto como creación de un mundo idealizado) es una característica que puede estar en obras anteriores, como *La República* de Platón, pero es a partir de la obra de Moro que rastreamos el origen del término.

---

<sup>9</sup> Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” en *Revista Litoral* No. 25/26, p 60, Córdoba, 1998.

En este momento, lo utópico y lo imaginario configuran una unidad indisoluble. Si tomamos como paradigma la obra de Moro, apreciamos aquello que es imaginado en tensión con lo que es real, y describiendo las características históricas de una sociedad que, por ser injusta, debe ser utopizada, es decir, recreada por la imaginación. En *Utopía*, Moro describe con precisión las calamidades sociales de la Inglaterra del siglo XVI:

Todos, los campesinos, los artesanos, los criados que sirven a los señores y a los nobles, hacen escandalosa ostentación de riqueza en sus ropas y en la mesa. Los alcahuetes, las mujeres de mala vida y las mancebías; las tabernas de vino y de cerveza; los juegos ilícitos, como los dados, los naipes, las damas, la pelota, los bolos, ¿no llevan al robo a los aficionados a ellos cuando se les acaba el dinero? [...]

Si no ponéis remedio a tales males, no alabéis esa justicia que tan severamente castiga el robo, pues es sólo hermosa apariencia y no es provechosa ni justa.<sup>10</sup>

Al mismo tiempo, constatamos la relación de América con lo utópico en la propia fecha de aparición de la obra de Moro, apenas tres décadas después del contacto de los europeos con islas caribeñas. Utopía y América nacen de manera concomitante, anunciando el inicio de la modernidad.<sup>11</sup>

Rafael Hithlodeo conoce tan bien la lengua latina como la griega. Es mejor helenista que latinista, pues se entregó al estudio de la Filosofía y sabe que los latinos no han escrito libros eminentes, salvo algunos pocos de Séneca y de Cicerón. Es portugués y dejó la hacienda que tenía en su tierra natal a sus hermanos. Luego se unió a Américo Vespucio, pues tenía el deseo de ver y conocer los países remotos del mundo. Acompañó a éste en los tres últimos viajes de los cuatro que hizo, cuya relación se lee ya por todas partes. No volvió con él de su último viaje.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Tomás Moro, *Utopía*, Buenos Aires, Tecnibook, 2011, p. 27.

<sup>11</sup> Este binomio (América-utopía) ha sido uno de los pilares del pensamiento nuestroamericano, como iremos describiéndolo más adelante; no obstante, el propio Moro ubica a Utopía en América.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 5 y 6.

Rafael Hithlodeo es el nombre del personaje que documenta el viaje a la isla de Utopía, y como vemos en la cita, es ubicado como uno de los acompañantes habituales de Vespuccio, con lo que queda establecida la influencia que en el pensamiento de Moro habrá tenido el “descubrimiento” del “Nuevo Mundo”.<sup>13</sup>

En 1623, el fraile dominico Tomás Campanella publica su utopía literaria *Ciudad del Sol*. Si en la obra de Moro tenemos una introducción (anterior a la descripción de las características del territorio y sociedad que describe) que pone de manifiesto su debate contemporáneo sobre distintos problemas sociales como el despojo de tierras, la vagancia, y hasta un juicio a la forma de la implementación de justicia, *Ciudad del Sol* pone el acento en la crítica de tipo teórico; incluso da algunos pasos adelante a la propuesta de Moro, al condenar la propiedad privada, incluyendo la de esclavos:

Ellos [los pobladores de Ciudad del Sol] dicen que la propiedad en cualquiera de sus formas nace y se fomenta por el hecho de que cada uno posee a título exclusivo casa, hijos y mujeres. De aquí surge el amor propio, pues cada cual aspira a enriquecer a sus hijos, encumbrarlos a los más altos puestos y convertirlos en herederos de cuantiosos bienes. Para conseguirlo, los poderosos y los descendientes de noble linaje defraudan al erario público; los débiles, los pobres y los de origen humilde se tornan avaros, intrigantes e hipócritas. Por el contrario, una vez que ha desaparecido el amor propio, subsiste solamente el amor a la colectividad.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Mención aparte merecerían las utopías que se formaron en América por influencia de esta obra, como la fundada en el estado actual de Morelia por el franciscano Vasco de Quiroga.

<sup>14</sup> Tommaso Campanella, “La imaginaria Ciudad del Sol. (Idea de una república filosófica)” en *Utopías del renacimiento*, Eugenio Ímaz, México, FCE, p.151.



En *Ciudad del Sol*, los valores de la sociedad se critican no sólo a partir de la voluntad o determinación, sino que se juzga el carácter determinista que juega la posición social en la aparición de conductas antisociales como el peculado y la avaricia.

Parte fundamental de la crítica de Campanella que comparte con la obra de Moro es la necesidad de reconceptualizar el papel del trabajo en la sociedad. Nuevamente vemos aquí la búsqueda del dominico por someter a escarnio a la ciudad real, frente a la propuesta en la ciudad utópica. No sólo se trata de una forma eficiente de política, sino que con estas utopías asistimos a la reconfiguración de los valores humanos. Las costumbres y las ideologías son cuestionadas en estas obras, que --a su vez-- proponen nuevos códigos de vida, basados en el reconocimiento de la colectividad y de la administración justa y equitativa. Por el contrario, censuran todo interés de éxito individual si éste tiende a desequilibrar el orden de la rígida estructura que se presenta.

Entre los habitantes de la Ciudad del Sol no hay la fea costumbre de tener siervos, pues se bastan y sobran a sí mismos. Por desgracia no ocurre lo mismo entre nosotros.

Nápoles tiene setenta mil habitantes, de los cuales trabajan solamente unos diez o quince mil, y éstos se debilitan y agotan rápidamente a consecuencia del continuo y permanente esfuerzo. Los restantes se corrompen en la ociosidad, la avaricia, las enfermedades corporales, la lascivia, la usura, etc. [...] como en la Ciudad del Sol las funciones y servicios se distribuyen a todos por igual, ninguno tiene que trabajar más que cuatro horas al día, pudiendo dedicar el resto del tiempo al estudio grato, a la discusión, a la lectura, a la narración, a la escritura, al paseo y a alegres ejercicios mentales y físicos [...] la comunidad hace a todos los hombres ricos y pobres a un tiempo: ricos, porque todo lo tienen; pobres, porque nada poseen y al mismo tiempo no sirven a las cosas, sino que las cosas les obedecen a ellos. Y en esto alaban profundamente a los religiosos cristianos, especialmente la vida de los Apóstoles.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 167.

Tanto la *Ciudad del Sol* de Campanella como la *Utopía* de Moro, y aún podríamos agregar la obra del filósofo inglés Francis Bacon, *Nueva Atlántida* (1638), aportan diferentes características a las utopías-literarias. Estas tres obras son claras denuncias contra los gobiernos despóticos, la irracionalidad en el uso de los recursos, la opulencia, y sobre todo la explotación laboral. La imaginación de los autores les llevó a utopizar su propia realidad para demostrar que nuevas formas de organización son posibles si se tiene a bien renunciar a la corrupción y la simulación que, como ellos indican, era característica de Europa. Sin embargo, estas obras utópicas poseen rasgos identitarios que las distinguen entre sí. Por una parte, *Utopía* propone una sociedad en donde la tolerancia religiosa permite una convivencia más plena, mientras que *Ciudad del Sol* pone el énfasis en el orden de cada aspecto de la vida, y sobre todo, en la argumentación de la probidad de esta ciudad. Finalmente, la utopía de Bacon pone un claro énfasis en la propuesta del método científico y el desarrollo de las tecnologías. La imaginación (que es el aspecto de la utopía que nos atañe en este momento) sirve a Bacon para referir toda clase de inventos, desde máquinas que destellan luces, hasta alimentos diseñados para el mejor aprovechamiento humano.

En las tres obras que someramente hemos mencionado, *la imaginación es la herramienta para trascender de lo real a lo ideal*, de la miseria a la abundancia, del desorden al orden estricto. Siguiendo a Ainsa, apuntamos que “el modo utópico [...] es la facultad de imaginar, de modificar lo real por la hipótesis y de crear un orden diferente al real, lo cual no significa renegar en lo real, sino profundizar en lo que podría ser”.<sup>16</sup>

### **Función Utópica**

Avancemos en el análisis de lo utópico-literario rumbo a la categoría *función-utópica*. Encontramos en Fernando Ainsa la idea de que América Latina puede ser leída en clave utópica, donde

---

<sup>16</sup> Fernando Ainsa, *op. cit.*, p. 30.

la esperanza sería la fuerza movilizadora de la historia que se ha visto representada tanto en proyectos políticos concretos como en movimientos y vanguardias artísticas. La función-utópica subvierte el marco interpretativo de las ideas y construye puentes de esperanza entre los distintos momentos históricos.<sup>17</sup>

Aínsa asume la postura de que es posible una relectura de nuestra historia de las ideas (y aquí caben los discursos estéticos) considerando su función-utópica, y rastreando de manera ontológica las posibilidades concretas y la praxis de nuestras tensiones históricas. Lo imaginario no es aquí únicamente la capacidad de crear un mundo irreal en el que se haga patente la dialéctica entre el *topos* y el *utopos*, como en la utopía literaria anteriormente revisada; se trata de la posibilidad de imaginar como soporte de distintos proyectos históricos que se forjan en un espacio concreto.

### **La imaginación sin utopía**

En este análisis alrededor de las tipificaciones de lo utópico nos es necesario ver qué papel juega la imaginación en el devenir histórico; en otras palabras, cómo lo creativo se inserta en la función-utópica. Pero vayamos hilando más fino en el tejido de los argumentos. No toda proyección humana conduce a la creación de una utopía o está precedida de una función utópica, así que no podemos decir que el acto de *imaginar* sea siempre utopista. Por ejemplo: imaginación y realidad parecen dimensiones muy distanciadas en nuestros actuales campos perceptuales, marcados por los principios de la eficiencia, y la sobrevivencia humana. Lo imaginario es también lo concreto deseado que no se posee: la mercancía. En ella se depositan las esperanzas de prosperidad, y su valoración se produce cargada de símbolos de tendencia iconoclasta que, con ayuda de la publi-

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 21.

cidad, articulan la transmutación de conceptos como gloria, libertad, poder, etcétera. En nuestra era, lo real y lo imaginario se funden para presentarnos una realidad sólo aparente. En el título clásico *El hombre unidimensional* se propone el siguiente ejemplo:

Voy al volante de un automóvil nuevo. Experimento su belleza, su brillo, su potencia, su comodidad... entonces me doy cuenta de que en un tiempo relativamente breve se deteriorará y necesitará reparación; que su belleza y su naturaleza son baratas, su potencia innecesaria, su tamaño absurdo; y que no encontraré donde estacionarlo. Paso a pensar en *mi* coche como un producto de una de las Tres Grandes empresas automovilísticas. Ellas determinan la apariencia de mi coche [...] La tensión entre apariencia y realidad se funde y ambas convergen en un sentimiento más bien amigable.<sup>18</sup>

Cómo apuntábamos, el deseo y la imaginación están condicionados en nuestro universo de significados por las palabras que contienen estructuras determinadas para facilitar la regulación y control del llamado *hombre unidimensional*. Asimismo, la capacidad de imaginar es delimitada por algunos canales de publicidad, a la vez que presentan como absolutos los valores idealistas que se supondrían producto de la libertad del deseo y –nuevamente– de la imaginación.

Es la conocida técnica de la industria de la publicidad, donde se le emplea metódicamente para «establecer una imagen» que se fija en la mente y en el producto, y sirve para vender los hombres y los bienes. El lenguaje escrito y hablado se agrupa alrededor de «líneas de impacto» y «provocadores del público» que comunica la imagen. Esta imagen puede ser la de la «libertad», «la paz», «el buen muchacho», «el comunista» o «Miss Rheingold<sup>19</sup>». Se espera que el lector o el oyente asocie (y lo hace) con ellos una estructura fija de instituciones, actitudes, aspiraciones, y se espera que reaccione de una manera fija y específica.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 254

<sup>19</sup> Modelo femenino que representaba la imagen de la Cerveza Rheingold, en EEUU, en los años 40.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 121.

Cuando Marcuse apunta: “Establecer una imagen” podemos entenderlo de dos distintas maneras. Imagen tiene su origen en el verbo latino *imitari*, es decir, imitar. La imagen es, por lo tanto, imitación de algo que no está en ella misma, sino en lo que imita. La imagen es lo que está fuera de lo que existe previamente en la realidad.

Pongamos un ejemplo clásico. La imagen de Cristo sería la representación icónica<sup>21</sup> de un cristo que es referido por su supuesta similitud con uno que se pretende como el original, y que se basa en los detalles de la representación. Ahí, *establecer una imagen* querría decir: asemejar una representación a algo determinado.

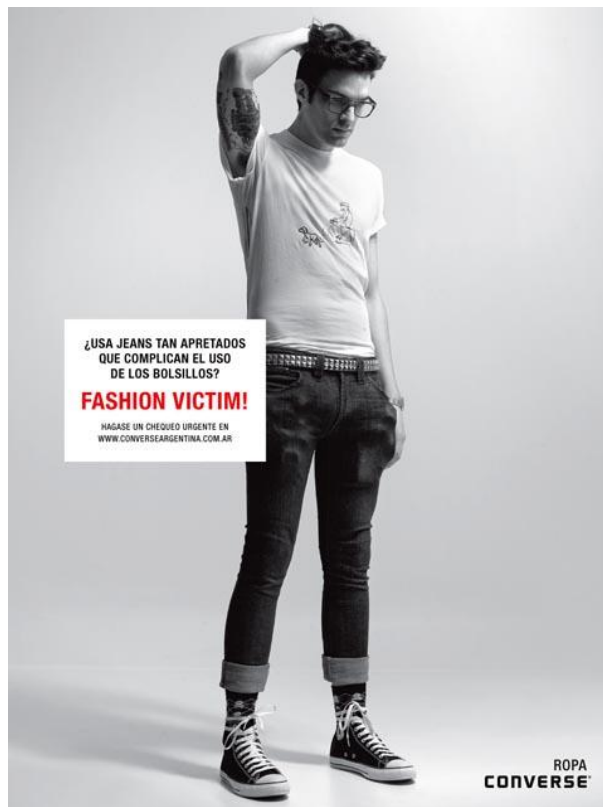
Pensemos ahora en una marca de calzado que presenta adolescentes usando tenis de la compañía. Podemos deducir que los publicistas postulan la necesidad de *ese* calzado para ser plenamente juvenil. Es fácil asimilar la idea dado que escuchamos cotidianamente sobre la imagen que venden las marcas. Pero este *establecer una imagen* puede referirnos de manera secundaria a la imaginación. Si *imagen* deriva de *imitar*, imaginación, al menos etimológicamente, es la capacidad mental de proyectar un ente modificado en algo de su existencia real (por ejemplo: imagino que viajo en barco por el espacio). Es por ello que cuando una marca crea una imagen, no sólo lo hace en el nivel de posicionamiento comercial; al mismo tiempo diseña las potencialidades de la misma imaginación, es decir, marca perceptualmente aquello que es posible

---

<sup>21</sup> Ícono, siguiendo la definición de Sanders Peirce, sería aquel signo que se establece por analogías. Rocco Mangieri, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, España, Universidad de Murcia, 2000.



22



23

recrear en nuestra mente (por ejemplo: me imagino portando un reproductor de música que me define como alternativo). De esta manera se posiciona una imagen, a medida que se imita una aspiración humana y se le trueca a nivel simbólico por un objeto. Este paso en la imaginación es, para nosotros, imaginación sin utopía: el advenimiento de un mundo de imágenes (imitación-imaginada) sin una proyección humana futura de características utópicas-libertarias.

---

<sup>22</sup> El Greco, *Crucifixión*, Entre 1557 y 1600, España, Museo Nacional del Prado.

<sup>23</sup> Patricio Luna, Nicolás Larrouquet y Santiago Fernández, productores. Polo Peluso, fotógrafo, *Fashion Victim*, SF. Tomado de: [http://www.taringa.net/posts/imagenes/2653668/Preestreno-de-Young-Eamp\\_-Rubicam-para-Converse.html](http://www.taringa.net/posts/imagenes/2653668/Preestreno-de-Young-Eamp_-Rubicam-para-Converse.html). Fecha de verificación 03 de febrero de 2011.

## Sueño, imaginación, función y tensión utópica en Ernst Bloch

Sin embargo, hay otra forma de imaginar. Para Ernst Bloch, el origen de la imaginación está en los sueños que tenemos al estar dormidos. En el sueño nocturno, la persona se encuentra a la deriva de deseos y angustias, pero aquellas imágenes no pueden ser su realización misma, dado que el *Yo* represivo las condena y reduce a pasiones desenfrenadas del *Ello*. No obstante, el sueño nocturno muestra un placer cuya realización depende de la imaginación, es decir, de las imágenes presentadas en el sueño y cuya finalidad son ellas en sí mismas. En este sentido el sueño es liberador.

Al contrario del sueño nocturno, el sueño diurno es producto de nuestra intelección consciente y es libre, ya que en él nosotros podemos proyectar aquello que anhelamos. Nuestros sueños nocturnos dependen de nuestra necesidad del descanso: un cerrar los ojos para relajarnos y olvidar las marcas del trabajo diario, los tormentos de deudas infinitas, o simplemente yacer sumergiéndonos en el reposo y la inmovilidad. Lo que ocurre en la ensoñación nocturna, al servaluado a la mañana siguiente, es su posibilitación, o no, según se haya definido nuestra moralidad a lo largo de nuestra vida. Ninguna de estas características está en el deseo diurno. Lo que soñamos despiertos no conoce la represión del sueño nocturno, pues es dado como producto de la imaginación liberada que busca entre infinitas posibilidades aquello que nos es deseable y querido.<sup>24</sup>

Bloch propone una categoría más a los sueños diurnos, a saber: su posibilidad de ser compartidos, colectivos y comunes. El sueño nocturno, además de no ser libre ni fraguado por el

---

<sup>24</sup> Para Bloch no es lo mismo querer que desear. El deseo apunta hacia aquella necesidad que se nos insinúa sólo como un bosquejo, que puede o no ser realizado, por ejemplo, desear un clima, desear ser joven de nuevo. El querer se distingue porque contiene el poder del trabajo que lo posibilita, ejemplo de ello sería querer terminar una obra, querer subir una montaña. Ernst Bloch, *El principio esperanza*, Madrid, Ed. Aguilar, 1977.

deseo consciente, es incuestionablemente individual. Parte de la experiencia y las posibilidades singulares mientras que “al sueño soñado despierto le es, además, de importancia comunicarse hacia el exterior. Es capaz de ello, mientras el sueño nocturno, en cambio, como todo acontecer esencialmente personal, es muy difícil de relatar, al menos, de tal manera que el oyente perciba el específico tono sensible del acontecer.”<sup>25</sup>

El sueño diurno no posee esa incomunicabilidad, y más aún, puede ser comprendido por medios distintos a la proyección esquemática del relato cronológico. Para clarificar, es preciso dar un ejemplo: *soñamos una fuente de donde emana el agua que reviste como un manto a la persona amada. Ésta aparece abstraída de sus tradicionales gestos y en cambio parece integrarse con una gracia mística al entorno que aparece también como infinito.* El que escucha o lee, puede de inmediato sentirse agobiado de sentir la *irrealidad* de lo que se refiere: el choque entre *la forma de ser* de los hechos, y esta forma particular en que es referida. Ahora pensemos en un sueño despierto. El deseo de visitar un pariente querido que, sin embargo, está lejos. Esta simple añoranza puede hacer que se cuestionen una serie de impedimentos que dificultan la concreción de lo que es soñado. La posible existencia de una frontera, las obligaciones laborales, el sentimiento de culpa de gastar recursos económicos en una añoranza singular... Al razonar de esta forma, la conexión con lo que *el-otro* desea se puede manifestar de maneras autónomas y a la vez compartidas, e incluso puede *presentirse* o *intuirse* antes de ser razonado, de ahí que puede *prescindir* del relato.

Pero la cultura humana ha desarrollado formas de expresión cuya materia prima son la imaginación y los sueños. Las artes, las artesanías, o en general, las disímbolas expresiones estéticas se inspiran en lo soñado, en aquello a lo que se desea. Todo cuadro antes de ser pintado es

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 81.



proyectado, todo escrito bocetado en la mente de su creador; no obstante “en su dimensión de comunidad el sueño diurno se extiende [...] en las dimensiones no sublimadas, sino concentradas en las dimensiones utópicas”.<sup>26</sup> La fantasía de la ficción no puede ser referida sólo como negación de la realidad, ya que para Bloch toda obra nace primariamente del sueño diurno, de este sueño que al mismo tiempo se potencializa como libre y colectivo; no opiáceo, sino cannabítico.<sup>27</sup>

Podría argumentarse que toda obra humana es antecedida por la imaginación, ya sea un mueble, un descubrimiento científico, el proyecto de un viaje, o la concertación de una cita placentera. Todas estas actividades suelen ser prefiguradas, es decir, imaginadas con antelación. Se adquieren expectativas, se dibujan formas, se formulan hipótesis, se tienen anhelos; y todo ello se imagina antes de que ocurra, de que la realidad pronuncie la última palabra. En las artes,<sup>28</sup> --o simplemente *arte* en Bloch-- no sólo se pre-configuran sus formas materiales, “[el arte] también, adelanta, en una *latencia de la faceta por venir*, es decir, en los contenidos de un futuro que no

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>27</sup> En *El principio Esperanza*, Bloch compara al sueño nocturno con el opio, y al sueño diurno con la cannabis. Con esto, los estados alterados de conciencia se consideran en su especificidad, y no de manera genérica.

<sup>28</sup> Artes en lugar de Arte. Se busca de esta manera retomar el término clásico que unifica a las expresiones estéticas, sin pretender una subordinación teórica o delimitar arbitrariamente cual es el inicio del arte y cuál es su límite. Artes nos permite hablar de expresiones estéticas regionales, individuales; de las bellas artes, y de las artes populares; de arte moderno, clásico y contemporáneo; etc. El concepto de arte está en constante transformación, pero por obvias razones no podemos decir propiamente evolución. Nuestro cine no es mejor que el de hace cincuenta años, salvo lo que pueda ser medido en términos tecnológicos. Desde nuestra perspectiva, al nombrar artes en lugar de arte dejamos el código abierto y sin el trauma fundacional de encontrar aquel elemento que hace común a todas las disciplinas. Más aún, abrimos el código al tiempo anticipando las formas estéticas por aparecer, sin escamotearles el término de artes y sin volver importante este concepto que muchas veces termina siendo un simple adjetivo. *Cfr.* Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Madrid: Ed. Tecnos, 2002.

habían aparecido aún en su época; en último término en los contenidos de un estadio final desconocido.”<sup>29</sup>

Bloch nos habla de la *latencia*, es decir, aquello que está presente pero aún no es visible en su totalidad. Es lo realizado mediante la sensibilidad anticipada con que se producen las artes. Manifiesta no sólo la capacidad imaginativa necesaria para llevar a cabo la obra (o el gesto, el performance, la *pinta*...) sino su capacidad anticipadora conforme a otros principios sensibles, a saber: un *horizonte-utópico*. En otras palabras, *encontramos pinturas, poemas, cuentos, que nos llevan a instancias que anticipan épocas futuras, ya no como ese paradigma utópico reglamentado (utopía literaria), sino como lo utópico que es anticipado por medio de los sentidos y las sensaciones*. Es la tensión en todo acto estético entre lo que existe y el *todavía no*, tal como lo apunta Bloch en *Principio Esperanza*.

Son comunes, en los textos de historias del arte, expresiones como: el autor es un adelantado a su tiempo, su obra es de una generación futura, etcétera. Para Bloch hay una razón de este fenómeno. La obra no tiene por qué estar sujeta a su tiempo histórico ya que el creador es aquel capaz de ver más allá de la finitud de un tiempo determinado. La verdadera obra (las llamadas obras maestras) serían aquellas que pudieran trastocar el sentido de lo posible en una época y en su lugar anticipar una nueva forma de la conciencia. Se trata de estas obras locales que con el tiempo y la difusión llegan a ser las obras de la humanidad, y cuyo renacer es *permanente*, ya que trascienden su historicidad *inmanente*. Obligan a la relectura de los hechos, no como historia caduca; sino como vino añejado para un goce presente. Metafóricamente hablando, el color de estas obras sería el azul, pues es

---

<sup>29</sup> Bloch, *op. cit.*, p. 86.

el color opuesto al orco, el nimbo oscuro y, sin embargo, transparente, de toda verdadera explicitación. Como color lejano ese azul *designa igualmente intuitiva y simbólicamente la gravidez de futuro, lo que todavía no ha llegado a ser en la realidad*, que es a lo que quedan referidas, en último término, como avanzadas todas las expresiones llenas de significación.<sup>30</sup>

El azul representa el horizonte, la mañana, el amanecer.

Pero no todo dentro del arte está determinado por la prefiguración de la utopía. Existen corrientes enteras, como el romanticismo, cuya *utopía*, si el término vale para ello, estaría en la recuperación de un pasado ideal. La utopía, tal como la entiende Bloch, no puede pertenecer al romanticismo-reaccionario pues aunque tenga sus propios anhelos, éstos quedan cercados en su tiempo pretérito. Es el futuro (aunque no aquel que llega mecánicamente) el que puede darnos la salida de esta existencia limitada. Y ese porvenir puede ser únicamente articulado desde la particularidad de nuestro presente; necesita del diagnóstico de personas cuya imaginación trascienda las injusticias y vacío de nuestra propia temporalidad. Algunas voces siempre clamarán por el restablecimiento de los cánones y principios perdidos en nuestra era y puede que posean cierta razón; no obstante, el pasado no puede volver, y aquello que es deseable de otros tiempos sólo puede hacerse real con la mira hacia el futuro en cuya conciencia utópica se integra dialécticamente el pasado, empero, con la claridad de la teoría que puede construir mirando al mañana. En conclusión, para Bloch, una teoría que no es capaz de alzar la mirada, una corriente estética que sólo se guía de la nostalgia pasada, está condenada a perderse entre lamentos amargos. Sería un juego de espejos que, al cancelar el futuro, no puede más que ser una trampa.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 116. Cursivas nuestras.

## **Función-utópica para Ernst Bloch**

La fantasía puede ocupar el lugar de la consciencia anunciadora porque dentro de lo fantástico está el modelado de la persona que no sólo imagina; sino al mismo tiempo se libera de esa realidad que condiciona la existencia a las posibilidades dadas por el entorno. Lo imaginado brinca esa barrera al presentarse como una función-utópica. Trascendemos de esta manera lo real, y con ello su “realidad” que posee una doble dimensión, a saber: la realidad objetiva y la forma de la subjetivación de esa realidad. Es decir, no sólo tenemos los hechos concretos y medibles, sino que la imaginación también constituye parte de esa realidad y de la forma en que perciben los sujetos.<sup>31</sup>

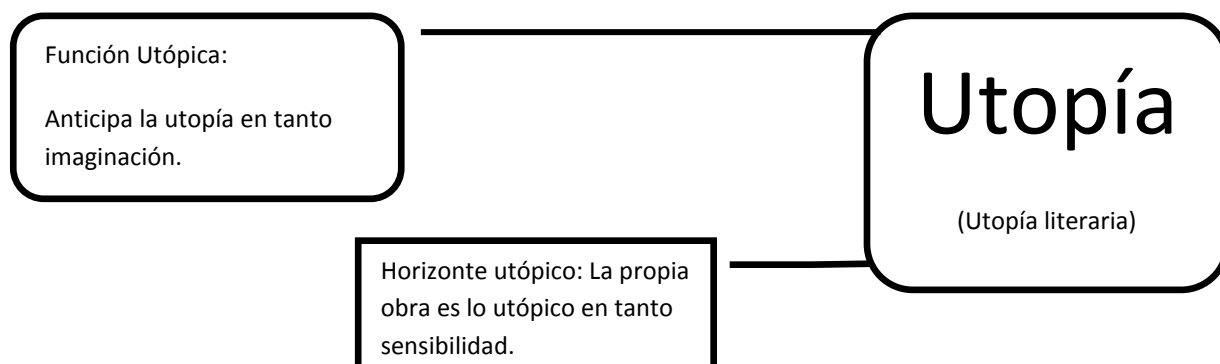
Abreviando, y a manera de esquema, podemos definir dos conceptos que se desprenden de la lectura de Bloch:

- 1.- La función-utópica es la capacidad de un fenómeno de trascender, mediante la imaginación, su propia temporalidad para eslabonarse con el futuro.
- 2.- El horizonte-utópico alude a un futuro conforme a otra realidad sensible. El horizonte utópico está formalmente en la obra, (a diferencia de la función utópica) y se intuye mediante la imaginación.

---

<sup>31</sup> Por ejemplo, un esclavista algodonero en los Estados Unidos podía convencer a su esclavo de que posee el mejor de los amos y tiene la suerte de no necesitar ocuparse de las actividades de los propietarios que “sufren” por las fluctuaciones de los precios. El factor subjetivo, como podemos ver, es tan importante como el objetivo, y por tanto, todo emisor de sentidos y significados debe ser estudiado en su propio código.

Diagrama:



### La función utópica en Arturo Andrés Roig

La historia y el presente no pueden ser estudiados sin las ideas reguladoras que tienden los puentes entre las praxis humanas y las idealizaciones del futuro, es decir, entre el *topos* y el *utopos*. Si así fuera, bastaría para explicar cualquier movimiento estético (llámese vanguardia, escuela, o tendencia) con la categoría de *moda* que posee rasgos similares en un nivel formal, y que está en posibilidad de aparecer o desaparecer en un lapso de tiempo determinado. Por ejemplo, podríamos decir: a principios de los sesenta la moda en el diseño era la repetición de líneas paralelas, y eso quitaría todo problema teórico del fenómeno.

Apostados en el pretendido fin de las utopías, donde se supone que el intentar la realización del cielo en la tierra conduce al infierno, podríamos argumentar que la incapacidad de caminar hacia horizontes utópicos es aquello que define nuestra sociedad actual. No obstante, ya la historia se ha encargado de desmentir esta postura.<sup>32</sup> Queda entonces pendiente la pregunta ¿cómo funciona esta red de imaginarios sociales?

---

<sup>32</sup> Hechos como el levantamiento armado del EZLN en México en 1994, el proyecto de socialismo de PSUV encabezado por Hugo Chávez, la crisis y el cambio de rumbo de la economía argentina, el cuestionamiento internacional

El filósofo mendocino Arturo Andrés Roig apunta al concepto de la función-utópica como forma en que la *sujetividad*<sup>33</sup> es puesta en juego para poder entender e historiar las ideas en las praxis sociales.

### **Niveles de la función utópica**

La función-utópica es entendida aquí como un sistema de niveles que parten del Universo Discursivo, es decir, de las posibilidades sónicas con que cada lenguaje dota de sentido a su realidad.<sup>34</sup> Contamos por ello con dos niveles dialécticos que se reflejan: la dialéctica real y la dialéctica discursiva. Hablamos de dialéctica real como la oposición de valores en pugna y que se discuten en la historia: el triunfo de una clase social o de determinado gremio, la oposición entre formas de fe *legítimas* e *ilegítimas*, la guerra entre dos naciones, etcétera. Estas praxis son evidentemente hechos acontecidos, pero su estudio puede hacerse sólo a través de los lenguajes. La dialéctica discursiva es, por el contrario, el mecanismo por medio del cual reflexionamos. Entre la dialéctica discursiva y la dialéctica real existiría, a su vez, una nueva dialéctica que provoca que éstas sean referidas e influenciadas recíprocamente; dicho en términos más sencillos: la realidad modifica la teoría y la teoría modifica a su vez la realidad. “Para Roig las *funciones* que

---

a la hegemonía sajona-occidental (EE UU y Gran Bretaña) por su invasión a Medio Oriente en la primera década de este siglo, la lucha contra la creación del nuevo aeropuerto internacional -en Texcoco, México- por el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, la primavera árabe, por poner sólo algunos ejemplos, nos dan la muestra de que el mundo no tiene la unipolaridad que los neoconservadores querrían. Aun así, el mismo deseo de la unipolaridad del mundo y el ideal de una limitada democracia-liberal-neoconservadora conforma una ideología que tiene sus propios derroteros.

<sup>33</sup> Sujetividad no quiere decir exactamente subjetividad. Lo subjetivo es aquello que podemos vivir de manera individual y personal en un marco de posibilidades de experiencia por el mismo sujeto. Por otro lado, la sujetividad es la forma en que los sujetos de épocas históricas determinadas construyen su propia proyección de Ser como sujetos. “Roig utiliza la categoría *sujetividad* como sujeto empírico cuya temporalidad no se forma en la interioridad de la consciencia sino en la historicidad como capacidad de todo hombre de gestar su propia vida”. Hugo E. Biagini y Arturo Andrés Roig, *Diccionario del pensamiento alternativo*, Buenos Aires, Biblos, 1998, p. 515.

<sup>34</sup> Cfr. Ramírez Fierro, *op. cit.*, p. 90.

se articulan desde la vida cotidiana o lenguaje cotidiano incluyen los procesos de ‘codificación’, ‘recodificación’ y decodificación’.”<sup>35</sup> Es importante apuntar que en Roig no existe un carácter unívoco de la *función* como exclusivo de lo utópico; por el contrario, asume una gran cantidad de funciones, a saber: función de simbolización, función de religación, función ideológica, entre otras. Todas estas funciones se tienden lazos comunicantes entre sí, con lo que complementan su discursividad. Es en el nivel cotidiano donde podemos encontrar estas funciones, y en el lenguaje, constatarlas; de ahí que la semiótica se presente como necesaria para descubrir la manera en que estas categorías --las funciones-- articulan los contenidos y las posibilidades del discurso para sujetos y grupos sociales concretos.

En el caso de la función utópica, Roig la dividirá para su estudio en tres subfunciones, a saber: función crítica reguladora, función liberadora del determinismo de carácter legal, y función anticipadora del futuro.

La subfunción crítica reguladora está en una dimensión discursiva que se encarga de negar el carácter absoluto de la realidad dada. En este sentido, funciona como un análisis concreto a un momento determinado históricamente. Las ideas pueden apuntar hacia un futuro, pero en este nivel particular funcionan más como negadoras de los arquetipos de una realidad que se presupone como absoluta.<sup>36</sup> La función-crítica reguladora está dada en los discursos (que tienen sus bases en las ideas) porque poseen una carga utópica que direcciona las acciones humanas. Señalar al nivel discursivo y la sub función crítica nos conduce a plantear mundos donde las personas

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 111.

apoyadas en su capacidad imaginativa generan juicios en cuyo mismo carácter discursivo se plantea una dialéctica de la misma realidad, es decir, de la realidad discursiva.<sup>37</sup>

Por otra parte la **subfunción liberadora del determinismo del carácter legal** contiene la fuerza de empuje con el que una realidad puede ser negada pero avistando el espacio desde el que se cambian los marcos referenciales. La dialéctica del *topos-utopos* se da como la ruptura del carácter inmóvil de lo presente que permite un nuevo campo ontológico, posibilitador de nuevas realidades. Se puede describir como la postulación de una nueva realidad que hace del futuro imaginado algo posible, pero esta vez partiendo de la acción del sujeto-histórico que con su praxis modifica las estructuras.<sup>38</sup>

No se trata de subfunciones excluyentes, es decir, que los fenómenos utopistas puedan ser catalogados en una subfunción en oposición a otra. Tampoco son sencillamente niveles de profundidad. La subfunción liberadora del determinismo es lo propio de discursos utópicos donde la contingencia del mundo es aceptada para posibilitar un cambio real. Esta subfunción niega las estructuras que los distintos sistemas aparentan como inamovibles. Se trata, pues, de encontrar el punto en el que reposa la inmutabilidad de todo sistema en el tiempo, para así poder trascenderlo.

Finalmente, la subfunción anticipadora de futuro está determinada por la capacidad de imaginar. Esto es “la proyección del discurso hacia la dimensión del porvenir, concebido como un posible-otro y no como mera repetición de lo acontecido”.<sup>39</sup> Como hemos visto previamente en el análisis de Bloch, es justamente la imaginación la clave que nos permite traspasar horizontes perceptuales. Pero así como apuntábamos que no toda imaginación puede conducir a la crea-

---

<sup>37</sup> Cfr. María del Rayo Ramírez, *Utopología desde Nuestra América*, p. 108-109.

<sup>38</sup> Hugo E. Biagini y Arturo Andrés Roig, *op. cit.*, p. 236.

<sup>39</sup> *Idem.*



ción de objetos estéticos, de igual manera podemos argumentar que la imaginación se conecta con el futuro de una manera específica de la función utópica. No se trata de un programa exhaustivo; por el contrario, tenemos elementos a nivel de *indicios* (o latencias en Bloch) donde juega un papel importante el deseo, la esperanza o el anhelo. Es decir, el futuro no es visto como algo hacia lo que se avanza de manera automática; inclusive, no puede anticiparse con exactitud, pero sí se le imagina a partir de ideales que vislumbran nuevos horizontes.

Para María del Rayo Ramírez, clarificar la relación entre utopía e imaginación es una clave indispensable para entender la función utópica.<sup>40</sup> Como podemos darnos cuenta, no se trata sólo de un diagnóstico anticipador de futuro que parta de programas utópicos perfectamente teorizados: “el impulso de trascendencia no es una reacción mecánica o inconsciente [...] Según nuestra perspectiva, este impulso o anhelo de trascendencia tiene que ver más con la relación entre la función utópica y la imaginación en tanto actividad también propia de la racionalidad humana.”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Ramírez Fierro, *op. cit.*, p.118

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.119.

## Esquema de las subfunciones utópicas

Nombre	Sub función crítico reguladora	Sub función liberadora del determinismo de carácter legal	Sub función anticipadora de futuro
Definición	Es la función que opera en el nivel discursivo en los niveles cotidianos, manifestando la posibilidad de que las “cosas” fueran de otro “modo”.	Es la función que, basada en el sujeto histórico, niega la realidad establecida como única forma posible de estructura.	Es la función que permite imaginar una realidad distinta a partir de indicios o latencias.
Herramientas	Lenguaje hablado, lenguaje escrito y formas de comunicación.	Ética y política.	Imaginación, deseo, voluntad.
Opuesto	Discursos reaccionarios o Discursos románticos de idealización del pasado.	Idealización del Estado de Derecho.	Principio Realidad.

### Imaginación en la obra estética como condición de su función utópica

Como hemos visto, la subfunción utópica anticipadora del futuro posibilita especialmente lo imaginario (sin que neguemos esta característica en las otras dos subfunciones) y apuntamos que es desde el espacio de lo cotidiano donde se fragua la posibilidad de la ruptura de los marcos epistémicos tradicionales. En otros términos, es en el espacio cotidiano desde donde se opera la posibilidad de cambios de referente que rompan los ciclos de la vida o la rutina establecida. Si pensamos en la imaginación como herramienta de cambio, podemos señalar que aquellos productos de la imaginación, es decir, los productos estéticos (como las canciones, las pinturas y las películas) son --en particular-- objetos de la subfunción anticipadora de futuro.

Sin embargo, y como ya hemos analizado con los ejemplos de la mercadotecnia, no podemos decir que la relación entre imaginación y objeto estético sea mecánica, pues si bien la

imaginación es la materia prima de la llamada *creación artística*, aún debe esclarecerse de qué forma se escinde la imaginación estética de otros imaginarios que operan dentro de marcos como el conocimiento científico, el juego, la simulación, la proyección cotidiana, la fantasía, etcétera. Es decir, queremos analizar **qué es lo propio de la imaginación que produce objetos estéticos poseedores de una función utópica**, no por su carácter discursivo o disruptivo (primera y segunda subfunciones utópicas), sino por su *capacidad anticipadora de futuro*, en tanto que aluden a otros principios sensibles.

Hablamos de sensibilidad y con ello es necesario considerar a Immanuel Kant quien preguntó en *Crítica del Juicio* por la forma en que *sentimos* y *juzgamos* los objetos, por su capacidad de generar en nosotros gusto, placer o apreciación de su belleza. Kant habla de obras de arte como aquellos objetos que son diseñados por sus creadores con el propósito de estimular a los receptores de dicha obra. La imaginación juega el doble propósito de ser parte del proceso creativo del productor de la obra, en tanto es producto de su visualización imaginativa, pero al mismo tiempo está en el espectador quien imagina apoyado en la obra para llevar a cabo el proceso de goce individual. Y es que para Kant, el proceso mediante el cual disfrutamos sensorialmente una obra de arte o un fenómeno de la naturaleza es mediante la experiencia empírica e individual del acontecimiento estético. Aunque esta relativización del juicio individual a los fenómenos ayuda a liberar los sentidos del encorsetamiento de la razón, se podría caer en el riesgo de pretender que si cada uno puede apreciar como quiera (sea una canción, una obra de teatro o una fotografía) no existe entonces posibilidad de crítica y análisis. Es por ello que Kant va más allá y busca principios *a priori* que fundamenten el interés de la estética, no digamos como materia válida de análisis para los especialistas en arte, sino como fuente real de conocimiento para nuestras sensaciones, es decir, como filosofía vívida. Kant utiliza la dialéctica para explicar la apari-

ción del gusto. Para Kant el gusto aparece en la relación entre arte y naturaleza. Lo natural es bello cuando asemeja al arte y al mismo tiempo el arte es bello sólo cuando nos seduce por su relación con lo natural. Bien, pues en esta tensionalidad entre percepción de belleza de lo natural y del arte, existe una facultad que posibilita el juicio estético: la imaginación. En este nivel lo imaginario remite al nivel etimológico: imaginar es imitar. Es claro que para Kant el proceso del goce estético es también de imaginar en tanto naturaleza y arte se contienen uno en otro, se refieren, se *imaginan*.

El filósofo prusiano está interesado en saber cómo nuestras sensaciones (aquella fuente primaria de conocimiento para los empiristas) pueden estar determinadas por mecanismos del imaginar. En otras palabras, la imaginación debía ser analizada como *principio* de otras categorías plenamente humanas como la moral, la historia o la política. La imaginación, ontológicamente hablando, podría ser la llave de acceso a una comprensión más profunda de nuestra humanidad.

Con ello, [el estudio de la estética] se proporciona una plasticidad a la razón moral, de manera que no sea concebible hablar de una actividad histórica y a la vez moral sin haber previamente establecido el funcionamiento de una lógica sensible de la razón, lógica que, como veremos, será proporcionada por la imaginación [...] En definitiva, la estética, más que preparar el advenimiento de la teleología, la fundamenta.<sup>42</sup>

Para Andrés Nebot (teórico especialista en Kant) la imaginación posee tres formas: reproductiva, productiva y fantástica. Siguiendo su razonamiento, la imaginación reproductiva es la que nos permite pensar en aquello que existe en la naturaleza y que hemos percibido por medio de los sentidos. La productiva sería aquella que, además de lo que existe en la naturaleza, proyecta

---

<sup>42</sup> Andrés Nebot Sánchez, *La imaginación en la Crítica del juicio estético de Immanuel Kant*, pp. 6-7, 1995. [http://www.latrama.org/temas/60\\_dimensionhumana/110115\\_tesis/INTRODUCCION.pdf](http://www.latrama.org/temas/60_dimensionhumana/110115_tesis/INTRODUCCION.pdf) . Revisado el 10 de marzo de 2011.

nuevas realidades, y la fantástica es la que niega la realidad para re-conformarla en plena libertad.<sup>43</sup>

Pensemos nuevamente en productos de la imaginación. Si imagino un autobús, éste aparece configurado como el ente que yo tengo la experiencia de llamar autobús (imaginación reproductiva); si pienso en mis actividades de mañana, estoy imaginando un futuro inmediato en el que puedo llevar a cabo tareas que quiero o debo hacer (imaginación productiva). Pero si pienso en que mañana tendré una conversación en un autobús con una chica muy atractiva, estaremos en el campo de la imaginación fantástica. Es desde esta forma de imaginar que nosotros podríamos generar un objeto estético, (inclusive de tipo abstracto como la música, o funcional como la arquitectura) pues es necesario un tipo de imaginación muy específica para su creación: una imaginación creadora. Parecería, sin embargo, que no todos los objetos estéticos requieren de la imaginación. ¿Qué ocurre con la fotografía, el documental o la pintura realista? ¿Qué con el naturalismo en la literatura? Pues bien, *para Kant la valoración de todas las expresiones dependerá de que posean un espíritu que las lleve a pretender un absoluto*. Este absoluto sería el mismo que persigue la razón y su lenguaje de conceptos, pero la *obra* tiene un valor intrínseco por su capacidad de expresar ideas que están más allá de los límites de la razón y de estos conceptos. Es con la herramienta de la imaginación que se pretende llegar a la apreciación sensible de un conocimiento propio de la estética.

Entonces, la imaginación propia de los objetos estéticos es aquella que puede *intuir* comprensiones que no pueden ser dictadas simplemente por la razón. Aparece así la sensación de

---

<sup>43</sup> Cfr. Andrés Nebot Sánchez. *La imaginación en la Crítica del juicio estético de Immanuel Kant*, p. 4, 1995. [http://www.latrama.org/temas/60\\_dimensionhumana/110115\\_tesis/CAPITULO\\_01.pdf](http://www.latrama.org/temas/60_dimensionhumana/110115_tesis/CAPITULO_01.pdf) Revisado el 23 de marzo de 2011.

*sublimidad* que sólo “pertenece a *la parte más elevada de la naturaleza de la imaginación.*”<sup>44</sup>

Dicho en otras palabras, lo artístico requiere de una imaginación superior, que se distingue de una imaginación proyectista o de la simple imaginación reproductiva.

Siguiendo estos razonamientos, la imaginación estética se separa de otros imaginares en que su *objeto* posee una fuerza potencial que sensiblemente puede ser identificada en una *tensión* entre creador y público. Esta tensión es la que posibilita el análisis para explicar las formas en que ocurre la impresión de las marcas estéticas en el receptor o público. La imaginación fantástica y la subfunción utópica anticipadora de futuro se conectan sólo en presencia de la sublimidad.

Queda aún abierta la pregunta sobre si es posible que estas mismas características de las obras artísticas puedan estar contenidas en expresiones como la publicidad. Como hemos visto páginas atrás, la publicidad también determina sensiblemente nuestra apreciación del mundo y condiciona nuestra facultad de imaginar. En Bloch veíamos que existe otro imaginar que se conecta con los sueños soñados despierto. En su función utópica, se jugaba la posibilidad de imaginar y, producto de este imaginar en libertad, se establecía un horizonte utópico al que apuntaban las creaciones artísticas. Así, estas obras pueden diferenciarse de las formas publicitarias (sea de una marca de jeans o los anuncios que postulan la necesidad de un gobierno militarista) en que parten de objetivos particulares, y en ellas no se puede reconocer ese *sentido* (espíritu en Kant) que permita a nuestro juicio manifestarse libremente.<sup>45</sup> Es necesario hacer énfasis en estas últi-

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 23. Cursivas nuestras.

<sup>45</sup> Si bien nos mantenemos dentro del sistema binario de oposiciones característico del análisis criticista kantiano, podemos con estos principios separarnos de posturas relativistas que postulan la sensación particular como juicio determinante de análisis. Estos análisis apuntarían que en el juicio no se puede discutir. Cfr. Andrés Nebot Sánchez, *La imaginación en la Crítica del juicio estético de Immanuel Kant*, p.4, 1995.

mas ideas: las expresiones sensibles que generan formas estéticas no son independientes de concepciones éticas, políticas, religiosas o morales. La relación que existe entre el objeto estético y las ideas de los distintos campos no es de correspondencia, o de identificación, sino de una dialéctica apoyada por la facultad imaginativa de utopizar una realidad, conforme a principios de belleza, bondad, placer...<sup>46</sup> Es por ello que “[La estética] representará algo que va consustancialmente unido a la razón humana en cuanto que es la misma proyección de ésta en el mundo, como arte y como política. La estética, en consecuencia, introduce la razón en una nueva dimensión de la teoría de la acción”.<sup>47</sup>

### **Expresión estética y su función utópica**

Iniciamos esta investigación preguntando *cuál es la naturaleza simbólica de lo utópico, y en qué manera forma parte de la reproducción cultural*. Es el momento de aterrizar esa interrogante. Debemos atender a los múltiples significados de la palabra utopía, la cual puede referir desde un ideal denostado, hasta un grupo de leyes cerradas para crear mundos imaginarios. ¿Qué se obtiene, entonces al analizar discursos estéticos –y más específicamente, películas– desde la complejidad de la utopología? Para una perspectiva positivista estaríamos ante un concepto problemático por hacer teoría desde un marco tan inestable, vamos, que por ser *utópico* ni siquiera existe. Pero, como ya hemos apuntado líneas arriba, no podríamos prescindir en el análisis del propio

---

[http://www.latrama.org/temas/60\\_dimensionhumana/110115\\_tesis/CAPITULO\\_05.pdf](http://www.latrama.org/temas/60_dimensionhumana/110115_tesis/CAPITULO_05.pdf) Revisado el 23 de marzo de 2011.

<sup>46</sup> No confundir estas proyecciones con los temas de la obra. Considero que dentro de la obra no debe haber limitación alguna al proceso creativo, ni en la elección del tema, ni en las características de los personajes.

<sup>47</sup> Andrés Nebot, *op. cit.*, p. 43. Es este el lugar para hacer una aclaración. Si bien es cierto que la publicidad no conoce otro régimen que el de la mercancía, es también cierto que ésta la hacen hombres de carne y hueso y que en ocasiones se trata de verdaderas creaciones estéticas, sólo que presentadas en un afán publicitario. ¿Es esto una paradoja? No lo es en verdad, ya que la valoración puede ir mucho más allá de la mercancía o la contingencia. Valga como ejemplo el no por trillado menos representativo caso de Toulouse-Lautrec.

elemento con que se construyen las obras: la imaginación. ¿Podemos acaso plantear a la obra (a nuestro objeto estético) más allá del conjunto de sueños, aspiraciones, recreaciones, angustias y proyecciones humanas que acompañan día con día nuestro impulso vital? Para María Zambrano, es la poesía la que nos lleva a reconocer la experiencia de estar vivos. Es el poeta el que se apodera de la palabra para alejarse de la realidad y referirla de una manera más propia y, por tanto, más verdadera. El poeta, para Zambrano, es aquel que habita plenamente este mundo, lo hace terrestre. El poeta quiere en el ahora, quiere a las formas que recrea, y quiere también, que el mundo se parezca a sus mundos, pues el poeta y su poesía escapan a la Unidad.<sup>48</sup>

Valga poesía por *poiesis*, *opus*, obra...

Si partimos de que el deseo es parte de la obra, podríamos metafóricamente decir que vibra como lo hace la utopía, cuando ésta apunta hacia una posibilidad de un ser ideal. Y es que los ideales, a decir del filósofo argentino-mexicano, Horacio Cerutti, no podrían ser tachados de irreales, pues esto sería caer en una ingenuidad epistemológica. Los objetos estéticos son parte de los ideales, pues la forma de la obra está dada por autores que son parte de una sociedad, de una historicidad compartida. Si para Jean Luc Godard “un movimiento de cámara no es una cuestión de técnica, sino una cuestión de moral”, podemos dilucidar *que las expresiones estéticas son parte de los ritmos históricos que posibilitan y conforman realidades discursivas*.

Nunca como en los años 60 la utopía pareció tan cercana a la historia de los pueblos. El Nuevo Cine Latinoamericano fue la propuesta de Nuestra América y su dimensión utópica es el puente con nuestra generación... a casi cinco décadas de distancia.

---

<sup>48</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1993.



## Capítulo 2. Breve historia del Nuevo Cine Latinoamericano

---

*Probablemente pocos de los iniciadores del Tercer Cine sobrevivan a eso que los burgueses llaman maduración, superación de los errores de juventud, de las ilusiones humanistas. Pero el auge del cine de 8 mm [...] es prueba suficiente de la existencia problemática de un cine verdaderamente militante.*

Alberto Híjar

*Asistir a un Festival del Nuevo Cine Latinoamericano significaba, de muchas maneras, militar en una causa social y política. No consistía solamente en ir a ver las nuevas películas, en mostrar la propia película, sino en encontrarse con los compañeros cineastas latinoamericanos, hermanos de una misma ideología.*

Jorge Sanjinés

## **El cine como búsqueda de la realidad**

El cine nació en Francia un día viernes, el 27 de diciembre 1895. Los hermanos Louis y Auguste Lumière patentaron el descubrimiento y exhibieron las primeras imágenes en movimiento ante un público. En 1893, en los Estados Unidos, el inventor Thomas Alva Edison y el científico William K. L. Dickson inventaron el quinetoscopio, que también era una forma de presentación de imágenes en movimiento, sólo que éstas no podían ser proyectadas.<sup>49</sup>

Durante siglos la humanidad había cultivado distintas expresiones estéticas, algunas más imitativas que otras como la pintura, la escultura o el grabado. Desde la primera mitad del siglo XIX, la fotografía hizo su aparición, pero fue hasta la llegada del cinematógrafo cuando pareció que la vida podía meterse dentro de una “caja”, y ser proyectada en una pantalla.

---

<sup>49</sup> No es el propósito de esta tesis hablar de la historia de la industria cinematográfica, meta imposible para una investigación de este tipo, ni tampoco, profundizar en la evolución del lenguaje cinematográfico, sino que se presenta como un panorama que permita conocer qué discursos estéticos anteceden a los formulados por el Nuevo Cine Latinoamericano.

¿Era el cine la vida misma? Con diferencia de proporciones, sonido, colores y tiempo, parecía que el cine sí era la realidad *tal como es*. *Salida de los Obreros de la fábrica Lumière* o *Un Duelo a Pistola en el Bosque de Chapultepec* se percibían como la experiencia misma de lo que pasaba en verdad, sólo que proyectado en la pantalla blanca de una sala de cine.<sup>50</sup>

En las primeras películas la sensación de realismo era determinante para su presentación como espectáculo aunque muy pronto el cine comenzó a complejizarse, y se crearon distintas formas de hacer películas. Fueron los años de Méliès, quien vio en el cinematógrafo la posibilidad de presentar historias, es decir, de adaptar obras de teatro o novelas para actuarse en frente de una cámara, pero también fue la época del primer Chaplin, quien con su personaje Charlot refiere a la vida de una manera sumamente peculiar: un humor que partía de circunstancias cotidianas y presentaba al hombre común ante las vicisitudes de la vida. En Chaplin, la realidad estaba dentro de la pantalla, pero debía presentarnos algo que fuera interesante o gracioso por su elaboración. Ya no se trataba simplemente de ver imágenes en movimiento, sino que la vivacidad debería provenir de la capacidad por generarnos una emoción.

Fue también en segunda década del siglo XX cuando el cine adquiere una madurez como disciplina artística gracias a las aportaciones de D. W. Griffith, quien experimentó con los planos, la edición paralela, y el establecimiento de leyes de la causalidad dentro de las secuencias de la película. Así, la realidad se manifiesta como un principio moral, donde el público puede verse inmerso en el drama y dejarse llevar. Lo real, al mismo tiempo, es lo dictado por la estructura superior del tema, como se puede apreciar en la obra de 1916, *Intolerancia*.

---

<sup>50</sup> Aunque los ejemplos que usamos más arriba pertenecen al género que hoy llamamos documental --en ese momento no existía ese concepto y se les llamaba simplemente vistas-- sería ingenuo plantearnos ahora la pregunta de si el cine corresponde exactamente a la realidad, pues las películas tienden más a ser vistas por su función discursiva, y lo que valoramos en ellas es la capacidad técnica, la forma, la calidad, etcétera.

En los años veinte, los rusos tomaron el legado dejado por Griffith y generaron una teoría que pretendía revolucionar al cine: crear una estética cinematográfica correspondiente a la ideología del poder para los soviets. Las dos corrientes dominantes fueron las de Dziga Vertov y la de Sergéi Eisenstein, ambas en resistencia a los modelos de cine como reproducción de los valores burgueses. Vertov declaró que el Cine Ojo era la forma de ver la verdad, más allá de las limitaciones físicas del ojo humano. La preocupación por la realidad se hace explícita, se busca en la materia del mundo que puede ser capturada por el ojo de la cámara. Los objetos y las personas pueden ser examinados por la cámara; como el microscopio o el telescopio. La cámara podría ser capaz de mostrar una la realidad desde perspectivas que nos hacen entender y sentir lo sublime de la creación que mimetiza la propia existencia. Nuestra percepción es la de un hombre que se inventa para entender el mundo bajo nuevos principios que sólo mediante la percepción crítica de la cámara de cine podrá ser alimentada. La realidad, para Vertov, está en el poder ver de una nueva manera, con el cine como herramienta.<sup>51</sup>

Eisenstein, por otro lado, fue más lejos y elaboró una compleja teoría sobre el montaje, basado en la filosofía dialéctica. No se trataba solamente de la unidad de las imágenes, sino de la yuxtaposición que generaría un nuevo sentido, diferente a lo mostrado en la unidad de la toma. De nuevo nos preguntamos por la realidad de lo referido fílmicamente. Partamos de un mundo complejo que no muestra sus estructuras simplemente mirándolo. La realidad se da en el sentido de la obra, pues es ella la que recoge el movimiento de un suceso. Eisenstein enunciará el tema como la realidad dialectizada por la combinación de imágenes. El proceso intelectual, y perceptual es el que conduce a la interpretación de una realidad que no es simplemente aquella referida,

---

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *La materia y el intervalo según Vertov*, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Deleuze.htm>, recogido el 22 de junio de 2011.

sino que será creada por la mediación del autor. Se trata de encontrar la unidad de lo diverso. Sin embargo, no habría que caer en la proposición simplista de que el sentido pueda encontrarse en el análisis de la relación de dos o más fragmentos. La valoración del significado del tema depende de la relación de la parte con el todo. Es claro que para Eisenstein la realidad de la película no está en lo que muestra en imágenes, sino en la posibilidad de representar situaciones que pueden impresionar, impactar y cuestionar a un público. La supresión del héroe individual, la simplificación del argumento, y la búsqueda del choque emocional, son características que buscan construir el carácter del filme y configurarlo armónicamente para comunicar más certeramente el tema de la obra.

### **Antecedentes del Nuevo Cine Latinoamericano**

Como ya lo hemos dicho antes, es propósito de esta tesis estudiar las características del NCL, desde la producción de los discursos estéticos que dan cuenta de su actividad. En este segundo capítulo, hemos apenas bocetado una historia de la construcción del lenguaje cinematográfico desde la aparición del cine hasta los postulados formalistas de los rusos.

Hemos partido de la pregunta por la realidad del cine (y no de su dimensión utópica) pues pretendemos mostrar la relación entre las principales características de la corriente en relación con el *sentido* que se muestra en su propia formalidad. Dicho en términos más coloquiales: queremos ver --aun superficialmente-- qué hay detrás de la forma de cada teoría.

Hablando propiamente del NCL, al ser un cine que, como veremos más adelante, se postula como una voz crítica a la forma de la representación, narración, géneros, en suma, al aparato con que se construían las películas desde EE UU, debemos considerar los aportes teóricos y prácticos en oposición al cine hegemónico.

El NCL, podría tener al menos dos raíces: en primer lugar, los cines nacionales, en el caso de países como México, Brasil y Argentina que llegaron a generar una industria cinematográfica previa al NCL. En segundo lugar, la influencia directa e indirecta que tuvieron los realizadores de corrientes europeas, en particular el Neorrealismo italiano y la Nueva Ola francesa. Así lo declara la chilena Marcia Orell:

Sin duda los cambios en el cine de América Latina no comienzan inmediatamente en los sesenta, sino que empiezan a gestarse algunos años antes. El Neorrealismo italiano como corriente estética, con Roberto Rossellini a la cabeza, nace a partir del término de la Segunda Guerra Mundial; también el movimiento de la otra corriente cinematográfica que se inaugura en forma inmediatamente posterior, a fines de los años cincuenta, la Nueva Ola o Nouvelle Vague francesa, movimiento que encuentra su trinchera principalmente en Cahiers du Cinema.<sup>52</sup>

Julian Burton, en su clásico libro *Cine y Cambio Social en América Latina* declara sobre el brasileño Nelson Pereira dos Santos: “*Río 40 graus* (1955) ayudó a introducir las técnicas del neorrealismo en el cine brasileño”.<sup>53</sup>

Es preciso, por lo anteriormente dicho, hablar de las principales características del Neorrealismo para entender mejor las bases del NCL.

### **El Neorrealismo Italiano**

Existen unas cuantas particularidades que describen al Neorrealismo. Aunque hay evidencias de que la estética del neorrealista estuvo presente en películas anteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial, es a partir de *Roma Ciudad Abierta*, de Roberto Rossellini cuando podemos considerar

---

<sup>52</sup> Marcia Orell García, *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006.

<sup>53</sup> Julian Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Ed. Diana, 1991, p. 181.

inaugurado el movimiento. La película narra varias historias entrelazadas sobre la resistencia antifascista, durante el periodo de ocupación nazi a la ciudad de Roma. La escenografía fue la misma ciudad de la *post* guerra, con lo que se transmite un mensaje de realismo y urgencia en el tema de la película. Los escenarios abiertos se convertirán en el sello fílmico más característico del movimiento.

Otro de los aspectos claves del neorrealismo es el uso de actores no profesionales. Más adelante veremos cómo algunos directores del Nuevo Cine Latinoamericano retoman esta posibilidad importada de Italia. El uso de personas sin experiencia en actuación del cine es, sin duda, un elemento clave para el acercamiento al pretendido realismo, pues la posibilidad de encarnar un personaje, más que de representarlo, contribuye al proceso de identificación con el espectador. Esta característica, no obstante, no desacredita la pertinencia del uso de profesionales histriónicos (quienes también participaron en estas películas), sino que simplemente se vale de un nuevo recurso: la capacidad actoral de los pueblos.

Además, es visible el uso de las técnicas del documental como forma de transparentar el discurso audiovisual. Es decir, preminencia de los planos medios, la iluminación natural, el tipo de grano abierto en la película, etcétera.

No obstante, lo más importante de la corriente es la elección de los temas. El Neorrealismo se distingue por capturar los temas de la vida cotidiana, prescindir de los grandes monumentos cinematográficos (como lo hacía Eisenstein), para encontrar su poética en anécdotas singulares; en hechos de la vida que, sin ir más lejos, pueden tener un significado o carecer de él, pero que en el armado de la película como obra, se ven revestidas de un *sentido*, de una intencionalidad que permite el paso entre el mero “detalle” y el trazo fino en el momento de un acontecer.

## La Nueva Ola Francesa

Con el Neorrealismo, un primer paso estaba dado para la liberación del cine ante los estereotipos, el facilismo emocional y la construcción artificiosa de las relaciones humanas. Pero sería hasta la llegada de un grupo de jóvenes franceses que la primera revolución cinematográfica se completaría. La revista *Cahiers du Cinema* fue, durante muchos años, base de la crítica cinematográfica. La generación que ahí se formó (Jean Luc Godard, François Truffut, Alain Resnais, por citar algunos) sabían muy bien que no se identificaban como simples críticos de arte, sino que, llegado el momento, ellos *tomarían el cielo por asalto* y se convertirían en el cine de la *Nouvell Vague*.

Los tiempos eran los propicios para reinventar las formas y cuestionarlo todo. A finales de los años 50' y principios de los 60', los jóvenes de todo el mundo mudaban los valores, recurrían a nuevas formas musicales y asumían críticamente el pasado de la generación anterior, a la que veían como responsable de la Segunda Guerra Mundial.

En el cine, la crítica que se hacía desde los *Cahiers du Cinema* denunciaba la linealidad y falsa unidad de las obras, pues la vida ya no se veía de esa manera. Organizar lo que es dado como convulso y revuelto, sería tanto como mentir.

El grupo pasó de la crítica a la acción, pero no como un movimiento homogéneo, sino como una generación que hacía de la libertad creativa, la subjetivación de los temas y la renovación estilística, el fundamento de su actividad. Por ello, es difícil describir qué características definen la Nueva Ola, aunque sea claro que la revolución estética y la oposición a la reducción del cine a sus elementos literarios son sus principales motivaciones.

Alexander Astruc en *Nacimiento de Una Nueva Vanguardia*: “*La camera-stylo*” anunciaba desde 1948, una década antes del movimiento, la llegada de un nuevo cine, y clausuraba la



existencia de un viejo cine que se limitaba a subordinarse a la literatura. El lenguaje del cine debía superarse no para poder representar con precisión los diálogos de las novelas, sino para prescindir de los mismos, y encontrar en la capacidad actoral, y todas las posibilidades de encuadre y edición el equivalente fílmico. El cine, para Astruc, debería ser un lenguaje tan basto que pudiera escribir sobre celuloide con la misma profundidad que se escribe filosofía. Casi todas estas características ilustran de maravilla lo que sería el fundamento para la creación de la Nueva Ola, pero Astruc va mucho más allá, cuando anuncia que la exhibición en salas de cine dejará de ser la forma exclusiva de difundir al cine y pronto la cantidad de temas en el cine sería tan grande que sería imposible estudiar todo sobre los filmes. Con estas ideas, anticipó en casi 40 años la llegada del video casero, pero lo más importante es que lejos de anunciarlo como la muerte del cine, avizoró una nueva posibilidad de renovación cuando el individuo pudiera *libremente* escoger sus películas, de acuerdo a sus inclinaciones más personales. Tal vez, hoy en día, estemos al fin llegando a esa época.

Si bien el cine francés ya había tenido en las vanguardias, y concretamente en el surrealismo un cine liberado de las pretensiones lineales, la Nueva Ola pretendía ser más que una búsqueda de fronteras o de lirismo, pues su capacidad expresiva podía superar y, aún más, dialecticizar esas experiencias.

La Nueva Ola no sólo fue una revolución temática; también se revolucionó formalmente al aprovechar las tecnologías que permitieron desclavar a la cámara del tipié. Un cine más libre puede apreciarse en la propia disposición de la cámara, que ahora será colocada en lugares insólitos para conseguir nuevos modos de expresión. Para ello, se necesitaba la libertad creadora del director como responsable de la obra.

Este movimiento buscaba ahondar en las determinaciones sociales que condicionan la angustia de los traumas adolescentes (*Los 400 golpes*), pero también, en el encuentro con la evocación cinéfila, y la búsqueda de sentidos desde la improvisación y el caos (*Sin Aliento*).

Al mismo tiempo, en América Latina, una generación de realizadores recogería estas propuestas y dialogaría con ellas desde la teoría y las obras. La urgencia de un cine nuevo estaba marcada por la necesidad de contar nuestras propias historias.

### **Las industrias nacionales de cine en América Latina**

Los años 30 marcaron el inicio del cine como industria en el subcontinente. Argentina, Brasil y sobre todo México tuvieron un auge que les permitió forjar una identidad cinematográfica, que incluso hasta hoy en día está en los imaginarios colectivos cuando se habla de cine nacional. Íconos como María Félix, Libertad Lamarque, Carlos Gardel, Dolores del Río o Pedro Infante, siguen siendo reconocidos por nuevas generaciones, y aceptados culturalmente como figuras nacionales. El periodo está marcado por tres hechos fundamentales:

Primero, con la aparición del sonido, la música pudo llegar a las salas de cine, y de esta manera se dotó a las cinematografías de un *alma* que permitía una mayor identificación de las películas con las poblaciones locales. En México apareció la comedia ranchera (*Allá en el Rancho Grande*, 1936). De igual manera, se aprovechó la música del danzón como fondo melodramático (*Salón México*, 1948).

Segundo, el surgimiento y dominio continental del cine mexicano.

Y tercero, la aparición de un cine que presenta un doble carácter. Por una parte, tiene cercanía a las realidades sociales, a los sectores populares o clases medias, y a las idiosincrasias nacionales; pero, por otra parte, surgen el melodrama y el moralismo como fórmulas narrativas.

Sería difícil caracterizar este cine latinoamericano reduciéndolo a un estereotipo, que terminaría haciendo un nulo favor a la heterogeneidad de nuestros cines nacionales. Es igualmente infructífero referirlo simplemente como maniqueo o manipulador, pues equivaldría a no saber apreciar lo valioso de un cine con que se identificaban las poblaciones del continente, evidentemente, a partir de un proceso de asimilación cultural en que lo latinoamericano cobra existencia vivencial. Si bien es cierto que el cine del *star system* mexicano (además de Hollywood) fue la clave principal en las críticas de los *neocineastas* latinoamericanos, podemos ver a la distancia al Cine de Oro como el primer cine latinoamericano:

La industria del cine mexicano aprovecha su momento inundando sus mercados nacionales y crea una serie de mecanismos que funcionaban a la perfección: la fabricación en serie de obras de recuperación inmediata y segura, la explotación de valores comerciales de probada eficacia [...] incluso adelantos por distribución en los mercados más importantes (Colombia, Cuba, Venezuela), los cuales pagaban por sí solos la producción de la obra, e incluso dejaban ganancias. Entonces no se hablaba de coproducción, pero los adelantos por su cuantía funcionaban como verdaderas inversiones de coproducción.<sup>54</sup>

### **¿Qué es el Nuevo Cine Latinoamericano?**

¿Qué es exactamente el Nuevo Cine Latinoamericano? Esta tesis busca responder esa pregunta, y es que la ambigüedad del término hace que no exista una respuesta obvia. Sin embargo, conviene explicar de dónde nace esta dificultad de definición.

El Nuevo Cine Latinoamericano es un calificativo demasiado amplio, pues incluye a un grupo de cinematografías nacionales que se plantean su redefinición ante los antiguos cines, a los que percibían como anquilosados. Pero cada una de estas cinematografías tuvo desarrollos teóricos y prácticos diferenciados, es decir, aunque comparten ciertas preocupaciones relacionadas,

---

<sup>54</sup> Tomás Pérez Turrent, "Cine Mexicano, Público y Mercados extranjeros", en: *Cine Latinoamericano años 30-40-50*. México: UNAM, 1940, p. 73.

no todos encuentran una misma solución estética. Por lo tanto, es natural que se pregunte qué es aquello que logra una cohesión que nos permite hablar de un movimiento continental.

Además, cualquier estudio debe partir de una definición temporal que indique las fechas en que se enmarca. Esta es otra de las dificultades que proceden de la indefinición del término, ya que con Nuevo Cine Latinoamericano se puede referir a las corrientes críticas surgidas en los sesentas (y aún antes) en Chile, Brasil, Bolivia, Argentina y Cuba, principalmente) o a las producciones de los cineastas que formularon dichos principios teóricos, muchos de los cuales siguen hoy en activo (Jorge Sanjinés, Patricio Guzmán, Paul Leduc, entre otros). Una tercera dificultad en la delimitación del tiempo surge cuando consideramos al Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano que se hace en La Habana desde 1978 y se continúa en diciembre de cada año hasta hoy en día. El festival, sin duda, contribuye a la competencia, difusión y encuentro de los cineastas del subcontinente, pero de ninguna manera basta para afirmar que se logra una cohesión que postule al NCL como un movimiento estético. En otras palabras, el NCL no puede ser algo que se dé por decreto, y esto la Fundación NCL lo confiesa en su epígrafe: *Nuestra meta final es nada menos que lograr la integración del Nuevo Cine Latinoamericano. Así de simple y así de desmesurado: Gabriel García Márquez.*

Una propuesta metodológica que se propone es la de ver al NCL más como una corriente que como una etapa. Es conveniente recordar que en cualquier parte del mundo las vanguardias representan una pequeña parte de la producción; nunca la totalidad. En el caso del NCL, no se trata de una propuesta homogénea, sino de la confluencia de varios factores que permitieron que,

como nunca antes, se construyeran propuestas estéticas en cada región. Es por ello que el NCL tiene una fecha de arranque y un apogeo, pero no necesariamente un final.<sup>55</sup>

Para algunos el NCL ha perdido su vigencia<sup>56</sup> mientras que otros, como Jorge Sanjinés, anuncian la necesidad de su renovación y el advenimiento de una oportunidad histórica para continuar la tarea.<sup>57</sup> En esta investigación nos limitaremos al análisis de los discursos estéticos que fundamentan sus propias cinematografías, en lo relativo a la dimensión utópica, que --como vimos en el capítulo anterior-- será la herramienta que nos permita valorar a los objetos estéticos en la dialéctica entre realidad y horizonte utópico.

Así, antes de sumergirnos en esta tarea, y habiendo advertido sobre la dificultad de delimitar al término, creemos importante incorporar a esta investigación algunos de los momentos coyunturales que permitieron la creación del concepto, tendencia, escuela, movimiento y vanguardia denominados Nuevo Cine Latinoamericano.

### **Las coyunturas del Nuevo Cine Latinoamericano**

Uno de los países menos desarrollados en la industria cinematográfica en los inicios de la década de los sesenta era Chile; por lo tanto, resulta una paradoja que ése haya sido el país donde se fraguó la posibilidad del NCL. Fue gracias a la tenacidad de un médico llamado Aldo Francia quien

---

<sup>55</sup> Es difícil saber cuántos cineastas de América Latina, en la actualidad, continúan la reflexión y práctica de un cine anticolonialista y que reclama su existencia en una estrategia de redefinición colectiva o continental. La extensión y alcance de esta tesis el tema del cine latinoamericano contemporáneo como tarea para una futura investigación.

<sup>56</sup> Alfonso Molina, *¿Cuándo envejeció el Nuevo Cine Latinoamericano?* Cinemathon. Una mirada al séptimo arte. <http://cinemathon.wordpress.com/2010/12/10/%C2%BFcuando-envejecio-el-nuevo-cine-latinoamericano/> Fecha de revisión 11/05/2011.

<sup>57</sup> Jorge Sanjinés, *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias.* <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/21/jorge-sanjines-1/>. Fecha de revisión 11/05/11.

construyó un cineclub, creó una escuela de cine y tuvo la visión de impulsar un festival internacional que reuniera a los cineastas de todo el continente:

El cineclub de Viña del Mar, dirigido por Aldo Francia, había tenido que luchar tenazmente para lograr reunir películas y cineastas, y en especial, para lograr la presencia de la delegación cubana, ya que por acuerdo de la OEA, el gobierno de Chile, como todos los gobiernos de América Latina, a excepción de México, habían roto relaciones diplomáticas con la Habana.<sup>58</sup>

Así, podemos destacar que una de las primeras características del NCL fue el pugnar por una integración latinoamericana que trascendía las imposiciones imperialistas al rechazar la exclusión de Cuba.

Ese primer festival de 1967 reunió a cineastas de Brasil, Argentina, Cuba, Perú y Uruguay, además de los chilenos. Los objetivos apuntaban hacia la integración de las cinematografías por medio de la creación de festivales nacionales que tendrían la función de promocionar al cine latinoamericano, la idea compartida de un compromiso con las realidades profundas del subcontinente, la incorporación de las identidades regionales, y el establecimiento de redes entre las escuelas de cine, en donde se estudiarían los pasados nacionales de nuestras cinematografías; en resumen, se planteó una necesidad de conocer y reconocer los cines que surgían concomitantemente en la región. Para ello, deberían preguntarse colectivamente: ¿qué posibilidades de libertad artística poseían en sus respectivos territorios? La respuesta, a su vez, debía romper la vieja dicotomía de lo popular como carente de facultades *artísticas* y lo *artístico* como un asunto elitista y excluyente de las clases trabajadoras. Los cineastas argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas recuerdan:

---

<sup>58</sup> Miguel Littín, “Discurso Inaugural de Miguel Littín”, en: *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Aldo Francia, Chile, Ediciones Chile América, 1990, p. 20.

Intelectuales y artistas han marchado comúnmente a la cola de las luchas populares, cuando no enfrentados a ellas [...] Por primera vez en América Latina aparecen organizaciones dispuestas a la utilización político-cultural del cine: en Chile, el partido socialista orientando y proporcionando a sus cuadros material cinematográfico revolucionario, en Argentina grupos revolucionarios peronistas o no peronistas interesados en lo mismo.<sup>59</sup>

Más adelante, Getino y Solanas postulan: “Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo. Recibir del pueblo todo, proporcionarle lo mejor, o como diría el Che respetar al pueblo dándole calidad”.<sup>60</sup>

En el festival de 1967 reconocemos la posibilidad de una primera fundamentación estética; una pregunta obligada era ¿cómo retratar la realidad de nuestros pueblos sin falsearla? Se trataba, por principio, de reconocer una constante: la pobreza y el subdesarrollo de los países de la región, de darle rostro a los sin rostro y de cinematografiar la vida de los pueblos a partir de sus creencias, pero también desde sus resistencias y luchas. El cineasta no podía ser un observador parcial, sino que se convertía en un militante con cámara por fusil.

Las posibilidades de realización deberían convertirse en el principio y sello de la obra. Ya fuera basándose en la foto fija o en el filme sin audio como en el caso de *Now* (1965) de Santiago Álvarez. El porqué de la película estaba más en la intencionalidad y honestidad con los pueblos que eran representados que en la búsqueda por una perfección aséptica.

Así lo describen Getino y Solanas:

---

<sup>59</sup> Octavio Getino y Fernando Solanas, “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 documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. I. México, UAM, 1988, pp. 43 y 44.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 48.

El modelo de la obra perfecta de arte, del filme redondo, articulado según la métrica de la cultura burguesa y sus teóricos y críticos, ha servido en los países dependientes para inhibir al cineasta, sobre todo cuando éste pretendió levantar modelos semejantes en una realidad que no le ofrecía ni la cultura, ni la técnica, ni los elementos más primarios para conseguirlo.<sup>61</sup>

En 1968, un festival de Cine documental realizado entre el 21 y 29 de septiembre en Mérida, Venezuela, tomó las bases que el festival de Viña de Mar había dejado un año atrás e hizo madurar al movimiento. Fue la presentación de filmes como *La Hora de los hornos* (1968), considerado como manifiesto del Nuevo Cine Latinoamericano. Un año después, Viña del Mar 69 se anuncia como la fecha de la maduración del movimiento. Los cineastas Glauber Rocha, Julio García, Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea, y el propio Aldo Francia, nutren las filas de un festival desbordante, al que muchos estudiantes de cine acuden para apreciar al nuevo fenómeno cinematográfico.

La conciencia de su urgencia, la acción para hacerla posible, el derrumbe de las ideologías que predicaban la mansedumbre, la asimilación o la conciliación, han dado a los cineastas latinoamericanos la oportunidad, no ya de convertir su arte en arma de liberación, sino en muchos casos protagonizarla como parte de sus vanguardias revolucionarias. [...] nuestros sueños no tenían límites, nuestra aspiración era la revolución total, nuestro espíritu estallaba en utopías; el triunfo revolucionario parecía estar al alcance de la mano.

En el 67 y en el 69 los festivales se realizaron en Viña del Mar, pero las discusiones comenzaron en las calles de Santiago, continuando hasta altas horas de la noche en la ciudad jardín, prosiguiendo hasta la madrugada por las laberínticas callejuelas de los cerros de Valparaíso.<sup>62</sup>

Aldo Francia fue el artífice de un evento que logró reunir a los realizadores de todo el continente; gracias a sus esfuerzos y a los de su equipo es que las películas que cada quien hacía a manera

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>62</sup> Miguel Littín, “Discurso inaugural de Miguel Littín”, p. 31.



individual o grupal --pero hasta entonces con las barreras de lo nacional-- pudieron dialogar. De pronto, lo que había tenido sentido para alguien en algún sitio, fue reconocido como una realidad colectiva. Fue la época en que el *Cinema Novo* de Brasil, el Cine junto al pueblo de Sanjinés, El Cine Imperfecto de García Espinosa... pudieron conocerse y dialogar.

Pocos años después, el Nuevo Cine Latinoamericano enfrentaría una fase de resistencia, ante el acoso de los cineastas por los gobiernos golpistas impuestos desde la CIA en todo el Cono Sur. Eduardo Galeano ejemplifica esta situación: “Nadie puede hacer, hoy, cine político en Brasil. O, mejor dicho, todos pueden hacerlo pero al revés: al obligar a los realizadores de izquierda a la omisión, o a la evasión, el régimen consigue el cine de derecha que necesita”<sup>63</sup>

### **De la realidad en el cine a la dimensión utópica del Nuevo Cine Latinoamericano**

Hemos recorrido en estas páginas la historia de algunas de las más representativas corrientes estéticas: desde la percepción de realidad pretendidamente pura en el cine-invento de los Lumiè-re, hasta las estéticas neorrealistas y de la Nueva Ola, ambos antecedentes directos del NCL. Vimos también que una de las constantes en el proyecto de los cineastas latinoamericanos en los años sesenta fue la búsqueda por técnicas y estilos para poder apropiarse de las realidades que vivían en carne propia. Tomando en cuenta este breve boceto, es necesario recuperar la pregunta ¿Por qué hablar de dimensión utópica y no de utopías, función utópica, horizonte utópico o tensión utópica?<sup>64</sup> ¿Cómo trascender de las categorías que pugnan por lo real, a la posibilidad de la creación que vislumbre lo utópico? ¿Cómo avanzar de los realismos socialistas, que condenaban a todo lirismo y subjetividad, y descubrir en las formas más subjetivas un realismo propiamente

---

<sup>63</sup> Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine: antología*. México, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, 1972.

<sup>64</sup> Para consultar las dilucidaciones de los distintos términos, consultar el capítulo uno de esta tesis.

revolucionario? Abordaremos estas tres interrogantes a manera general, antes de estudiar por autor los postulados estéticos que conforman el NCL, objetivo principal de esta obra.

La función utópica, que hemos retomado de Arturo Andrés Roig, es una característica del discurso que le da propiedades específicas para referir a un futuro anunciado en la decodificación de los signos. Función utópica es el impulso con que la historia avanza en el devenir; está en proyectos que contemplan nuevas formas de ver a la humanidad, desde la especificidad de sus culturas; es la búsqueda por la anulación de las injusticias, las exclusiones y todo tipo de opresión. Se trata del avistamiento de ideologías que reflejan --u opacan-- los intereses de la marcha social, en los cuales la realidad contrasta con la posibilidad de nuevos senderos. La utopía, entendida desde su función en el universo discursivo, avanza en una dialéctica donde la realidad es deseada en su carácter de *Verdad*, pero sólo para ser inmediatamente negada en cuanto la *denuncia* reconoce una utopía teleológica que le permite caminar y oponerse a lo existente.<sup>65</sup> El NCL, como veremos más adelante, comparte esta posición, pues, en sus discursos, una constante son la denuncia, la esperanza y la lucha: ideas todas poseedoras de una tensionalidad que avizora horizontes utópicos.<sup>66</sup>

En este punto del desarrollo podría parecer que el concepto de función utópica, (y las ya mencionadas subfunciones --vistas en el capítulo anterior--) bastan para teorizar al NCL. Sin embargo, el título de esta tesis refiere a otro concepto: la dimensión utópica.

---

<sup>65</sup> Horacio Cerutti retoma el tema de la función utópica en su libro *Filosofando y con el mazo dando*. En éste, recoge las aportaciones de otros filósofos y filósofas como el caso de Estela Fernández quien habla de la utopía como dispositivo simbólico. Ésta categoría nos aproxima más al tema de nuestra obra ya que al hablar de símbolos se reconocen signos específicos del lenguaje del creador. Horacio Cerutti, *Filosofando y con el mazo dando*, México, Biblioteca Nueva Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009.

<sup>66</sup> Decimos horizontes utópicos tratando con ello de romper la supuesta unicidad de la filosofía hegemónica cuyo universalismo pareciera siempre anulador de múltiples realidades que pueden coexistir, si se rompen los paradigmas de colonialidad políticos, económicos e ideológicos.

Herbert Marcuse teorizó sobre la literatura en su obra *La dimensión estética*. Su principal motivación fue rescatar el valor que subyace en el arte en su potencialidad liberadora: presentar el poder del *Eros* y la belleza contra el *Tanatos* de la aniquilación y la realidad absolutista.

Marcuse nos habla de una *dimensión* estética por medio de la cual la obra puede ser un umbral hacia el futuro. Detectamos una relación directa con la función utópica que nos invita a pensar desde la interpretación de los signos utópicos, dados en dichos discursos a través de procesos de recodificación de los mismos. La dimensión estética está en la posibilidad de que el espectador sienta la obra como una realidad ulterior, es decir, como un momento que le presenta un *más allá* que la mera reproducción mecánica de lo real inmediato. “La trascendencia de la realidad inmediata hace añicos la reíficada objetividad de las relaciones sociales establecidas, y abre una nueva dimensión de experiencia: el renacimiento de la subjetividad rebelde.”<sup>67</sup>

Aunque Marcuse no habla de una dimensión utópica, sino de dimensión estética, nos parece posible relacionar ambos términos: estético y utópico, pues es evidente que, siguiendo esta línea de interpretación, hablamos de estética como la búsqueda de la libertad del signo para poder *significar* de acuerdo a modelos sensoriales originales. Aquello que está en capacidad de *sentirse*, nos brinda la posibilidad de emitir juicios sobre nuestro entorno material; pero la obra, al transitar entre tiempos, formas y espacios; nos remite a una autonomía necesaria que la separa de la realidad inmediata y la conduce hacia un lugar nuevo que se presenta como un reino de la belleza: este espacio es, por lo tanto, utópico. “Las cualidades radicales del arte, es decir su denuncia a la realidad establecida y su invocación a la bella ilusión (*Schörner Scheim*) de la libera-

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 67.

ción de (*sic*) fundamentan precisamente en aquellas *dimensiones* en las que el arte trasciende su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso.”<sup>68</sup>

Si bien no toda estética aspira a discursos utópicos, sí podemos valorar a los discursos estéticos y a las mismas obras en función de su dimensión utópica.

Diremos entonces que existe una *función utópica en la dimensión estética*. Las obras de teatro, las novelas, las piezas musicales... y por, su puesto, las películas tienen una *dimensión* que las conecta con la historia de una manera particular: en la búsqueda de los ideales kantianos de la verdad en la belleza. Pero si no queremos caer en idealismos (esencialismos del arte, relativismos, incomunicabilidad de las ideas) o en contenidismos, debemos analizar dónde localizar la función utópica de la obra.

Para Herbert Marcuse “Toda realidad histórica puede convertirse en la ‘plataforma’ de semejante mimesis [la dimensión transformadora de la realidad]. El único objetivo es que debe dársele ‘estilo’, sometérsele a la ‘conformación’ estética.”<sup>69</sup> Vemos entonces cómo en la forma está la dimensión utópica, ya que el poder creativo tiene la facultad de deformación de la realidad para hacerla *más real* en un proceso dialéctico de las sensaciones.

Si bien el de revolución no puede ser un concepto que se abandone mientras los poderes opresores continúen actuando, el papel del arte como potenciador de la revolución está en la revolución de sus propias formas, porque es justamente es ahí --en la forma-- que la materialidad de la obra (los filmes, en esta tesis) se convierte en signos visuales susceptibles de ser leídos, confi-

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 66. Donde dice: “de fundamentan” léase: se fundamentan. Cursivas en el original.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 109.

gurados, interpretados y reinterpretados, sobre el espacio en que la dimensión utópica puede ganar una de las trincheras de la revolución: la de la subjetividad.

### **Dimensión utópica vs realismo socialista**

Cuando hablamos de dimensión utópica no buscamos en el tema de la obra a la utopía, sino que referimos a la obra --o a la película-- como un potenciador de sensibilidades que, al transgredir las formas de moralidad imperantes (el principio realidad y la represión sensible) es capaz de liberar por medio de una vía verdaderamente revolucionaria: la percepción. No se requiere de la recomposición de la teoría marxista en la misma obra, como si ésta se tratara de una mera extensión de una obra filosófica o sociológica. “El arte coincide con el ‘arte por el arte’ en tanto que la forma estética revela dimensiones reprimidas de la realidad: aspectos de liberación.”<sup>70</sup>

La dimensión utópica está contenida en el objeto estético, puesto que su semilla liberadora es portadora de significados que trascienden las posibilidades de interpretación de la realidad establecida; al mismo tiempo, la obra crea una realidad distinta de aquella a la que refiere, pues sólo dentro de su propio universo es capaz de recrearla con la fuerza demoledora de la denuncia, (*La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán) o el placer incommensurable del triunfo (Noticiarios ICAIC de Playa Girón). La obra requiere de su propia realidad para poder referir otras realidades que siempre serán temporales y finitas. La dimensión utópica de películas como *Memorias del subdesarrollo* o *Tierra en trance* está primeramente en su materialidad y su construcción formal: en los planos, los ángulos, el ritmo y la edición: todo en conjunto. Las películas del NCL se articulan en tensión con el futuro, pues parten de planteamientos estéticos en donde la existencia plena debe ser construida. Si bien debemos reconocer que la posibilidad de dimensión utópica

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 81.

está presente en todas las llamadas obras maestras de la humanidad, desde los textos de Eurípides hasta las películas de Pasolini, es para nosotros un concepto particularmente valioso cuando lo aplicamos a una cinematografía que toma por bandera el reconocimiento de su identidad, sus propias luchas y la esperanza. Estas estéticas tomarán como base el descubrimiento de una poética particular, la reflexión de sus posibilidades creativas y la necesidad de una creación fílmica que corresponda al *hombre nuevo* de Ernesto Guevara.

Nuestro NCL apunta al futuro porque disputa con sus materiales el derecho a la propia representación, en una suerte de soberanía de personalidad, ante el anulador estereotipo del imperialista o de corte burgués-nacionalista. Necesitaba para ello una plena libertad creativa que lo alejara de los modelos del realismo-socialista, en el cual las películas sólo podían representar la lucha de clases y --supuestamente-- desenmascarar el papel ideológico de la burguesía: Fernando Birri, realizador argentino, advierte muy bien esta paradoja: “El Nuevo Cine Latinoamericano se ha mantenido sanamente a distancia de la congelación expresiva del llamado ‘realismo socialista’; antes bien su movimiento parece orientado a poner en práctica lo de Breton-Trotsky: ‘Toda licencia en arte’”.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Fernando Birri, *Por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 177.

Capítulo 3. Cuba: Cine Imperfecto, cine dialéctico

---

*No puedo dejar de decir  
que hay idiomas perfectos por descubrir  
y que son olvidados frecuentemente  
en el tedio del tiempo  
y hay que buscarlos,  
porque los barcos y las piedras  
tienen abecedarios mejores  
para demostrar que son bellos sencillamente  
sin palabras o esquemas.*

Silvio Rodríguez

### **Tomás Gutiérrez Alea. El cine, el autor y su público**

Con los festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969 se preveía la aparición de un nuevo cine a partir de las experiencias revolucionarias que las cinematografías de los países habían creado. El cine cubano llamó particularmente la atención por la gran calidad de sus obras, y fue considerado por algunos de los participantes como un paradigma de creación que debía seguir el resto de las naciones. Su ventaja consistía en ser un cine emanado de la Revolución, en medio de una estrategia de cultura que le arropaba.

Tomás Gutiérrez Alea era ya, a finales de los setenta, uno de los más importantes realizadores de la isla. En su haber se encuentran documentales como *Muerte al invasor*, en el cual participó como corresponsal de guerra del Noticiero ICAIC Latinoamericano; comedias como *Las doce sillas* (1962) o *La muerte de un burócrata* (1966), y la célebre *Memorias del Subdesarrollo* (1968), que es vista como su consagración.<sup>72</sup>

No obstante, nos interesa más la obra de Alea que teoriza su labor cinematográfica, pues de esta manera podemos acercarnos a un análisis que parta de enunciaciones estéticas específicas, es decir, de los documentos producidos por los protagonistas de lo que denominamos como

---

<sup>72</sup> Internacionalmente, Tomás Gutiérrez Alea es mayormente reconocido por una obra muy posterior: en 1994 se le concede la nominación al Oscar por *Fresa y Chocolate*, y obtiene el Goya a mejor película extranjera de habla hispana.



NCL. Alea publicó en 1982 *Dialéctica del espectador*<sup>73</sup> ¿Qué es lo que motiva a hacer una elucubración teórica de su, en ese momento, ya reconocida obra? Podemos apresurar una hipótesis: no basta la película en sí, sino que el autor debe ser capaz de explicar en qué momento y para qué es producida, en otras palabras, brindar una obra para un público no abstracto, sino concreto, y cuyas necesidades se planteen de manera histórica. En la visión de Alea, el público no puede ser visto como una simple estadística o el *target* de una película para el verano.<sup>74</sup> Aspira a la posibilidad de concientización y el poder de transformación que una obra puede tener sobre el espectador, cuando la fina membrana que separa la realidad de la ficción es puesta en juego en la percepción del receptor. Un receptor, que, a su vez, se asume como activo, como sujeto de sí.

Pero esta labor no es mecánica ni inmediata; se requiere de un nuevo cine que ponga en juicio a otras cinematografías y sus convencionalismos. El cine de Alea busca proyectarse, ir más allá de lo establecido como norma, para --así-- encontrar su propio código.

Esta apreciación es la que llevó a Gutiérrez Alea a explicar su cine, escribiendo un meta-discurso, que refiere a su propia labor creadora. Jorge Ayala Blanco, en el prólogo *Dialéctica del Espectador*, apunta: “Si cuestiona la condición de un cine capitalista reducido a mercancía, es

---

<sup>73</sup> En la página de la revista ClubCultura, (<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/titon/>) que dedica una sección a la recolección de la obra de Tomás Gutiérrez Alea, indican como fecha de aparición del libro, el año de 1982. La edición publicada por Federación Editorial Mexicana y prologada por Jorge Ayala Blanco, indica como primera edición el año 1983; no obstante en cita al pie Alea indica que el trabajo fue publicado por primera vez en versión mimeográfica en 1978 por el ICAIC. No se trata de una mera erudición bibliofílica, sino que saber la fecha en que el discurso fue elaborado nos ayuda conocer que posibilidades dialógicas en su misma contemporaneidad manifiesta el documento, más allá del valor perene que puede poseer.

<sup>74</sup> La limitación del cine en cuanto mercancía es concretamente avistada por Delleuze cuando apunta “El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero.” Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 108.

porque desea *otro* destino para el cine de su país y, para ello, contribuye a sentar las premisas de un cine *integralmente* revolucionario”.<sup>75</sup>

La teoría de Alea postula al mismo tiempo una estética y, sin ninguna pretensión de exhaustividad, una teoría para la cinematografía que dialoga con el Neorrealismo, la Nueva Ola, Althusser y el propio Aristóteles. El clímax de su obra es un delicado estudio entre dos formas de asumir la intencionalidad de la obra respecto a su público; dos modelos: el brechtiano y el eisensteiniano.

Alea construye un discurso, seguro de que las cinematografías tienen un compromiso histórico ante su tiempo. Para él, el cine contribuye a encontrar nuevas formas de juicio sobre una realidad, y para acceder a ellas nos es necesario ensanchar nuestros campos racionales y perceptivos. Ante esto marca una responsabilidad para el creador:

El cineasta, inmerso en una realidad compleja cuyo profundo significado no salta a la vista, si quiere expresarla coherentemente y al mismo tiempo responder a las exigencias que la propia realidad le hace, debe ir armado, no solamente de cámara y sensibilidad, sino también de criterios sólidos en el plano teórico para poder interpretarla y transmitir su imagen con riqueza y autenticidad.<sup>76</sup>

### **Los tipos de espectador**

Para Alea, la labor de la teoría no es prescindible en el proceso de la creación, se haga ésta de manera ordenada y consciente o no. El cine puede ser asumido como material de reflexión académica por sociólogos, semiólogos, profesores de Historia del arte, literatos... es decir, la élite de profesionistas o aficionados a estas disciplinas que se valen del cine como materia prima de

---

<sup>75</sup> Jorge Ayala Blanco, “Prólogo” de: *Dialéctica del Espectador*, Tomás Gutiérrez Alea. México, Federación Editorial Mexicana, 1982, p. 16.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 21.

sus reflexiones. Cada una de ellas es valiosa desde su propio campo, y aporta significados que enriquecen la apreciación de las películas. No obstante, las obras no son producidas para los especialistas, quienes pueden diseccionar una película en sus partes, sino para un público, para los espectadores; ellos también son críticos, valoran las películas, generan aficiones por un personaje, un actor, o un tipo particular de historias. Se identifican o repulsan de lo que ven; se “meten” a la pantalla para sufrir o vivir una aventura; cuestionan, censuran, imaginan. El espectador es el más importante de los críticos, más allá de que, como apuntamos líneas arriba, en el cine-mercancía del capitalismo se le ve como un consumidor pasivo. En resumen, dos concepciones de espectador se contraponen: la pasiva y la activa.

Alea entiende por espectador pasivo aquel que se deja llevar por una historia buscando una emoción, pero está sujeto a los cánones culturales que determinan su posibilidad de disfrute. El espectador pasivo, a menudo, sólo es capaz de generar críticas como: me gusta, no me gusta, la película ágil, es lenta... Este espectador no habla de manera espontánea; su discurso fue hecho por un tipo de cine que condiciona la experiencia a una observación que aleja al público de la conflictividad propia de su lógica interna. El cine funciona, en este nivel, en su fórmula clásica, como un simple espectáculo construido en base a pequeñas emociones, unidas por un suspenso que conducen al espectador por el entramado de la obra. No obstante, nuevas formas cinematográficas aparecen cuestionando los géneros del cine clásico. Si bien toda generalización tiene el riesgo de conducir a la imprecisión, podemos afirmar, junto a Alea, que el cine ha mutado del tradicional esquema del *Happy End* y ha encontrado nuevas formas de “comunicarse” con el espectador, en donde el objetivo ya no está en la forma en que se resuelve el conflicto o la identificación con un personaje, sino un “morbo” ante distintas formas de *choque*. Existe un nuevo género de cine que

No sólo se propone dar la oportunidad al espectador para que participe, sino que lo arrastra aún contra su voluntad y lo involucra en acciones “provocadoras” y subversivas, pero todo esto, claro, dentro del espectáculo donde cualquier cosa puede suceder, donde muchas cosas –hasta mujeres en casos extremos– pueden ser violadas, y donde se enseñorea lo insólito, lo inesperado, la sorpresa, el exhibicionismo... más allá de eso, puede tener el valor de un rito que ayuda a condicionar una conducta determinada, y en general resulta muy divertido, *sobre todo para aquellos que pueden darse el lujo, entre otros, de mirar las cosas desde arriba(...)* constituye un expediente ingenioso que ayuda, en última instancia, a prolongar la situación a no cambiar nada.<sup>77</sup>

Por ello, Alea propone un cine en que el espectador trascienda los límites dados por la propia obra, pues no olvida que ésta se constituye de la imitación de aspectos de la realidad misma, es decir, como una mimesis. La obra, al encuentro con su público, se presenta como una dialéctica. La tesis está en el discurso de la obra que nos es presentado como un todo, pues la obra (película) requiere de la aceptación por el público de la “realidad” de lo puesto en escena. Ninguna película puede prescindir de ese “juego” en que el espectador acepta la verdad de aquello que puede o no ser una mentira. El momento en que la obra es recibida por el espectador puede producirse o no la antítesis y esto depende de si la verdad de la obra es sometida a juicio, es decir, es negada. Es importante decir aquí que no se trata de la mera negación de la fantasía, sino de poder descubrir cuál es la verdad sensible que se descubre incluso dentro de la misma fantasía. Finalmente, la síntesis está en el sentido que adquiere la obra en la posibilidad de influir la concepción del entorno histórico.

Para Alea, el cine tiene un papel específico en la transformación de una sociedad, pero no debe entenderse como una simple defensa del cine de propaganda, del cine panfleto, al cual el director cubano rechaza con la misma contundencia que al cine hollywoodense:

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 48. cursivas nuestras.

Una interpretación superficial de la tesis de que la función del cine --del arte en general-- en nuestra sociedad es la de proporcionar un «disfrute estático» a la vez que contribuir a “elevar el nivel cultural del pueblo” ha llevado a algunos reiteradamente a promover fórmulas aditivas en las que el contenido «social» (lo que se entiende como el aspecto educativo, formador de una conciencia revolucionaria y también a veces la simple difusión de una consigna) debe ser introducido en una forma atractiva, es decir, debe ser aderezado, adobado de tal manera que resulte agradable al paladar del consumidor. Algo así como producir una especie de papilla ideológica de fácil digestión, lo cual evidentemente no es más que una solución simplista que contempla la forma y el contenido como dos ingredientes separados que pueden mezclarse en justa proporción de acuerdo con una receta ideal y que considera al espectador como un ente pasivo. Esto no puede conducir a otra cosa que a la burocratización de la actividad artística.<sup>78</sup>

Alea entiende la labor creadora como un proceso en el que se debe considerar al espectador como un ente concreto, determinado social e históricamente, y ante él se debe entregar una obra *abierta*, que contenga los elementos potenciales de revolucionar la percepción, pero donde el espectador pueda identificar *activamente* los problemas de su sociedad para ejercer acciones concretas rumbo a la creación de otra sociedad. El cine puede despertar en el espectador la capacidad de negar su realidad, en pos de otra superior. La pregunta que se abre es ¿De qué manera?

### **Dialéctica del *logos* y *pathos* en Alea**

Uno de los problemas que se presentan en la relación entre el creador y el espectador es la forma en que el proceso de comunicación debe ser entendido, toda vez que ahí se juega la posibilidad de que el espectador se asuma activamente en la recepción de la película. Nos basamos en que se desea crear para transformar, buscar la difusión de las ideas y los hechos que permitan entender nuevas formas de relacionarnos con el entorno, e incluso, de revolucionarlo. El autor sabe que su obra funciona en una doble dimensión, a saber: racional y emocional. Este hecho conduce

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 34.

a una serie de problematizaciones que Alea explica a través del análisis de dos posturas contrarias: la brechtiana y la eisensteniana. La primera asume que es el *distanciamiento* lo que permitiría al espectador trascender la emoción-irracional, que conduce normalmente al espectador por un camino ya trazado, y que, por tanto, se transita pasivamente. La segunda afirma que la enunciación es un proceso racional, en donde se conjugan los elementos para comprender la obra como un todo, que se comunica con el espectador por medio de la identificación emocional. Para el soviético, la forma en que el espectador puede tomar conciencia y alumbrar su entendimiento a otros aspectos se da por medio del *pathos*, expresión griega que podríamos traducir por emoción.

Estas posturas contrarias asumen dos caminos completamente opuestos rumbo a la toma de conciencia del espectador: distanciarse de la emoción, para enfrentar al público con los hechos o conmover a la audiencia, para transmitir más claramente un mensaje. ¿Sensación o entendimiento? ¿*Logos* o *Pathos*? Alea nos aclara que si bien se trata de senderos contrarios, no son excluyentes. Brecht adopta durante su trayectoria elementos emocionales con los que busca provocar un disfrute entre los espectadores<sup>79</sup>. Serguei Eisenstein marca una vía rumbo a la racionalización de los problemas presentados en las obras para llegar a un cine intelectual: transitar de la imagen al sentimiento y posteriormente a la idea.<sup>80</sup>

De estas teorías contrarias es que Alea construye una dialéctica:

La divergencia entre ambos sólo puede superarse lógicamente si consideramos el *pathos* de Eisenstein y el *distanciamiento* de Brecht como dos momentos de un mismo proceso dialéctico (enajenación-desenajenación) del cual cada uno de ellos aisló y enfatizó una fase diversa. En un sentido amplio ambos conceptos forman parte de una misma actitud ante el cine o el teatro y, consecuentemente, ante la vida. Pero

---

<sup>79</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 80.

<sup>80</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 77.

en sentido estricto se oponen uno al otro, son contradictorios. No basta ninguno de ellos aisladamente para cumplir plenamente el objetivo propuesto. Este se cumple solamente como resultado de un proceso en el que ambos conceptos entran en juego. Tanto de una parte el sentimiento, la identificación con el personaje y el éxtasis, y de otra parte la razón la actitud crítica y la lucidez son momentos necesarios.<sup>81</sup>

Esta dialéctica no sólo supone una superación, sino brinda la oportunidad de la diversificación de las posibilidades discursivas, ya que enuncia la validez de los dos momentos que se contradicen sin anularse. Cada una de las dos posturas representa un momento opuesto del movimiento de un péndulo que puede estar en uno o en otro sitio, de acuerdo al momento histórico en que se dé la creación.

Alea busca la incorporación de estos dos elementos (razón-emoción), pero desde una postura que no olvida la intención de un cine propio y que surge de la necesidad de contar historias sobre nuestras realidades. La emoción no debe opacar la capacidad del espectador para analizar las relaciones y móviles de lo que acontece en pantalla, representado por los personajes. Por otro lado, la razón no debería descartar a la emoción como un mecanismo de intelección, es decir, no debe menospreciarse la razón emanada de las emociones.

Schiller, en cartas sobre la educación estética del hombre, advirtió la necesidad de esta dialéctica:

Surgen dos exigencias opuestas para el hombre, las dos leyes fundamentales de la naturaleza sensible-racional. La primera exige realidad absoluta: el hombre debe transformar en mundo todo lo que es mera forma, dar realidad a todas sus disposiciones; la segunda exige absoluta formalidad: debe erradicar de sí

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 82.

mismo todo lo que es únicamente mundo, y dar armonía a todas sus variaciones; en otras palabras: debe exteriorizar todo lo interno y dar forma a todo lo externo.<sup>82</sup>

Así, el filósofo romántico expresa que el mismo proceso de la existencia exige un equilibrio entre razón y sensibilidad, entre *mundo*, entendido este como experiencia, y *forma*, que es el proceso intelectual por medio del cual se da sentido al mundo. La persona necesita permanentemente de este equilibrio, en donde lo sensorial debe ser intelectualizado y las ideas deben ser vívidas.

Alea utiliza este sentido estético, que en Schiller tiene un carácter ontológico, para ubicar al espectador en una dimensión utópica, construida a partir de las posibilidades de lectura que el espectador puede tener de la misma obra.

### **La dimensión utópica de *Memorias del Subdesarrollo***

Hablar de público, de espectadores, marca ya buena parte de lo que de una obra teórica de estas características puede significar. Las películas, amparadas por las reflexiones teóricas de Alea, adquieren, en consecuencia, la visión programática de un movimiento consistente, no sólo porque refieren a una serie de formulaciones y principios, sino porque pueden *proyectarse* hacia sus receptores. El espectador adquiere una característica más íntegra; pierde su carácter anónimo, de simple testigo, y logra una identificación que le posibilita el sentirse incluido en el proceso mismo de la creación. Se trata, en pocas palabras, de la película hecha para el trabajador de la fábrica, el estudiante, la mujer del campo, el vendedor en el mercado, la profesora... Si bien es imposible imaginar con certeza el alcance que una película va a adquirir, y todas las personas que la van a ver, el simple hecho de imaginarlos en el proceso de filmación nos sugiere que estamos

---

<sup>82</sup> Friedrich Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre*, Barcelona: Editorial Anthropos, 2005, p. 99.



ante una obra cuya finalidad es distinta: es un diálogo con el espectador, y se espera de éste una respuesta.

Pero estos argumentos estarían vacíos si carecieran de un sustento en que reflejemos su praxis.

*Memorias del Subdesarrollo* es una película que podemos considerar icónica dentro de la filmografía de Tomás Gutiérrez Alea, del cine cubano, y del NCL. Fue hecha con la colaboración de Edmundo Desnoes, autor de la novela homónima publicada en el año 1962, por lo que el proceso de adaptación fue más un trabajo interdisciplinario y de actualización en el código de la obra, que un simple cambio de lenguaje.

La historia tiene como protagonista a Sergio, un burgués resentido con su propia clase quien decide quedarse en Cuba intentando encontrar su propio lugar, escribir sus reflexiones y observar su entorno: Sergio es testigo de lo que ocurre en el proceso posrevolucionario. Todo lo que se narra, pasará por el filtro de la subjetividad al sernos referido por el protagonista, no sólo porque la acción le siga a él, sino porque a menudo nos *metemos* en el mismo personaje, para escuchar lo que piensa, sumergirnos en sus fantasías o ver con sus propios ojos.<sup>83</sup>

Sergio tiene la capacidad de preguntarse sobre su cotidianidad, con lo que invita al espectador a seguirle en sus reflexiones, a juzgar cuanto se observa. Él es un hombre que vive un proceso de ligera autodestrucción; se sitúa en medio, entre una Revolución que le parece deleznable --una especie de continuidad del subdesarrollo--; y entre una clase “dominante” que para sobrevivir debe perder todo indicio de “integridad y rectitud”. Sergio conoce a sus congéneres porque él mismo está escapando de un mundo en el que se sentía atrapado, donde la hipocresía hacía

---

<sup>83</sup> Uso de los recursos: voz *en off*, elipsis temporales (*flashback*) y plano subjetivo.

mella de su propio espíritu. Recorre las calles, observa con un telescopio, lee, asiste a conferencias: es un hombre dueño de sí, más que ningún otro personaje en esta película, pero todo cuanto hace sólo lo lleva más hacia su propio aislamiento. Se desintegra en fragmentos que es incapaz unir con su teoría, se convierte en el propio signo del subdesarrollo y víctima de su misma medianía.

Todo cuanto podemos juzgar de Sergio no está enunciado tácitamente en la película. Sobre Sergio, no se hace un escarnio dictado por contraste, es decir, que pudiéramos deducir por la comparación de su actitud con la de otro personaje.<sup>84</sup> Incluso, el análisis que hace Sergio sobre su entorno a menudo resulta certero, seductor.

Al principio de la película le vemos bostezando en reiteradas ocasiones; esto sin duda es una marca que manifiesta un rasgo de su personalidad o del momento que atraviesa. El haberse divorciado no le provoca ansiedad o alegría; es un episodio más que él es capaz de analizar disecionando la personalidad de su ex esposa; sobre ella apunta: “Allá sí va a tener que ponerse a trabajar, bueno al menos hasta que encuentre a algún idiota que se case con ella”.

Sergio se define a sí mismo como un intelectual. Intenta escribir. No vemos que lo que escriba avance o tenga alguna dirección, pero es fácil intuir que la película misma es la obra que el mismo está creando... son *sus* memorias del subdesarrollo. Para Sergio, el subdesarrollo se aprecia en la humedad, en la imposibilidad de ser *americanos*, en la inconsistencia del carácter, en la pérdida del glamour de la ciudad: “desde que se quemó El Encanto, La Habana parece una ciudad de provincia.”

---

<sup>84</sup> Esta situación sí es clara en otra película de Alea, *Las doce sillas*, en que el burgués es visto como una caricatura, y es comparado con el sirviente, capaz de revolucionar su conciencia.



*Memorias del Subdesarrollo* (1968) Tomás Gutiérrez Alea

Así, Sergio representa a una clase social a la que pertenece, pero de la cual reniega. Su estar en el mundo le conduce a ponerse en contacto con los intelectuales en un intento de encontrar *su lugar*. Y esta búsqueda no es únicamente la suya, sino que habla del espacio que tiene --o no tiene-- el intelectual en la sociedad cubana o en cualquier sociedad contemporánea. Es un *Baudelaire* que reniega de su papel en ese mundo que ve desde un telescopio.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Y de esta actitud de verlo todo a través de un telescopio, surge la posibilidad de preguntarnos por el papel de los intelectuales, quienes pueden intentar descubrir una realidad que muchas veces no es la suya, en la cual no viven. Esto no quiere decir que deba renegarse de toda actividad intelectual; simplemente se evidencia una típica actitud de los grupos que pretenden pensar desde el elitismo, haciendo de su actividad un elemento de estatus social.

Pero el discurso del filme no se queda únicamente en la mediación que Sergio hace de su existencia. Más allá de sus juicios sobre la cubanidad, sobre los pueblos del entonces llamado tercer mundo, *Memorias del Subdesarrollo* deleita al público con la ruptura de formas clásicas. La película está construida como un collage<sup>86</sup>. La historia de Sergio aparece y desaparece, se mezcla con imágenes de archivo, con testimonios... pareciera que Alea quiere desabsolutizar la trama que construye, y anteponerla a un *afuera* mucho más complejo que la solitaria vida de un hombre con dudas existenciales.

Lo mismo ocurre en la evocación del recuerdo o la construcción de la memoria. Cuando Sergio rememora la discusión que tuvo con Laura, su ex esposa, pone una cinta de audio. Los espectadores debemos imaginar la acción, tal cual si fuera una radionovela. En pantalla, Sergio aparece hurgando entre armarios, y cajones. Su rostro melancólico desaparece rápido para dar lugar a una actitud entre lúdica y ociosa. Juega con las prendas, con los maquillajes, con la bisutería. Las imágenes de ella aparecen como flashazos que carecen de continuidad en el relato; son fantasmas de un aura que no se ha ido de la habitación, como un eco guardado entre las paredes o como un *bite* repetido por accidente. Navegamos entre la dimensión de la conversación, los objetos en la atención de Sergio y las imágenes que rememoran ese instante, como débiles puentes rotos por el tiempo. En esta misma escena es necesario mencionar que Alea da un papel protagónico a *la máquina* en el proceso de la construcción de la memoria.

---

<sup>86</sup> En 2010 se filmó la cinta *Memorias del Desarrollo*, igualmente basada en una novela de Edmundo Desnoes, donde el protagonista es un artista plástico del collage.



*Memorias del Subdesarrollo* (1968) Tomás Gutiérrez Alea

Parecidas al ejemplo anterior, la película tiene varias escenas y secuencias en que hace gala de recursos narrativos: el jugueteo erótico entre Elena y Sergio, la segunda parte de la discusión entre Sergio y Laura<sup>87</sup>, la mezcla de imágenes de documental en los juicios de Playa Girón, tomas de archivo... el mismo clímax es dejado de lado, ya que la película no llega a este punto. Los minutos finales de la película (después del juicio en el que se ve envuelto) transcurren sin conflicto, en una espera crítica en que Sergio ya no es un simple espectador pasivo, sino una víctima de los tiempos sociales. Sergio se encontrará atrapado en el punto más álgido del conflicto de la Guerra Fría: la Crisis de los Misiles.

Considerando las características de la película hasta este momento señaladas, podemos vislumbrar que existe una dimensión utópica en la obra, ya que:

---

<sup>87</sup> En la que vemos como un aparente *paneo* se convierte en un plano subjetivo de la mirada de Sergio. La pelea se vuelve completamente vivida, pues, de pronto, el espectador toma el lugar del agresor. Elena mira a la cámara-público, llora, hace un berrinche, y se queja de ser un “experimento” de Sergio. Es en medio de esta rabieta es que decide irse a Miami, mientras grita repetidas veces “me estoy poniendo vieja”.

- a) parte de un planteamiento que asume al espectador como ente activo y que debe interpretar la obra según su necesidad histórica, pues tiene la intención de abrir el conflicto a partir de un problema específico de la sociedad cubana de ese momento, y de cerrar ese momento de vigencia del discurso cuando el problema sea superado.
- b) recurre al personaje de Sergio para crear una serie de empatías y antipatías, con lo que complejiza la experiencia de la trama y nos lleva a niveles de significación por analogía: Sergio representa a los intelectuales que no encuentran un lugar en la sociedad.
- c) busca expresiones, tanto directas como a alegóricas, para describir de manera verosímil a un intelectual que, por analogía, representa a un grupo de intelectuales que:
  - i) juzgan su cultura nacional en contraste con la hegemónica
  - ii) recurren al determinismo geográfico
  - iii) observan desde una distancia con la que intentan objetivar sus reflexiones
  - iv) valoran su vida a partir de la libertad de encontrarse fuera de los espacios oficiales
  - v) critican a otros intelectuales por su “inmerecido” protagonismo
  - vi) asignan un alto valor a la individualidad
- d) se trasciende la comprensión de un momento histórico, tomando a un personaje complejo para evaluar un aspecto de la realidad y problematizarlo.
- e) Identifica al espectador con el protagonista, lo que provoca que en determinados momentos asuma como *propio* el conflicto del mismo. El afán no es didáctico, pues no se asume como un problema lógico, sino como un juego de sensibilidades, en el que *Alea subvierte nuestra experiencia sensorial para llevarnos más allá en el proceso de comprensión de la película, y también de la naturaleza humana y su tiempo histórico.*

¿Qué tan vigente es *Memorias del subdesarrollo*? La moral burguesa sigue imperando, en tiempos donde el *escape* parece la ruta. *Memorias* nos invita a pensar desde la angustia de una existencia no completa, no individual; pero para ello nos lleva a vivir los razonamientos desde lo individual que se rompe en la dislocación del espacio-tiempo de la trama.

En una última instancia, lo mejor de la obra está dado por su coherencia como pieza estética, capaz de envolvernos, identificarnos y cuestionarnos.

### **Alfredo Guevara. Diseño del cine por venir**

Uno de los primeros actos que realizó el gobierno de la Revolución fue la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); este hecho habla por sí mismo sobre el papel que el cine tendría en el proyecto del nuevo régimen. Pero para el nacimiento de una nueva cinematografía no podría prescindirse de un análisis sincero sobre el sitio en que se encontraban, y --lo que más nos interesa aquí-- hacia qué punto se dirigirían.

En 1960, Alfredo Guevara escribió *Realidades y Perspectivas de un Nuevo Cine*. Ahí analizó en unas cuantas páginas el contexto internacional y las influencias de los cineastas cubanos, pero también la manera en que se distanciaría este nuevo cine de los modelos anquilosados y mercantiles.

Guevara ve en el cine una contradicción entre el potencial que posee como medio y la banalización a la que es sometido por el sistema de producción: el proceso creativo se encuentra delimitado. Los realizadores (desde los escenógrafos hasta investigadores sociales) son utilizados por el sistema para producir películas-mercancía, lo que compromete la capacidad de *desdoblamiento*.

miento de las imágenes generadas. “No se trata de fabricar imágenes. Las imágenes deben cobrar un sentido que no lo dan las máquinas.”<sup>88</sup>

Volvemos así a los problemas planteados en el primer capítulo de esta tesis: la imagen es la materia prima de la imaginación. Puede plantearse a manera de ícono, para significar por semejanza, de símbolo, de concepto, etcétera, pero solamente pueden cobrar un valor auténticamente expresivo cuando dichas imágenes son libres de significar, y no producto de convencionalismos, sobre todo si estos conducen a la enajenación de los espectadores.

Guevara asume una perspectiva crítica con su pasado; recupera al Neorrealismo, pero no lo idealiza. El movimiento italiano de la posguerra había sido ante todo una reacción ante un presente que los abrumaba. Las películas neorrealistas nos son vigentes como historia del cine, no obstante, el cine neorrealista en ese momento parecía mermado y en una etapa de abandono. El Nuevo Cine no aspira a resucitar al Neorrealismo, ni a importarlo, va más allá; se propone formas y teorías que le sean propias, y recuperar el aprendizaje de su ascenso y estancamiento.

Al mismo tiempo que reconoce la herencia de los italianos, avista en los franceses un movimiento que le confiere un impulso vital a la cinematografía: la Nueva Ola. Guevara rescata particularmente a dos películas: *Los cuatrocientos golpes* e *Hiroshima, mi amor*. De esta vanguardia reconoce su impulso libertario, la ruptura con el orden burgués de la sensibilidad e incluso la adopción de nuevos temas, pero también se distancia de esta generación gala, a la que señala --a partir de los materiales que hasta entonces se conocieron-- como limitada en su prospecti-

---

<sup>88</sup> Alfredo Guevara “Realidades y perspectivas de un nuevo cine” en *Cine Cubano* No. 177-178, La Habana, 2010, p3.



va. Esa liberación técnica, característica de la Nueva Ola,<sup>89</sup> no era un fin, pues ve en la habilidad y el manejo de los recursos técnicos y estilísticos un punto de partida y no un punto de llegada.

Alfredo Guevara recuerda en este documento: “Gabriel Figueroa [...] en reciente charla nos decía que aprender la técnica puede llevar un año, diez minutos o un siglo. Nada de ello influye en la obra porque el arte comienza en el punto en el que se domina el instrumental, y nunca antes.”<sup>90</sup> Lo importante estaría en la función comunicativa de la pieza, en la toma de decisiones sobre el carácter de lo que se crea. En este punto advertimos una clara concepción de sentido, dirección y posibilidad utópica, ya que la valía de la cinematografía cubana estaría relacionada con su intencionalidad, dictada por una pregunta fundamental: qué hacer con el cine.<sup>91</sup>

*En realidades y perspectivas de un Nuevo Cine* también encontramos una preocupación por el público, pues Guevara asume que el carácter del discurso está influido directamente por el receptor. Es por ello plantean un cine cubano para Nuestra América, un cine que *reconciliará* al público con la obra. Se aspira a un cine que vaya dirigido a las grandes masas: los desposeídos, los explotados, los pobres.

Alfredo Guevara concluye su artículo imaginando. “Será” es la palabra que se repite al inicio de cada uno de los seis puntos en donde resume el carácter de lo que anuncia como una nueva cinematografía: *1. Será un cine artístico, 2. Será un cine nacional. 3. Será un cine incon-*

---

<sup>89</sup> Para una descripción más profunda vea el punto La Nueva Ola Francesa, p. 41.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>91</sup> Alfredo Guevara apunta hacia una concepción de las expresiones estéticas que lo distinguen ante posturas estériles que condenan al “arte” a una inutilidad; lugar muy cómodo dentro de la estratificación social contemporánea, ya que al ser el arte algo inútil se convalida su elitización y se le define como bien de consumo suntuoso para aquellos que pueden comprar mercancías accesorias, lujos, o el mismo arte... En pocas palabras, el arte inútil sería para los que pueden darse el lujo de la inutilidad.

formista. 4. Será un cine barato. 5. Será un cine comercial.<sup>92</sup> 6. Será un cine técnicamente terminado.

Más allá de las exigencias técnicas, el Nuevo Cine Cubano proyecta una identidad hacia el futuro; cuestiona al presente y se pone metas que le confieren el estatus de planteamiento teórico. En este entendido, se crea porque es necesario diseñar una nueva realidad.

Pero el último punto que Guevara propone (será un cine técnicamente terminado) pronto encontrará en Cuba un cuestionamiento. Julio García Espinosa (guionista, realizador, director de cuarenta producciones, y, por ello, uno de los pilares del cine cubano) propone como paradigma de realización *un Cine Imperfecto*.

### **Julio García Espinosa y la búsqueda estética por la imperfección**

Junto a Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa es uno de los más importantes realizadores del Nuevo Cine Cubano. Guionista de 17 películas y director de 13, el habanero es también un teórico imprescindible para el cine isleño. Su texto *Por un cine imperfecto*, escrito en 1969, es un implacable análisis de teoría estética, cuyo principal objetivo es señalar el papel que tiene el nuevo arte: el de los países subdesarrollados o en un proceso de revolución, el arte de los grupos sociales, el arte para los pueblos, el arte después de los ismos, el arte para las ideologías... es decir: anuncia un arte, y en particular un cine, que lucha en la trascendencia de sus propios estigmas: las marcas del *cine perfecto* al que califica de un cine dócil y acomplexado.

---

<sup>92</sup> Por cine comercial se entiende un cine que debido a su calidad despierta el interés del público y, por tanto, lo convierte en un producto rentable. No debe entenderse como una contradicción ser artístico y ser comercial. Dicha contradicción viene sólo si *a priori* se juzga la capacidad del público. Aunque no es el propósito de esta tesis comprobar si las proyecciones con que fueron imaginadas las cinematografías de Nuestra América resultaron aplicadas (o aplicables), certeras, válidas, etcétera, sí queremos apuntar que el cine cubano hasta el día de hoy cumple con el propósito de ser nacional, auténtico y un éxito comercial en la isla; ejemplo de ello es la recepción que tuvo la película *El Cuerno de la Abundancia* en 2008 y 2009.

El Cine Imperfecto es aquel que no aspira al encorsetamiento de las formas, porque sabe que su fuerza demoledora está en la honestidad; mientras que el cine perfecto “es casi siempre un cine reaccionario.”<sup>93</sup>

Si bien toda teoría que se pretenda revolucionaria parte de la visualización de un futuro deseado, no todas se dan a la tarea de describir dicho futuro. García Espinosa no separa su teoría de la prospectiva de un tiempo venidero, pero no porque evada el presente con imagerías desprovistas de lógica y sentido, sino, por el contrario, porque siente y sabe que el cambio del mundo depende de la comprensión de lo que él llama “la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo”. En otras palabras, García Espinosa no puede teorizar a partir de las condiciones de desigualdad imperantes; requiere vislumbrar condiciones utópicas, pero no por ello imposibles, desde las cuales pensar al cine. Por todo lo anterior, Julio García Espinosa se pregunta:

¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de «proyectar» con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas?<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, 1969, <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/437.pdf>, revisado el 19 de septiembre de 2011.

<sup>94</sup> *Idem*. En el año 2011 en que esta tesis es realizada, podemos constatar la realización de muchos de los puntos que García Espinosa imaginaba. La proliferación de cámaras de video, la aparición canales de video en internet (como You Tube), la proliferación de millones y millones de pantallas en forma de televisores, computadoras y celulares; son signos evidentes del panorama que el teórico cubano vislumbró hace más de cuarenta años. La teoría que emana de esta proyección es tanto cuanto más vigente, ante esta realidad evidente, y aún más cuando constatamos que el nivel de evolución tecnológico supera por mucho la evolución social que se anticipaba y que no se logró: la universalización de la educación superior y la reducción de las horas de trabajo.

Y es precisamente aquello que Julio García llama arte, lo que este proyecto postula en una nueva dimensión, cuyo principal objetivo es trascender los límites del arte burgués, y apropiarse de la creación, la imaginación, los objetos estéticos y, por lo tanto, el mismo cine, para nuestros pueblos.

García Espinosa da un salto cualitativo muy importante: no sólo aspira a un nuevo tipo de espectador; también busca un nuevo tipo de realizador. No se busca más arte para el pueblo, porque será el pueblo el que produzca su arte. Un nuevo cine, para Espinosa, es aquel que trasciende todas las determinaciones e intermediarios en la comprensión del filme. Un cine para el pueblo será aquel que logre arrebatarse a la clase dominante, y, en consecuencia, no será para un nuevo grupo *elitario*, sino para las mayorías. “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.”<sup>95</sup>

Julio García busca convencernos de que el cine que los países de Nuestra América necesitan es aquel que sus propios intereses demandan; es una especie de soberanía cinematográfica donde podamos realizar nuestras propias vanguardias, nuestro propio sendero. Pero para que tome acción nuestra estética, primero se deben enunciar los riesgos que podrían producir los paradigmas europeizantes.

El primer riesgo es pensar en un arte para los artistas. El teórico cubano llama a no hacer más una distinción entre artistas y pueblo, puesto que piensa que una sociedad sin esta separación será posible cuando, como hemos visto líneas arriba, las horas de trabajo sean reducidas y los medios de producción del arte sean democratizados. “De lo que se trata es de preguntarse si el

---

<sup>95</sup> *Idem.*

arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extra-humanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos.”<sup>96</sup>

El segundo riesgo sería convertirnos en el rescate de las concepciones artísticas para Europa. En momentos en donde el Viejo Mundo parecía perder la brújula y el papel del arte se cuestiona (al tiempo que se destruye la validez de los discursos) existe una oportunidad para América Latina de alzar la voz, pero esto no podrá realizarse sin romper la vieja dicotomía entre Calibán y Ariel. Un arte propio aplaudido por Europa, a decir de García, representa --al mismo tiempo-- el rescate de un arte caduco, y con él, todas sus viejas concepciones.

Reconocemos la decadencia europea y “pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres «cultos»”.<sup>97</sup> Pero no atinamos a advertir la trampa, aquel filtro en que nuestro empeño se reduce a artesanía, a belleza primitiva o a una “madurez” que es reconocida desde fuera: el derecho a nuestra mayoría de edad, otorgado por *el otro*.

El tercer riesgo sería que los latinoamericanos supusiéramos que los problemas del arte son los de la vida burguesa, y su manifiesta sensibilidad amputada. Julio García lo explica de manera brillante con una metáfora: “El neurótico puede hacer arte, pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos.”<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> *Idem.*

Hasta este punto hemos explicado, aún someramente, algunos de los preceptos fundamentales para expresión estética más íntegramente nuestroamericana. Pero todavía queda abierta la pregunta sobre cómo se manifiesta en la obra la dimensión utópica de esta teoría.

Con García Espinosa advertimos que si para existir el arte burgués ha pretendido universalizar la experiencia, o como decimos hoy en día: globalizarla; lo ha hecho a costa de esconder. El arte que rehúsa a la comprensión general, es decir, de las mayorías; que pretende la existencia de exégetas, intérpretes o críticos; que se asume como esotérico<sup>99</sup> y hermético es sin duda un arte que no se muestra. “El Cine Imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas.”<sup>100</sup>

En este aspecto, se identifica con la dialéctica del espectador que propone un cine en donde la razón nos conduzca en el cuestionamiento de la misma obra para llevar la experiencia del argumento a la propia vida.

Un cine perfecto oculta, pues puede perderse en el laberinto sensorial de la experiencia, ya que se siente complacido de su elitismo, de su exclusivismo y de su esoterismo. Ante ese cine perfecto, García Espinosa propone un cine interesado: “Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética «interesada», un arte «interesado», un cine consciente y resueltamente «interesado», es decir, un cine imperfecto. Un arte «desinteresado», como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte.”<sup>101</sup> Nuestra América se dirige a la búsqueda de su perfección, pero sociedades imperfectas requieren de cines imperfec-

---

<sup>99</sup> Decimos esotérico como el acto de engatusar por medio de interpretaciones y códigos que se hacen falsificando la realidad. La mística por el contrario representa una herramienta estética que teóricos del Nuevo Cine, como Glauber Rocha y Pereira dos Santos, defienden como base de su expresividad.

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> *Idem.*

tos, a condición de no tener que vender su expresividad a cambio de los medios para su perfección. Cine Imperfecto es, en una frase, el derecho a crear con pocos recursos sin complejos: “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 un gusto determinado y mucho menos el «buen gusto».”<sup>102</sup>

Finalmente, el Cine Imperfecto no es tanto una teoría como una antiteoría. No puede aceptar la dominación ni la exclusión como condición creadora y por eso imagina un futuro donde todas las formas sean posibles. Es la anunciación de la muerte del arte, para no seguir cargando con todos los lastres y contradicciones de este viejo concepto. Julio García Espinosa nos dice mirando a un horizonte, a un futuro que podría ser nuestro presente: “El arte no va a desaparecer en la nada. / Va a desaparecer en el todo.”<sup>103</sup>

### ***Lucía. Tres mujeres mirando más allá de su tiempo***

En *Nuevo Cine Latinoamericano*, Aldo Francia relata: “Cuba presentó también *Lucía*, de Humberto Solás, (a quien conociéramos por *Manuela* en el festival anterior) que en tres episodios de distinto estilo y ritmo cinematográfico, revive la justicia de las causas revolucionarias de Cuba (1895, 1932, 1968[sic<sup>104</sup>]).”<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> *Idem.*

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> El año en el filme aparece abierto: “196?”

<sup>105</sup> Aldo Francia, *Nuevo Cine Latinoamericano*, *op. cit.*, p. 158.

*Lucía* (1968); que contó en el guion con la participación de Julio García, Nelson Rodríguez<sup>106</sup> y el propio Solás; es un filme clave en la presentación del NCL. La historia se cuenta a manera de tríptico, tomando como base el papel de las mujeres en las distintas épocas revolucionarias: la Guerra de Independencia, la lucha obrera contra la dictadura de Machado, y el proceso postrevolucionario de los años sesenta. Además de la evidente conexión de las épocas con las luchas de liberación, *Lucía* es el nombre de las tres protagonistas de la historia: *Lucía* la oligarca, *Lucía* la pequeño burguesa, y *Lucía* la mujer proletaria.

En cada uno de los tres episodios, una historia de amor es relevante, y forma parte del conflicto, aunque con muy diferentes connotaciones.

La primera, es una historia en donde el amor se vuelve una trampa, en una puerta falsa a la libertad, y donde la pasión conduce a la degradación, la traición y el engaño. La tragedia personal se convierte rápidamente en un campo de batalla en el que revolucionarios contra españoles se enfrascan en una encarnizada batalla. Si bien la estructura de este primer episodio en *Lucía* está contada como un melodrama, los personajes pierden la inocencia y el carácter simplificado al ser colocados por el autor en una oposición social de intereses, de bandos, y, finalmente, de formas de entender la vida. ¿Buenos y malos?, tal vez, pero en el contexto en que García Espinosa exige para su Cine Imperfecto: en las dimensiones que muestran a profundidad el conflicto.

Tomemos el ejemplo de uno de los planos, al final del primer capítulo.

---

<sup>106</sup> Nelson Rodríguez (1938) es uno de los pilares del cine cubano postrevolucionario. Cuenta con más de cien títulos en su carrera como editor, y también es director de dos obras: *Amada* (1985) y *César* (1999).



Lucía y Rafael montan a caballo por un sendero que los debe llevar a El Cafetal. Cruzan un bosque cerrado; Lucía se aferra a la cintura de Rafael, mientras recorren paisajes de intensa maleza y cascadas paradisíacas. Aparece ante nuestra vista una bella construcción anunciando el fin del trayecto. Una polvareda se levanta y detrás de ella un batallón a caballo entra a galope. Vemos el rostro de Lucía sufriendo. Es arrojada del caballo. Rafael da media vuelta y retrocede. Lucía grita el nombre de su amado en un mar de lágrimas y desesperación, mientras vemos a contrasentido el paso veloz de la tropa. El drama personal da paso a la contienda histórica, al asalto de El Cafetal. Los paisajes se convierten en un campo de batalla, las tomas fijas en la vista de lo que podría ser un testigo subjetivo que transita entre la contienda. Las tomas son convulsas; los planos reflejan los múltiples espacios de una lucha con espadas, cuerpo a cuerpo o con fusiles. Vemos desde dentro, como si miráramos a uno u otro lado, tratando de seguir las acciones, yendo de unos personajes a otros y advirtiendo decenas de batallas hombre a hombre.

Las tomas duran apenas segundos, en que los espectadores intentamos seguir una narración fragmentada, distorsionada, barrida, desenfocada; con acercamientos y alejamientos (en distintos niveles de zoom), de tomas cerradas que avanzan entre planos... en tanto Lucía sigue en agonía, pero su grito ha cambiado: no clama más por Rafael, sino que lo hace por Felipe, su hermano rebelde.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Aquí es pertinente hacer una aclaración de tipo metodológico: no es objetivo de esta tesis hacer una sinopsis sobre las películas aquí tratadas. En la actualidad, es sumamente fácil encontrar en la red decenas --a veces cientos-- de reseñas sobre la mayoría de los filmes. Pero pretendemos aún menos prescindir del propio discurso fílmico, por lo que hemos optado por describir aquellas escenas de las películas en que nuestra argumentación puede ser verificada.



*Lucía* (1968) Humberto Solás

El final de este primer capítulo deja una herida abierta. Los espectadores no podemos entregarnos por completo al desenfreno de Lucía, su camino hacia la locura colérica. No es la protagonista una guía sensorial ni tampoco es límpida; no es el símbolo de una justicia total, de un final *acabado*, si la expresión nos es permitida.

El final es un contraste total ante lo que veíamos en el pequeño y ordenado mundo de Lucía al principio de la película; atrás ha quedado el taller de costura, los juegos y cantos en la mansión. La fotografía nos da indicios que muestran el estado de su perturbación. La realidad se vuelve cada vez más onírica, la música cándida ha desaparecido para dar lugar a las percusiones; no vemos más una concurrencia refinada en la iglesia; vemos una procesión desde la visión --ahora convulsa-- del fotógrafo (Jorge Herrero), quien hace que la cámara literalmente baile mientras sigue a Lucía entre el gentío de la celebración religiosa. Lucía avanza; la cámara le sigue, y más que eso la persigue... a veces la pierde de vista. Este uso de la cámara nos puede ha-

cer sentir el espacio más allá del campo dentro de la toma, *visibiliza* al camarógrafo, y por ende al espectador. Nos sitúa en medio del suceso.

Solás aprovechó la oportunidad de usar cámaras ligeras y portátiles, compatibles con el sonido directo, para trasladar a pantalla, en términos visuales, su idea del compromiso artístico; el espectador, en efecto, no sólo *ve* a los que *actúan*, sino que él mismo se *siente* actuar gracias a la movilidad de una cámara que, por decirlo así, lo arrastra hasta el vórtice de la pantalla como un torrente visual indetenible.<sup>108</sup>

Es evidente que a Solás no le interesó quedar al margen del acontecimiento, aunque el afán tampoco es moralizante. Este cine, que se entiende como herramienta de comunicación, presenta personajes significativos, pero sin reducirlos al arquetipo. El contexto de la lucha de independencia no sólo es revolucionario en tanto niveles de reivindicación política, opera también en un nivel individual de rupturas. *Lucía 1895* es una muestra de la transformación de la conciencia, en que la protagonista encarna un violento trance en un aparente camino a la locura, pero que en realidad es el camino hacia una forma más completa de realidad. Si en un principio el amor por su hermano le hacía tener conciencia de la causa mambí, en el final será su propia causa, cuando su amor es traicionado por un español, con lo que confluye el ideario social con la venganza personal.

La dimensión utópica está dada por la misma conciencia histórica con que la película fue planteada:

La socorrida idea de que toda historia es historia contemporánea --aunque sólo sea porque no puede organizarse ideológica y narrativamente más que desde la óptica actual--, se concretó de pronto en términos audiovisuales con filmes como *Hombres del Mal Tiempo* (1968) [...] y los largometrajes de ficción *Lucía* de Solás [...] y fue vista como una gran metáfora de la historia de la nación y de las luchas por su definitiva

---

<sup>108</sup> Ambrosio Fornet, *Las Trampas del Oficio. Apuntes sobre Cine y Sociedad*, Habana, ICAIC, 2007, pp. 214 y 215.

independencia. Un crítico ha creído en hallar en la *Orestíada* de Esquilo, el más remoto antecedente temático del filme, en el que la historia la política y las relaciones amorosas se mezclan indisolublemente.<sup>109</sup>

*Lucía* pretende que los espectadores entiendan el conflicto individual inscrito en una realidad social que le enmarca pero no le condiciona. Se trata de las transformaciones en el espacio cerrado de la película lo que permitirá que se plantee un análisis en el cual el espectador sea capaz de apropiárselas por empatía o identificación; no sólo refiriendo a una historia nacional, sino por atributos que nos permiten entender lo que vemos y llevarlo a la propia experiencia. *Lucía 1895* aspira a entregarnos una experiencia, que en el juicio desde el presente logre sernos significativa para la comprensión del trayecto histórico en que nos inscribimos. Conocer en un nivel *multisensorial* distintas etapas del pasado, a partir de rasgos comparables (la participación de las mujeres en periodos de transformación revolucionaria) nos lleva al descubrimiento de una tendencia que necesariamente apunta a configurar un horizonte utópico. En palabras de Ambrosio Fornet, *Memorias del Subdesarrollo* y *Lucía* resaltan porque:

Lo más novedoso y auténtico de nuestras propuestas parece radicar en el tratamiento de la Historia, o más exactamente, de la sustancia de la Historia, la forma en que se entremezclan lo privado y lo público, los destinos individuales y los colectivos... Historias espléndidamente contadas capaces de interesar a todo el mundo y, al mismo tiempo, demostrar los rasgos nacientes de una nueva identidad cultural y hasta de una nueva ética, *una manera distinta de concebir las relaciones sociales y el futuro.*<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 204.



Lucía (1968) Humberto Solás

En *Lucía 1932* vemos la historia de una joven del mismo nombre que vive con su madre en un cayó, cerca de Cienfuegos. Su vida aparentemente tranquila consiste en la convivencia del día a día, pláticas de habladurías, y una extraña soledad que lejos de angustiarse parece complacerle.

En este primer momento del relato, se nos muestra un mundo femenino que tiene una doble dimensión: por una parte es la posición privilegiada de personas que no deben trabajar y que pueden pasar sus días en medio del ocio, escuchando música, bebiendo y fumando; por otra parte, este mismo marco es el de la angustia permanente de la madre de Lucía, el sentimiento de abandono y destierro; aunque el argumento que el padre les ha dado para mandarlas allí es el de alejarlas de los *disturbios* de la ciudad.

Lucía aparece como un testigo de las acciones casi neutral. Su andar es ingenuo, desprovisto de una fuerte personalidad, un afán o empeño que le dé carácter e identidad. Pero es precisamente esta personalidad lo que permite distanciarla de su madre, ante la que muy pronto en el

relato se descubrirá como atormentada y hundida en una angustia porque cada vez se convence más de que ha sido sustituida.<sup>111</sup>

La vida de Lucía se transforma cuando encuentra a Aldo: un joven muchacho que ha sido herido en una confrontación con la policía. De esta manera nuestra protagonista se ve inmersa en la rebelión en contra de Gerardo Machado. Su posición ya no es la de la pequeña burguesa que debe ser protegida; ahora es militante, se convierte en la costurera de un taller y participa en las manifestaciones.

Machado cae, y con esto la suerte de Aldo, Lucía y una joven pareja de amigos cambia. Aldo llega al gobierno, pero todo cuanto ve le parece igual de despreciable para el pasado. Cuando él se niega a ser parte de esta misma tradición, vuelve al clandestinaje y a la guerrilla. En esta ocasión la suerte de Aldo y Lucía cambiará para siempre. Aldo es muerto en un acto subversivo. Ahora Lucía queda viuda y con un hijo por nacer. Este bebé que nacerá es el propio Humberto Solás.

---

<sup>111</sup> *Lucía* maneja parte de su discurso a partir del juego de espejos. En un momento vemos a la madre de Lucía verse frente a un espejo, en actitud sumamente vanidosa, pero al mismo tiempo lastimera. La metáfora es clara: la valoración de su persona depende únicamente de su apariencia.



Lucía (1968) Humberto Solás

Solás ha declarado sobre este episodio que fue influido por la experiencia de su propio padre, lo que al mismo tiempo constituye el principio de su propia filiación revolucionaria. Así lo declaró él en entrevista realizada por la periodista Julianne Burton:

*Lucía 1933* es una reflexión sobre una experiencia familiar, en particular la historia de mi padre: un hombre que participó en la insurrección contra Gerardo Machado. No murió entonces de una manera violenta como le sucede al personaje de Aldo, pero “murió” como un ser humano vital: una especie de muerte por frustración. Cuando nací estaba rodeado por todos esos fantasmas, por una revolución fracasada, por *un hombre cuyo curso en la vida quedó interrumpido por ese fracaso colectivo*.<sup>112</sup>

El personaje de Lucía, en cambio, es merecedor de un análisis más fino.

El personaje femenino es sacado de la parte de atrás del hecho, pues su historia no es secundaria ante el acontecer, sino que representa parte de la historia vívida del proceso. Esta Lucía se presenta en una dualidad dialéctica. En un primer momento, como sugerimos líneas arriba,

---

<sup>112</sup> Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, México, Ed. Diana, 1991, p. 197.

parece ajena a su mundo, un tanto llevada por las circunstancias; pero a medida que el capítulo avanza ella es el centro de balanza de las emociones del resto de los personajes. Es por medio de su sensibilidad que podemos seguir el rumbo de las acciones y al mismo tiempo analizar y juzgarlas.

En un momento de embriaguez y desencanto, Lucía grita: “---¡Yo no sé qué era lo que tú y Antonio querían de la Revolución, pero yo sé bien lo que Aldo quería! ¡No le estoy pidiendo a mi marido como tú le pides al tuyo que cambie sus ideales por unos cuantos pesos de mierda!”

Lucía comparte y ha hecho propio un ideal.

Al igual que miles de mujeres en Cuba y en todo el mundo, ella que queda, no sólo viuda de su marido, sino de su tiempo y de esperanzas.

Es difícil hablar de dimensión utópica cuando el final parece lleno de desesperanza, sin embargo, esta sería una lectura superficial. Por una parte se ha rescatado el papel de las mujeres en los procesos de transformación. Además se hace uso de brillantes recursos técnicos y narrativos en tres momentos claves de la película: el asalto al burdel, la manifestación de obreras contra Machado y, el paso de Antonio y Aldo por el Gobierno,<sup>113</sup> en el que se usa una estética expresionista.

El hijo de Lucía, quien deducimos es el propio Solás, es poseedor de una nueva historia. No es la Lucía atormentada por su madre o Aldo, desencantado de la revolución. Es la interrogante, la señal de un mañana que, aun violentado, surge en el horizonte.

---

<sup>113</sup> Tras la caída de Machado llega al poder Manuel Céspedes quien fue muy prontamente derrocado por el golpe de Estado de Fulgencio Batista.



Finalmente, *Lucía 196?* es la pieza con el mensaje más directo. En este episodio Lucía es una joven que se casa con un joven llamado Tomás. Los primeros días transcurren como una feliz luna de miel, pero al pasar el tiempo Lucía se descubre atrapada por los celos enfermizos de su esposo quien no le permite salir de casa para ir a trabajar ni alfabetizarse.

Los personajes de esta historia parecen mucho más estereotipados, lo cual, hasta cierto punto, es justificado al tratarse de un episodio concebido en un tono muy distinto: la comedia.

Tomás, constante en su necedad, se ve implicado en situaciones cada vez más embarazosas: arma una trifulca en una fiesta, tras ver a Lucía bailar con otro hombre; le regaña la gente del comité por no aceptar al alfabetizador en su casa; y termina, frente a un grupo de mujeres, persiguiendo a Lucía quien, a estas alturas ha escapado de casa y se ha reincorporado al trabajo de la zafra. Este último episodio resulta una escena cumbre del capítulo. Tomás corre sin lograr alcanzar a Lucía mientras las mujeres intentan detenerle y lo persiguen. Esta situación, hilarante en un primer vistazo, resulta una poderosa inversión de valores en el nivel simbólico. Las mujeres en la salina forman un bloque y el poder del hombre, que en lo privado se muestra como un absoluto, en este momento se aprecia vulnerable y sumamente ridículo.

Tal vez este tercer episodio de la historia pueda, en nuestros días, parece demasiado didáctico para pretender ser una pieza cinematográfica imperecedera. Nuevamente, a primera instancia, es fácil emitir ese juicio. Pero la pieza sobrevive más allá de la trama y del momento de la Revolución que representa.



Lucía (1968) Humberto Solás

La historia superficial es una evidente crítica al machismo. Un hombre que encierra a su mujer, sufre unos celos enfermizos y le repite una y otra vez que sólo a él debe respetar. En cambio, Lucía sufre una radical transformación y logra un claro empoderamiento.<sup>114</sup> Ella vive un tránsito del enamoramiento feliz al sufrimiento, luego a la duda y finalmente a la recuperación de la *libertad*. No sobra decir que la *libertad* está emparejada con el trabajo cotidiano, y el trabajo es en sí mismo la Revolución.

---Ay, Ana, tienes que convencer a Tomás.

--- ...

--- Él no quiere que yo trabaje.

--- ¡Y la Revolución!

La dimensión utópica en un nivel narrativo es muy clara: existe la necesidad de una nueva conciencia que revolucione las concepciones reaccionarias de las relaciones interpersonales. No obstante, este capítulo de *Lucía* muestra otra dimensión utópica menos superficial.

---

<sup>114</sup> Tema aparte merece la excelente actuación de Adela Legrá, y la fuerza y vitalidad que posee ante la lente.

*Lucía 196?* destaca principalmente por los mensajes que tiene entre líneas. La película muestra *segundos planos* más importantes aún que los primeros, relatados previamente. Hablamos de la recuperación del habla popular y de la cotidianidad del *presente*, de ese momento. Existe en la película, pese a todo, un sentimiento colectivo de unidad y de esperanza, manifiesto en cada una de las actividades y en la alegría de una vida que parece, pese a toda carencia, plena.

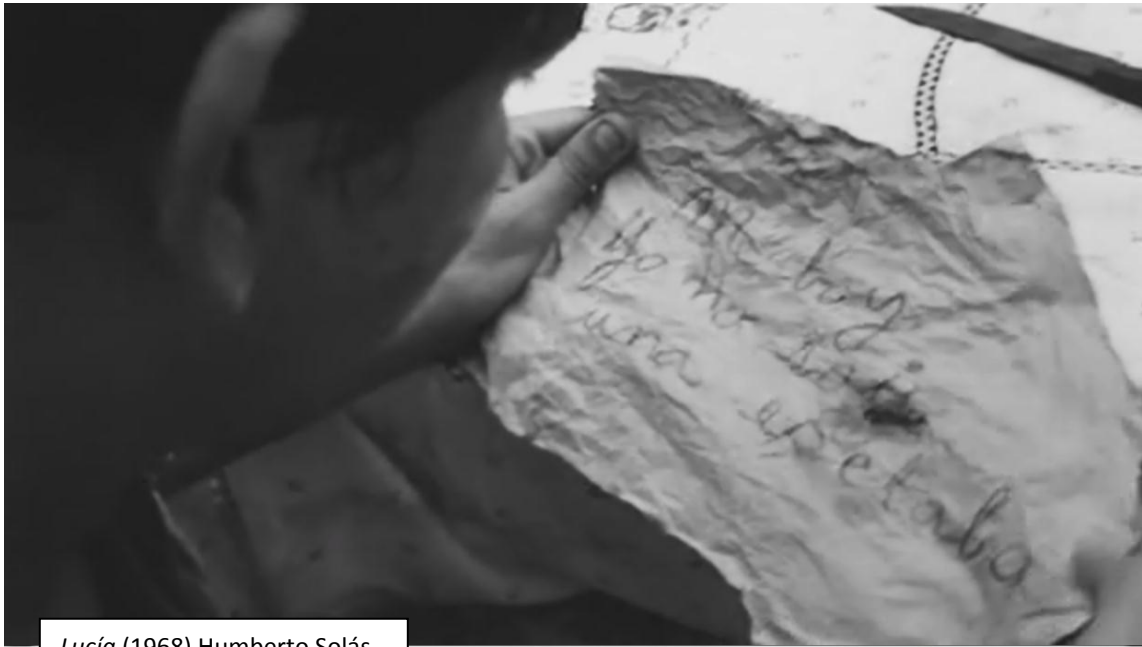
Más allá de todo maniqueísmo, las reacciones de los personajes reflejan personalidades complejas y profundas. Y es que en Tomás no sólo se percibe el hombre obstinado, sino que apreciamos al tipo perturbado que es poseído por un miedo enceguecedor. A pesar de las recurrentes tropelías que comete Tomás contra Lucía, no deja de ser un tipo que sufre por buscar la mejor manera de mantener el cariño de ella, No obstante sus decisiones lo hundan cada vez más.

Este capítulo final puede estructurarse a partir de las contradicciones entre lo tradicional y lo nuevo<sup>115</sup>. En la escena de la fiesta, por ejemplo, se ve a una pareja norteamericana bailar una pieza de rock, pero este evento no se presenta como un simple elemento de la época, sino con todo el poder de ruptura que manifiesta. Desde afuera, el público del baile observa crítico, curioso. La audiencia pronto se divide entre quienes lo juzgan y lo ven como un acto de inmoralidad, y aquellos que empiezan a gozarlo y hacerlo propio.

Otro ejemplo de oposiciones está en la misma alfabetización de Lucía. La escritura se convierte en una herramienta de liberación. Cuando Lucía abandona a Tomás escribe: “Me *boy*, no soy una *esclaba* [sic].”

---

<sup>115</sup> Entendemos contradicción como un proceso de transformación que posibilita el devenir histórico. “Para descubrir la particularidad de las contradicciones en el proceso de desarrollo de una cosa, consideradas en su conjunto, en sus interconexiones, es decir, para descubrir la esencia del proceso de desarrollo de una cosa, hay que descubrir la particularidad de cada uno de los aspectos de cada contradicción de ese proceso; de otro modo, será imposible descubrir la esencia del proceso.” Mao Tse-Tung, “Sobre la Contradicción” en *Obras escogidas de Mao Tse-Tung*, Tomo I, Ediciones en Lenguas Extranjeras, p. 345.



*Lucía* (1968) Humberto Solás

Lo que en otro contexto puede ser un simple recado, en éste se convierte en una prueba fehaciente de que la educación es un arma de liberación.

El final del episodio y del filme entero se inscribe plenamente en una dimensión utópica.

Lucía escapa de Tomás gracias a que las mujeres le sostienen y no le permiten atraparla. La imagen, por sí misma es una metáfora visual sumamente poderosa y anuncia el tono farsesco del desenlace.



*Lucía* (1968) Humberto Solás

No importa tanto la verosimilitud de la situación como la elocuencia visual de lo que se presenta. Más allá de la “realismo” del hecho, se representa coherentemente la fortaleza de una y otra posiciones en el argumento. Dicho en términos simples: se hace uso de la irrealidad para presentar una realidad más profunda: la conciencia ética de un pueblo que se reinventa.

El final no es feliz; tampoco es trágico. Ellos se aman, pero no pueden ceder. Aceptar que Lucía trabaje, para Tomás, es perderla en sí. Lucía va más allá en el razonamiento. Reclama trabajar para tener una existencia plena, no sólo para no aburrirse, sino para descubrir quién es. Pero el conflicto no puede terminar. Una niña observadora, cuya connotación mística es evidente, ve lo que nosotros vemos. Juego de puesta en abismo. La película se convierte de pronto en una historia para alguien más. Lucía y Tomás pierden su papel protagónico, su problema se diluye en un segundo plano; ya no escuchamos los gritos, sus razones. El conflicto se humaniza, en tanto adquiere proporciones más allá de lo panfletario y didáctico. Con el alejamiento de la cámara, la historia se nos muestra relativa. El conflicto se muestra entonces como lucha continua e indefinida. La lucha de Lucía y Tomás se convierte en un paradigma. Este encuentro de contrarios nos

lleva a un nivel de conciencia más profundo, pues el conflicto se ha encarnado. El *problema* se ha dimensionado utópicamente a su nivel de problemática ya que “el sentido totalizador sólo puede superar el abstracto, generalizador y hasta confusionista, concretándose en las particularidades contradictoras de un hecho.”<sup>116</sup> La historia continúa, pero esta vez no es ya la historia de Lucía y Tomás, sino la de toda lucha por la liberación de las mujeres.



---

<sup>116</sup> Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 20.

## Capítulo 4. Argentina: Tercer Cine y el acto de la liberación

---

*Abuelos Lumière  
abuelo Méliès  
abuelo Edison  
reciban  
este Nuevo Cine Latinoamericano  
uno en la diversidad  
diverso en la unidad.  
Un entero Continente  
expresa su visión  
su delirio  
de magma y nieve  
su indignado temblor  
--Pongamos la cámara a la altura  
del ojo de un hombre--  
su transfiguración.*

Fernando Birri

### **Octavio Getino y Fernando Solanas: *Hacia un tercer cine***

En octubre de 1969 el nacido en España, Octavio Getino, y el bonaerense Fernando E. Solanas, mejor conocido en el medio cinematográfico como *Pino Solanas*, escribieron *Hacia un Tercer Cine*. El texto es una reflexión de teoría estética y cinematográfica, un ensayo, un programa, un manifiesto --incluso más de uno--, y, sobre todo, la declaración de un nuevo tipo de cine; para ellos el único posible, el único necesario... Un cine para la liberación.

Desde su óptica, es necesario crear un nuevo cine que dé cuenta de nuestra propia existencia como latinoamericanos en función de las necesidades de nuestros pueblos; a este cine lo denominan Tercer Cine, en oposición al primer cine, que es el del sistema (capitalista, neocolonial), y un segundo cine que es de las élites culturales, cuya aspiración principal es la libertad de creación para el 'autor'.

Para Getino y Solanas una primera ruptura que este Tercer Cine debe asumir es ante la cultura institucionalizada; en su lugar, este nuevo cine tiene sus propios derroteros que trascien-



den el sistema de reconocimientos y premios, y busca un camino entre la lucha de los pueblos. Asumimos, por tanto, que la teoría del Tercer Cine enuncia directamente su intención de comunicarse con mujeres y hombres que mediante la lucha se construyen, es decir, que aspiran a una realidad ulterior: “El tercer cine es, para nosotros, aquel que reconoce en esa lucha [la antiimperialista] la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.”<sup>117</sup>

Getino y Solanas no apoyan la idea de un arte revolucionario sólo en sus formas. Para ellos, el arte debe coincidir con las luchas de los pueblos, insertarse en ellas y asumirse como una actividad política dentro de un contexto de otros mecanismos para la revolución. “Ideas como ‘la belleza es en sí revolucionaria’, o ‘todo cine nuevo es en sí revolucionario’, son aspiraciones idealistas que no afectan el estatuto neocolonial.”<sup>118</sup> Esta prédica exige, sin embargo, ser matizada. A primera instancia es muy posible que se identifique la declaración como una propuesta que asume al cine como un simple instrumento de comunicación de ideas, de ideología ya procesada: un ejemplo de cine para intelectuales, guerrilleros o adictos a alguna causa. No obstante, encontramos coincidencias en este planteamiento con el Cine Imperfecto de Julio García Espinosa, para quien los mecanismos del cine imperante son también los que reproducen los valores de la burguesía. Recordemos asimismo la tesis de Gutiérrez Alea para quien el proceso de *alejamiento* del hecho o la *emoción* en la dialéctica de la obra dependen de qué momento histórico se esté viviendo en la región desde la que se crea.<sup>119</sup> El Tercer Cine no renuncia a la búsqueda for-

---

<sup>117</sup> Fernando Solanas, Octavio Getino “Hacia un tercer cine” en *Cine cultura y descolonización*, Siglo XXI, Argentina, 1973, p. 60.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>119</sup> En el caso de Argentina, es una etapa de la lucha contra Juan Domingo Perón y la corriente peronista.

mal, a los elementos expresivos o al conocimiento de la técnica, pero desconfía del intelectual que aspira a que el impacto de su obra sea una experiencia totalizante. El sistema puede cooptar toda expresión de este tipo ya que, en palabras de Getino y Solanas: *queda reducida a estridencia pura*.

El Tercer Cine debe ser entendido como un proceso, una búsqueda al encuentro de un nuevo ser humano que no puede existir de manera individual; no puede desligar la existencia de su propia obra de la forma de producción capitalista y tampoco aspira a un lugar en el pedestal de las mismas instituciones que ejercen día a día violencia en contra de los pueblos latinoamericanos. La revolución de las formas debe ser más auténtica, inscrita en el proceso mismo de la revolución de las conciencias al: “Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla *antes que en función del arte, en función de la vida misma [y] disolver la estética en la vida social.*”<sup>120</sup>

Advirtamos entonces que la sumisión de las formas a los procesos de liberación no busca coartar la libertad creativa, sino devolverle la potencialidad creadora al autor, pues lo emancipa de eurocentrismos y norteamericanismos. Y sin embargo, Getino y Solanas aceptan la necesidad de reinventar las formas para que los signos cinematográficos refieran contundentemente los discursos y las causas de nuestro Tercer Cine. La sociedad humana, en la búsqueda de su devenir, trascenderá los límites de la propia obra y la sensibilidad burguesa a la que el arte ha sido reducido y que imposibilitan la democratización del cine para los distintos grupos humanos. El proyecto por el Tercer Cine busca un horizonte utópico que subvierta la forma de recepción de los mensajes cinematográficos. Todo imperialismo cultural con que las cintas son producidas

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p.64.

deberá ser trocado por la nueva cinematografía que quite a ésta su carácter de mercancía. Las personas ya no deberán ser reducidas a consumidores. Getino y Solanas sintetizan su posición de manera contundente: “el hombre para el cine, y no el cine para el hombre”.

En el primer capítulo de esta investigación, apuntamos que las expresiones estéticas pueden ser valoradas en su dimensión utópica en el análisis de las imágenes que se presentan, remiten, crean o aluden. Getino y Solanas buscan un cine en cuyas imágenes lo existente adquiera un nuevo sentido, que incluso descubra los mecanismos de control con que se configuran las colonizaciones nacionales. Nos ubicamos por tanto en la segunda subfunción utópica propuesta por Roig: subfunción liberadora del determinismo del carácter legal. Getino y Solanas advierten: “el estado de hecho sustituye al estado de derecho, el hombre de cine [...] deberá tender, para no autonegarse, a radicalizar su posición a fin de estar a la altura de su tiempo”.<sup>121</sup> Evidentemente, esta idea nos alude a una máxima del pensamiento latinoamericano: *El primer deber de un hombre de estos días, es ser un hombre de su tiempo*: José Martí. El deber del cineasta como productor de discursos y sentidos será la construcción de una nueva ética en favor de los pueblos del subcontinente.

### **Cine y Revolución en el Tercer Cine. El Cine Acto en su dimensión utópica**

Los realizadores del Tercer Cine no pueden desligar su creación de la misma revolución. “Hago la revolución, por lo tanto existo”.<sup>122</sup> Se abren así algunas preguntas. ¿Cómo se relaciona el cine con la revolución? ¿El cine crea la revolución o es la revolución la que crea al cine? ¿Qué relación hay entre cine, revolución y dimensión utópica?

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p.68.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p.74.

Los autores de *Hacia un Tercer Cine* apuntan tres principios en la imbricación entre cine y revolución:

Primeramente, la existencia de un cine de descolonización que violente al orden burgués no puede esperar a la revolución para empezar a existir.

Una política reformista [...] no podía y no puede alentar otra cosa que un cine destinado a insertarse en el Sistema, cuanto más, a ser el ala progresista del cine del Sistema; a fin de cuentas condenado a esperar que el conflicto mundial se resuelva pacíficamente en favor del socialismo para cambiar entonces cualitativamente de signo [...]

Una situación histórica nueva y un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista, demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso de las metrópolis imperialistas.<sup>123</sup>

La segunda relación entre cine y revolución se da en la creación de las formas y en la utilización de nuevos signos. Si bien hemos dicho que para Getino y Solanas la idea de que la revolución de las formas no basta en sí misma, también apuntamos que no por ello renuncian al análisis de la estética del cine, ni a la proposición de nuevas gramáticas cinematográficas. Este aspecto, en particular, causó una gran expectativa en el festival de NCL de Viña de 1969. Aldo Francia nos relata en *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar* cómo los ánimos se exacerbaban y algunos radicales sugirieron que toda la evolución del lenguaje cinematográfico producida por los países hegemónicos era colonialista. Ante esto cabría la famosa cita de Glauber Rocha: *Las imágenes no tienen necesidad de traducción y las palabras de izquierdas no salvan las imágenes de derechas*. En otras palabras: el fondo verdadero del discurso cinematográfico no está en argumentos sobrepuestos, sino en la poética de las propias imágenes.

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p.57.

Getino y Solanas reconocen la necesidad de revolucionar las formas para adecuarlas a los formatos expresivos que los realizadores escojan: “Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo”<sup>124</sup>, por tanto, queda el cineasta en la libertad de crear su propio lenguaje cinematográfico. Sobre este mismo tema, se reconoce que las formas escogidas determinan el alcance mismo de la recepción sensorial de la obra “[Nos] han llevado en ciertos casos a utilizar el lenguaje cinematográfico como mera ilustración idealizada de un hecho, a querer restarle a la realidad sus profundas contradicciones, su riqueza dialéctica que es la que puede proporcionar a un filme belleza y eficacia.”<sup>125</sup>

El Tercer Cine debe reinventar su lenguaje desde la dialéctica de la realidad y la búsqueda por la emancipación. La forma en que son narradas las historias, presentados los testimonios y descritos los espacios, depende de la creación de una nueva estética que prescinda de fórmulas narrativas típicas del cine colonialista: folklorismo, melodrama, sentimentalismos, etcétera. En pocas palabras, no se trata de insertar historias de las luchas de liberación en esquemas de representación del viejo cine.

La tercera relación entre cine y revolución marca el alcance que el cine puede tener rumbo a la transformación de la sociedad.

Para Getino y Solanas, el Tercer Cine se da en el contexto de las luchas contra la dictadura y el sistema burgués. El cine no es entendido como una obra, sino como un *acto*; la diferencia consiste en que la comunicación entre autor (o autores) y los espectadores no tiene como propó-

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, p.75.

<sup>125</sup> *Idem*.

sito el simple entretenimiento, la distracción o la complacencia. Se vislumbra un cine inserto en el proceso de transformación y como tal, tiene un papel: ayudar a expresar y definir a los espectadores sus ideas y planes de acción. El acto inserta al cine en el proceso de la praxis del arte, por medio del cual la obra se desprende de la petición de pasividad implícita en las concepciones tradicionales, y se asume como un momento específico de la lucha por la justicia social y la soberanía de los pueblos.



*La hora de los Hornos* (1968) Solanas y Getino.

El Tercer Cine posee una dimensión utópica ya que la obra no está terminada en el momento de la reproducción, sino que requiere de una transformación programática y revolucionaria de la realidad para que la plenitud del acto sea completa. Se desprecia al modelo de obra “terminada”, pues se cree que ésta conduce a la inmovilidad de los actores sociales *de abajo* y al mismo proceso de evolución expresiva del medio. Por ello Getino y Solanas piensan que si el papel del cine

se transforma, también la forma de elaboración del mismo cine debe adecuarse a las nuevas necesidades.

El Tercer Cine requiere de una nueva concepción de realizadores. La técnica deberá enseñarse sin idealizar el papel de cada una de las posiciones. El papel del cineasta, en el contexto de la lucha revolucionaria, es la de un individuo con un programa dentro de la estrategia de la misma conflagración. Un aventurero o grupo de aventureros de la imagen que, al estar en sintonía con otras dimensiones de la revolución, puede defender una posición estratégica de su aspiración comunicativa e imbricarse con las realidades profundas desde un lugar diferente que el que ocupan el cineasta del *establishment* (primer cine) o los intelectuales *progresistas* (segundo cine).

En resumen, *el Tercer Cine de Getino y Solanas adquiere una dimensión utópica al atribuir al filme el estatus de acto*, con lo que abren la obra para ser leída con las claves interpretativas del decurso histórico de los hechos. Al mismo tiempo, el Tercer Cine debe dotar a los realizadores de una libertad verdadera, basada en *la razón* de quienes asumen las causas de la justicia.

Pudiera parecer por lo hasta aquí expuesto que para el Tercer Cine la única posibilidad es el documentar la realidad inmediata en un contexto de lucha revolucionaria, y que *La Hora de los Hornos* es el paradigma y molde de esta creación. Este planteamiento sería, sin duda, una contradicción al mismo *espíritu* a los apuntes de Octavio Getino y Fernando *Pino Solanas*:

Otras muchas experiencias y caminos, sea en concepciones estéticas o narrativas, lenguaje o categorías cinematográficas, no sólo son necesarias intentar sino que son un desafío imprescindible para llevar adelante, en las actuales circunstancias históricas, un cine de descolonización, que más allá de las experiencias argen-

tinias, se inserte en la batalla mayor que nos hermana: el cine latinoamericano contribuyendo al proceso de la liberación continental.<sup>126</sup>

Las distintas etapas de la lucha requieren conectar con varias formas de comunicación y de ahí se producirán los nuevos signos del lenguaje de un cine verdaderamente autónomo. En este sentido, el Tercer Cine es el rescate de la expresión estética desde la libertad del mismo signo: “El cineasta se siente por primera vez libre. Dentro del sistema, descubre, no cabe nada; al margen y contra el sistema cabe todo, porque todo está por hacerse. Lo que ayer parecía aventura descabellada [...] se plantea hoy como necesidad inexcusable.<sup>127</sup>”

Aunque Getino y Solanas otorgan un espacio privilegiado al cine panfletario, vale la pena resaltar que no se aspira a la reducción del mensaje para su comprensión por un público; no se renuncia al papel de la transformación de la conciencia que el Cine Acto puede producir. El proceso por medio del cual el cine puede convertirse en una toma de conciencia requiere de la conexión con el público por la vía perceptual. Este hecho es en sí importante porque es la prueba de que se busca en el público la semilla de la identificación con una forma de sensibilidad compartida: el sueño soñado despierto.

La película es vista sólo como un momento, un instante que pasará, pero que en su tránsito está en facultad de transformar a las conciencias para humanizar plenamente el papel de cada quien en el mundo. La existencia se muestra más completa, porque más allá de la película se ha sentido la posibilidad de subvertir las sensaciones y transformar la conciencia individual con que cada quien se asume: “El hombre recupera su primera ingenuidad, su capacidad de aventura, su

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 88.



hoy aletargada capacidad de indignación”.<sup>128</sup> Con una nueva potencialidad perceptual, la película, planteada desde el esquema del Tercer Cine, posee una dimensión utópica dada por la pretensión de liberar al espectador del colonialismo perceptual.

### ***La hora de los hornos en su dimensión utópica***

Aunque ya se ha escrito bastante sobre la dimensión utópica de esta obra, queremos apuntar algunos detalles partiendo del análisis de la propia película, ahora que algunos de sus principales propósitos han sido ya presentados desde el análisis de sus autores.

El filme *La hora de los hornos* (1968) es al mismo tiempo un manifiesto y una experiencia del Tercer Cine. Consta de tres episodios: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación”, y “Violencia y Liberación”. Es difícil describir esta obra de casi cuatro horas, ya que no cuenta una historia lineal, pero podemos apuntar que su objetivo es más de un orden de discurso argumentativo que narrativo. Los tres episodios problematizan la realidad social de la Argentina de 1968, en un primer momento, describiendo las características de la sociedad clasista y del orden neocolonial; y en el segundo capítulo, haciendo un recorrido por la historia del siglo XX hasta el momento de la filmación (que corresponde al ascenso, clímax y declive del gobierno peronista y su posterior resistencia ante los embates de los gobiernos militares). Finalmente, el tercer episodio interpela al espectador para unirse a la lucha revolucionaria por la liberación del tercer mundo de la violencia colonial.

Si bien el tercer episodio plantea directamente una relación con el futuro, y en él se hace un vaticinio de la lucha que vendrá y del carácter de la misma, no es el de mayor dimensión utópica, en tanto prevalece el “texto” sobre las formas estéticas. Este fragmento es una muestra clara

---

<sup>128</sup> *Idem.*

de la intención de movilización que la misma obra tiene, su argumentación y mensaje están anclados en las perspectivas de lo inmediato.

Vemos las principales características que apuntan a una dimensión utópica en los primeros dos episodios, ya que en ellos la película tiene la intención de construir una realidad más profunda a través del uso expresivo de música, carteles con citas y sobre todo un avistamiento de elementos conocidos: la ciudad, el campo, un cementerio, pero interpretados bajo los principios ideológicos que denuncian el neocolonialismo.

*La hora de los hornos* está, al igual que un libro, lleno de citas, de referencias. Es enciclopédico, no en su afán de decirlo todo, sino en el de explicar de manera profunda y directa. Lejos de un carácter maniqueo, toma postura de parte de los oprimidos y en favor de una lucha de clases, pero no sin antes mostrarnos la vida cotidiana puesta en contraste por los mecanismos de poder que condicionan la existencia de clase trabajadora, por un lado y las clases dominantes, por el otro. En el primer acto, una voz *en off* nos describe: "La pequeña burguesía: eterna llorona de un mundo perturbado; para ella el país es intolerable, pero a la vez inmutable; el cambio necesario, pero a la vez imposible. Cuidadosa del estatus del prestigio de las ilusiones vanas, [...] so-lazada por discursos edificantes, psicoanalistas, teleteatros con moraleja."

Como se ha dicho anteriormente, el filme-acto invita a la acción, pues lo que es proyectado en pantalla es una interpretación de la propia existencia que se configura como más completa, y en la que cada quién debería poder verse reflejado. Esta película no podría existir si no se le viera con el filtro de la creación de lo posible-distinto.

El filme condena a todo el que asuma una postura pasiva. El trabajador, el obrero, el estudiante; cualquiera que la vea es retado por la misma e invitado a la acción. Pero creemos que

no se trata solamente de llevar a cabo la enseñanza aprendida de un filme, sino que la verdadera propuesta consiste en que la película es parte de una realidad que no quiere ser dividida por la pantalla. La imagen es la vida misma, en tanto el espectador se reconoce en la verdad --ya no de las imágenes-- sino del *sentido* en que nos son presentadas. El grupo Cine Liberación hizo una película clandestina y en ella nos muestra que la percepción y la sensibilidad no dependen de las condiciones de producción del tercer mundo, y que, por el contrario, si no se asume esta realidad profunda, estaríamos convalidando la enajenación de los sentidos. Sólo “En su rebelión, el latinoamericano recupera su existencia”, apunta el filme.

**SE ACERCA  
LA HORA EN QUE  
LOS INCIVILIZADOS  
EDUCARAN  
A LOS CIVILIZADORES  
Hernández Arregui**



*La hora de los Hornos (1968) Solanas y Getino.*

## **Del subcine al cine en Fernando Birri**

En 1962 el cineasta Fernando Birri, autor del célebre medimetroaje *Tire Die* (1960), escribió un breve ensayo titulado *Cine y Subdesarrollo*. Se plantea en él la posibilidad de un cine que asuma la posición real desde la que se encuentra, que no la niegue o la evada, para poder así trascenderla. Como en otros planteamientos ya descritos en esta tesis, Birri propone al cine como un espejo de nuestras sociedades, que cuenta con el poder de mostrar la vida tal como es: enseñando las limitaciones propias de los pueblos condenados al subdesarrollo. La premisa que Birri apunta es extremadamente sencilla e igualmente definitiva: el cine debe transformarnos, llevarnos del subdesarrollo a la existencia plena y del subcine, al cine.

Para Birri, la aparición de un nuevo cine es la que nos conduce a posiciones distintas que trascienden la condición de clase que el mismo cine determina: “Cine popular y cine culto eran falsamente presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que se quería decir en verdad, cuando decía cine ‘popular’, era cine ‘comercial’, y cuando se decía cine culto, era cine de élites.”<sup>129</sup>

En pocas palabras, sintetiza una posición con la que justifica la creación de un nuevo cine: el cine venidero es al mismo tiempo el que posibilita el poder mirar de una manera distinta la propia realidad, por lo que se configura un movimiento dialéctico e integrador en el camino conjunto de público y cineastas hacia una realidad diferente y que se apunta como utópica al referir una multidimensionalidad de la existencia por construir.

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 ayude a emerger del subdesarrollo

---

<sup>129</sup>Fernando Birri, “Cine y Subdesarrollo” en *Hojas de Cine*, Vol I. *op. cit.*, P. 17.

llo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la sub-vida a la vida.

Se habla de un cine que postula la realidad,<sup>130</sup> pero la realidad sólo es un momento de la producción en la obra, ya que al mismo tiempo que la reconoce, “al testimoniar --críticamente-- cómo es esta realidad. Esta sub-realidad, esta infelicidad, la niega”. El reconocimiento-negación de la realidad en el proceso de producción de imágenes nos alumbra una dimensión utópica en su cinematografía, pues la denuncia implícita en la recuperación de la imagen-verdad nos conduce al mismo tiempo hacia una o varias formas de existencia desterradas del presente.

### ***Tire Die* las vías, el horizonte y la negación del punto de fuga**

*Tire Die* no es una película en el sentido tradicional de la palabra; y su intención desde el principio no fue el de serla. El argumento no está dado por la narración de una historia particular, y su proceso de documentar recoge una visión que, antes que producir un juicio lapidario sobre lo que muestra en imágenes, parece querer aproximarse con una pregunta abierta: ¿Quiénes son estos niños, a las orillas de una vía de tren en la periferia de la ciudad de Santa Fe?

Esta pregunta se plantea al espectador, a quien también le es entregada una visión de la macro realidad. Los primeros minutos del filme nos muestran tomas aéreas, mientras se nos describe una radiografía de la ciudad: su historia, su ubicación, las cifras. El espectador es colocado como un viajero inducido a una realidad; no podrá escapar, entonces, del reconocimiento y crudeza de lo que acontece en la imagen, pues el proceso de ser presentado en la delimitación de un rectángulo es roto previamente con esta introducción prologal, acaso en primera instancia desconcertante, pero que desarticula toda posible evasión ante el valor intrínseco de las imágenes.

---

<sup>130</sup> Tomando como punto de partida estético al neorrealismo italiano que Birri aprendió de primera fuente en el Centro Sperimentale di Cinematografía.

El lector aterriza. El título aparece y pocos segundos después observamos a un niño en primer plano, y en un segundo plano las vías del tren que poco antes veíamos desde la objetividad de las alturas y los datos fríos.

El filme ahora documenta a partir de la mostración de imágenes cuya pretensión de lectura a nivel sígnico brinda al espectador la posibilidad de una mirada de abajo hacia arriba; es el paso a los ojos que pretenden verlo todo a la mirada que mira al espectador. El tema del documental es entregado de manera fulminante: niños que mendigan en el paso de un tren.

No obstante, no se trata de una mirada morbosa, esteticista, negadora del carácter verdadero de cuanto se aprecia. Este mostrar tiene un objetivo declarado: ver para asimilar y negar la naturalidad del hecho.

Vemos ahora a los pobladores de los ranchos de Santa Fe, en sus casas, sus patios, sus paisajes desolados. Pero antes el filme anuncia, tal vez sin proponérselo directamente, el carácter de obra, de construcción estética en donde lo real es entregado a través del proceso sensorial colectivo de un grupo de estudiantes de la universidad. La voz *en off* explica: Aquí ha sido filmada, entre las cuatro y las cinco de una tarde de primavera, verano, otoño invierno de 1956, 57, 58 la siguiente encuesta.

Lo que en la película nos es presentado como un continuum, se evidencia como una construcción hecha en un largo periodo. La misma hora; distintos días. Pero esta aparente contradicción de mostrar actos cotidianos en su mediatez, nos remite a una realidad cuya inmovilidad le permite ser muy lentamente retratada. La cámara puesta ante este pueblo recoge las impresiones de luz y sombras --en blanco y negro-- de rostros, cubetas, perros y niños, pero la filmación de

larga duración nos permite ver, al mismo tiempo, como detrás de cada historia particular existe una condición sistemática que se hace visible en develado simbólico de *Tire Die*, en tanto obra.

Sin embargo, el mismo carácter como obra es cuestionado. Al referir este documental como una encuesta, se le inserta como un mecanismo de las ciencias sociales más que como un espectáculo o un entretenimiento. La encuesta constituye un levantamiento de información para documentar; así que podemos trascender la visión contemplativa del documental cinematográfico y verlo incluido como parte de un proceso de análisis de la realidad que anula la falsa dicotomía ciencia-arte.

No obstante, es posible que no todo de cuanto decimos aquí fuera planeado programáticamente desde una perspectiva comunicativa del filme. Si atendemos el mismo proceso de filmación de la película, podemos darnos cuenta de que muchas de sus características, que hoy podemos ver como partes claramente distintivas, fueron en realidad adecuaciones al proyecto de la película, simplemente para poder hacerla posible:

*Tire dié* está producido por una universidad argentina que es la Universidad Nacional del Litoral en la Ciudad de Santa Fe, Provincia de Santa Fe. Es la primera vez —año 1956, mitad de la década de 1950— que una Universidad asume la producción de un film, por eso yo les digo que todo esto debe ser visto y escuchado con el “signo del después”, porque hoy no hay Universidad en América Latina que no tenga un departamento de Cine o un departamento de Televisión o, como mínimo, un departamento Audiovisual. Pero “*Tire dié*” se hace de manera que corresponde a una de las honestas astucias con las que a veces tenemos que movernos para poder hacer nuestro trabajo, que es la de encontrar un resquicio en el Instituto de Sociología que tiene esa Universidad. Porque para la Universidad en ese momento, y a pesar de que eran universidades bastantes progresistas, el cine era algo mal visto ¡todavía eran artes del diablo! y solo a través de



este Instituto de Sociología conseguimos la producción de este film, obviamente con medios limitadísimos.<sup>131</sup>

El sonido de *Tire Die* adquiere también características expresionistas. Oímos a los encuestados como en un susurro, muy a lo lejos, y escuchamos a dos narradores que doblan sus voces. Es indudable que en este acto se pierde parte de la tesitura y del realismo pretendido por el filme, pero esta solución narrativa (que surgió como una necesidad ante la mala calidad del sonido original) nos brinda una nueva posibilidad: disociar la unidad entre imagen y audio. En términos meramente formales, nos permite apreciar fotográficamente la pieza, y, por otro lado, escuchar los testimonios que son mediados por la voz de los narradores. La falsa objetividad es rota en favor de una interpretación que nos permite trascenderla. Así, sin pretender meternos en una discusión filosófica sobre niveles de realidad, sí podemos apuntar que la existencia de carne y hueso de los hombres y mujeres que son retratados es reconstruida en el filme, sin pretender negar la experiencia vívida sus historias personales, pero entregándonos --al mismo tiempo-- un espectro de mucha mayor de expresividad. Las voces originales se funden con sus pares. No dicen lo mismo exactamente, pues evidentemente hay una dramatización, pero al mismo tiempo vemos a los poseedores de ese discurso en sus actividades cotidianas. La *voz en off* parece por momentos un elemento prescindible, en otros, manifiesta un potencial onírico que rebasa por mucho a los testimonios de los entrevistados. Se enuncia, más allá del carácter verista con que fue planteado el documental, una especie de voz interna que nos habla: una conciencia sacada a flote; como si fuera el derecho a decir lo que debe ser callado, y, más allá, como si de la película saliera una nueva verdad, más clara y más vergonzante, que --por todo eso-- debe ser superada.

---

<sup>131</sup> Fernando Birri. *Tiré Die (un sueño con los ojos abiertos)*. Diciembre de 2010. <http://www.caratula.net/ediciones/39/cine-fbirri.php>. Revisado el 04 de noviembre de 2011.

Como decíamos más arriba, no se trata de una denuncia o de mostrar las condiciones de pobreza, sino de revolucionar la mirada mediante una serie de rupturas que permitan ver más allá de lo que el documental refiere en lo superficial. Los testimonios, los paisajes desolados, los niños corriendo en el tren se dignifican por medio de esta pieza que, más allá de maniqueísmos, muestra la humanidad de cada una de estas personas. Al paso del tren, los niños, los pibes, se convierten en el momento de la reproducción de la imagen, (en un cine clandestino en los años cincuenta en Buenos Aires, o ahora en rectángulo dentro de la laptop de cualquier persona en cualquier lugar del mundo), en una posibilidad de articular un sentido que incluye la miseria de la Santa Fe de mediados del siglo XX, y recoge toda experiencia de miseria en un mundo que ha visto multiplicar la pobreza en los últimos cuarenta años. Significado y significante se disocian en un proceso en que la imagen pierde su arraigo y adquiere una capacidad de lectura en función de la materialidad y contenido de cada uno de los sintagmas o planos del documental. El tren, símbolo del progreso durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX, es perseguido por unos niños, quienes corren y compiten entre ellos, tratando de obtener la limosna de las personas que dentro se compadecen de su fortuna. Oímos el griterío de unos niños que se mezcla con el estruendoso sonido del tren, la competencia entre las miradas curiosas de los pasajeros y el rostro doliente de los niños, las manos que se tienden hacia abajo para alcanzar las pequeñas manos de los niños que intentan alcanzar la moneda que se ofrece, desde la ventana de un vagón. Son niñas y niños que corren por un puente diminuto, en una especie de espectáculo para el que mira desde la ventanilla del tren. Tres elementos: tren, pasajeros, niños. Su disposición y correlación contienen una experiencia en cuya lectura sensorial se avista una porción de realidad que refiere al todo por las características de la parte. El proceso inductivo se cumple. El documental científico se realiza en su dimensión sensorial, y en una dimensión utópica que pide emplear la experiencia estética para ver y traspasar: para re-crear con la mirada y con la acción.

**Capítulo 5. Brasil: estéticas para emancipar  
la imaginación**

---

*Não se pode fazer uma revolução econômica nem cultural sem termos uma cultura desenvolvida, e o cinema é a, mas importante de todas as artes.*

Glauber Rocha

*Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente.*

Oswald de Andrade

*Una cámara en la mano y una idea en la cabeza.*

Glauber Rocha

### **Breve reseña del *Cinema Novo***

A decir de la investigadora cubana Zaira Zarza, el *Cinema Novo* tiene sus orígenes en los años cincuenta. En esta época se delinearon dos corrientes (una de un cine intimista-universalizante y otra caracterizada por su compromiso social)<sup>132</sup>; era una cinematografía que comenzaba a dejar atrás al “cine de posguerra [que] era bastante primitivo y su mayor caudal se reducía a las comedias burdas, llamadas por esos años *chanchadas*”.<sup>133</sup>

Otro antecedente lo tenemos en la Semana del Arte de Río de Janeiro, en 1922, y el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade en 1928, donde se aprecian una serie de principios que serían retomados por el *Cinema Novo* 30 años después. En el manifiesto se asume una identidad que remite a una especie de conciencia profunda, y a una estética que manifiesta la necesidad de corporizarse. Es el engullimiento del *otro*, de ese otro que no puede ser más el que dicte modos de ser y de sentir. La antropofagia no puede asumir la cultura del colonizador; debe devorarla. Es un llamado entender un pensamiento mágico con otras formas de sentir. Los antropófagos refutan todo evolucionismo, se ríen de los colonizadores y saben de la belleza *más allá* de

---

<sup>132</sup> Cfr. Zaira Zarza, *Caminos del cine brasileño contemporáneo*, Habana, Ediciones ICAIC, 2010.

<sup>133</sup> Agustín Mahieu, “La conciencia del cinema novo. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos”, *Cine Libre*, núm. 6, Madrid, 1983.

los cánones burgueses-colonizadores. Oswald desmiente el mito civilizador y retoma el valor mágico de la concepción de la realidad. Antropofagia contra todas las falsas promesas, contra toda concepción de hombre que no incluya a los brasileños, y antropofagia, al mismo tiempo, para ser brasileños. La dialéctica de la antropofagia es la proposición que traga lo que le impide *ser* y comulga con el otro para ser con él. La antropofagia será también aquella que alumbrará las estéticas del hambre y de la violencia con las que Glauber nuevamente teorizará sobre la necesidad de encontrar una voz e imágenes propias: el *Manifiesto Antropófago* daba un sustento para asumir nuevas formas de ver.

Es un consenso indicar a la película *Río 40 grados* (1955) como el punto de partida del *Cinema Novo*. Cercana al estilo del neorrealismo, *Río* es la primera búsqueda de un cine a partir de una realidad nacional. Por primera vez, se busca contradecir las fórmulas impuestas por productoras como la Vera Cruz que, a decir de Dos Santos, imitaban al cine de géneros norteamericano, lo cual impedía crear desde la libertad necesaria para asumir una postura autoral de las producciones.

Y fue a partir de este momento que un grupo de jóvenes creadores, críticos, estudiosos del cine europeo y de las mejores tradiciones del cine norteamericano empezaron a organizarse en cineclubes y a escribir para publicaciones. Dos Santos describe: “*Em São Paulo havia dois grandes cineclubes: o Museu de Arte e o Cineclub São Paulo se não me engano [...] Nos cineclubes nós não tínhamos qualquer contato com o cinema brasileiro --devido principalmente --às dificuldades de se obter cópias—e a atitude dos cineclubistas era a de conhecer a história do cinema cosmopolita.*”<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Marcelo Beraba, “Manifiesto por un cine popular. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, op. cit., p. 142.

Sin embargo, las teorías sobre los movimientos tienen su parte de idealización o de reduccionismo, pues la búsqueda académica por periodos conduce a la homologación artificial de lo heterogéneo. Esta es la postura que asume Carlos Diegues para quien el *Cinema Novo* se creó más por accidente, y *a priori* de la realización cinematográfica:

Había tres grupos en Río: el de la Universidad Católica, que incluía a Arnaldo Jabor y a mí mismo; los muchachos de la universidad nacional, como León Hirszman; y aquellos que llegaron de Bahía, como Glauber Rocha. Todos nos conocimos en el Museo de Arte Moderno, donde fundamos la primer cinemateca de Río. Empezamos por crear el Cinema Novo. Pero el movimiento nació antes que las películas...<sup>135</sup>

Los realizadores, con el tiempo, comenzarían una carrera individual que los llevó a encontrar recursos expresivos propios. No obstante, su desarrollo como cineastas tuvo un largo periodo de maduración en su trabajo de críticos para el *Jornal do Brasil*.

### **El pensamiento mágico de Glauber Rocha**

Glauber Rocha es una figura mítica para la historia de la cinematografía, aunque hoy su fama no corresponda a la influencia y claridad de su pensamiento y obra. Se le considera el genio del Cinema Novo, mas él mismo fue crítico con el movimiento, pues su pensamiento se dirige siempre más hacia el futuro que a la protección de lo ya creado.

Crítico del capitalismo, de la burguesía progresista y de todo Estado contra las libertades, Rocha fue un personaje políticamente indisciplinado. Su obra no puede ser el membrete de algún programa de partido porque las intenciones que perseguía trascienden las ideas clásicas y los dogmas. Sin embargo, para Glauber el cine era una *política* y la estética era al mismo tiempo una *ética*.

---

<sup>135</sup> Julian Burton, *op. cit.*, p. 182.

La personalidad ingobernable de Glauber no pareciera ser la más adecuada para la formación de algún colectivo. ¿Cómo logró entonces unificar las propuestas de una época para llegar a ser uno de los principales referentes y teóricos del Cinema Novo? Glauber apunta: “*Existem diferenciações entre as pessoas, ideológicas, psicológicas, históricas. Há por tanto uma grande de se definir um programa para o cinema novo porque na se entendeu que nós partimos de a teoria para a prática.*”<sup>136</sup> No hay una visión romántica del trabajo colectivo, sino que se asume desde la heterogeneidad de posturas y un proyecto en común.

Desde sus orígenes, Glauber trabajó por la dirección y el sentido de las artes brasileñas<sup>137</sup>, sin embargo, empezaría por algo mucho más modesto que la labor industrial del cine: los performance de poesías, que tenían por objetivo el desenmascarar las formas burguesas de la sociedad de Bahía. Las críticas de sectores de derecha y de la izquierda dogmática no se hicieron esperar.

Glauber postuló la necesidad de crear un cine de Bahía auténtico, ahí dónde el estado y las universidades habían fracasado; esta generación formaría un nuevo cine para el disfrute del pueblo, lejos de las fórmulas extranjerizantes y de las temáticas carnavalescas.

En adelante, Glauber buscará en el cine la expresión que pueda servir a él mismo como canalizador de su poesía interna y al mismo tiempo indagará la manera de cambiar las condiciones culturales con que Brasil es asimilado por sus propios espectadores. El cine se convierte en *el*

---

<sup>136</sup> Raquel Gerber, *Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo*, Rio de Janeiro, Paz e terra Colección, Volumen I, 1977, p 12.

<sup>137</sup> Cfr. Biografía. *Quién era Glauber Rocha*. Publicación Cinema Novo. Responsable de publicación: Carlos Vallina. [http://cinemanovo.com.ar/biografia\\_glauber\\_rocha.htm/](http://cinemanovo.com.ar/biografia_glauber_rocha.htm/) Revisado el 05 de diciembre de 2011.

*medio*, por sus alcances y también porque el cine era la herramienta con que se alienaba la conciencia e introducían y reproducían patrones de comportamiento aburguesado.

En un primer momento de experimentación, Glauber hace un documental llamado *El patio* (1958) que se puede ver en una doble dimensión; por una parte, representa una continuidad con sus anteriores actividades ligadas al teatro, al performance y a la poesía, pero al mismo tiempo comienza a ser un acercamiento a las posibilidades expresivas de las imágenes en movimiento. *El patio* es cercano a las vanguardias de los años 20; es una simplificación intencional de la tercera dimensión que presenta el cine en instrumentos expresivos como profundidad de campo y punto de fuga puestos al desnudo en un espacio que es sólo la manifestación de sí mismo.

*Barravento* (1962) y *Dios y el Diablo en la tierra del Sol* (1964) son los dos filmes que cerrarían lo que se puede denominar como su etapa bahiana. Es sobre todo en este último dónde su ideal creativo da un paso importante porque comienza a considerar su labor como portadora de una necesidad de reinención sensorial no sólo de bahía o de Brasil, sino de todo el tercer mundo.

El pensamiento de Glauber Rocha tenía ya una madurez que apuntaba hacia la resolución de problemas teóricos como la relación de la política y el arte, pero esto no podría entenderse aisladamente como un hecho aséptico, sino inscrito en el periodo específico de Brasil de finales de los 50 y principios de los 60, en que el nacional desarrollismo coincide plenamente con la aparición del *Cinema Novo*. Discusiones sobre dependencia, mercado externo y mercado interno no fueron ajenas a la estética de Glauber, pues era necesario entender los flujos de los mercados en las distintas disciplinas estéticas y particularmente en el cine, que al ser una industria, hace patente la condición de desigualdad entre producciones vernáculas y extranjeras.



Si bien en un momento el programa nacionalista de Brasil permitió la creación de un movimiento cultural, Glauber pensaba que eso no debía representar más que un instante en el camino a la búsqueda de una expresión que rompiera con toda forma de conformismo. Se debía buscar también una expresión violenta que fuera acorde a la dura realidad de miseria y hambre que existe en nuestros pueblos. La Estética del Hambre es el resultado de estas preocupaciones.

Hagamos una precisión necesaria: para Glauber Rocha la condición de un cine auténtico depende de su libertad expresiva, pero al mismo tiempo todos los artistas debían estar unidos en torno a un proyecto que diera un sentido programático a las actividades. ¿Cómo entender esta paradoja?

Las búsquedas expresivas de Glauber estaban vinculadas a las condiciones materiales e ideológicas que condicionaban su realización. Glauber veía en el cine una posibilidad de impresionar en la vida de los espectadores y en particular las masas trabajadoras. La política y el cine estaban relacionados y por ello se debe entender al cine *de autor* como un género en contra de las propuestas más comerciales. Visto de esta forma, el cine de autor representaba una revolución. Así podemos entender que los realizadores, los poetas, los actores, etcétera, debían unirse para conformar una lucha perceptiva enfrentada a la de la publicidad, la Iglesia, y los sectores retrogradados de izquierda y derecha. La libertad creativa estaba representada en la lucha del autor contra el *star system*, y los géneros clásicos de la cinematografía.

El objetivo programático era la transformación del proletariado, no obstante, las películas de Glauber son difíciles aún para un público universitario. Glauber no obvió este problema. Pensaba que había que respetar al público, sus tratamientos debían ser diferentes a los de productos importados que resolvían el filme sin requerir de su esfuerzo intelectual; además no tenía una

visión romántica sobre el proletariado, ya que para él éste también representaba y repetía los valores burgueses y las ideologías de dominio. Tampoco estaba interesado en las mayorías a secas, pues pensaba que los cambios históricos no se dan gracias a mayorías, sino a la capacidad de acción revolucionaria. Su cine no era la representación de la revolución, ni pretendía ser la importación de fórmulas europeizantes; buscaba la revolución perceptual y un nuevo cine para el tercer mundo.

Sabemos que el problema de la comunicación con el público brasileño, que es un público muy alineado e inconsciente es muy difícil porque [...] está muy colonizado por el lenguaje del cine extranjero [...] No queríamos tampoco utilizar las formas del cine comercial para comunicarnos con el público, porque esa forma, siendo una forma usada para transmitir una ideología imperialista, no podíamos emplearla para comunicar una ideología distinta. Creemos que el problema del lenguaje y de la idea son problemas muy ligados, orgánicos.<sup>138</sup>

Resumiendo: la estructura temática de sus filmes parte de la necesidad de dar sentido al sufrimiento de un pueblo, en una tarea conjunta con su generación. Ese es el objetivo de un cine político, pero donde la política no se presenta de manera idéntica a la de la realidad, sino dentro de un mundo ficcional, de códigos que son recogidos por y para la imaginación.

Después de una primera etapa bahiana, Glauber y el *Cinema Novo* comienzan a darse cuenta de una necesidad de su cine: una poética que brinde nuevos paradigmas de significación y tendiera puentes con el pensamiento mágico de las costumbres populares.

Nosotros procuramos interesarnos por los problemas [...] por el problema de la cultura popular brasileña, que tiene, como en Cuba, una *dramática* popular muy fuerte [...] Buscamos una comunicación con el público a través de un lenguaje familiar a ese público [...] Creemos que podemos llegar así, a través de un largo

---

<sup>138</sup> Julianne Burton, *op. cit.*, p. 153.

proceso, a tener un cine brasileño, que pueda ser, en suma, un cine latinoamericano, porque las estructuras populares son muy semejantes.<sup>139</sup>

Serán la parábola y la metáfora las encargadas de llevar un mensaje político para de esta manera traspasar el sentido meramente narrativo y de problemáticas pequeño burguesas (*realpolitik*) frente a la perspectiva ontológica de la política vivencial. Se partirá de un nuevo sentido materialista-subjetivo, a partir de las formas místicas de los ritos y usos cotidianos. Este materialismo vuelve a reaccionar contra toda sublimación y exotismo. El uso del mito dentro de una postura materialista convierte lo eterno en histórico.

El mito, para Glauber, es más que una búsqueda temática; se convierte en una resolución formal. Todos los conocimientos teóricos (Eisenstein, Kuleshov, Bazin, etc) que había adquirido desde su joven incorporación a un cineclub de Bahía, fueron llevados a cabo en su función mítica del filme.<sup>140</sup> La acción ya no presentaría la artificialidad de una sucesión de hechos independientes, sino que se conectaría con otras acciones que pueden ser reales o imaginarias e incluso soñadas; sin embargo su validez no depende de saber si ocurre o no ocurre históricamente, sino en la complejización de la estructura narrativa que se vale de lo imaginario para aproximarnos a la experiencia de lo vívido-real.

Lo mismo ocurre con el sentido del tiempo y el espacio: al romperse los límites de lo real fragmentado esta poética mítica nos conecta con el sentido de totalidad, y es en esta totalidad que revela sus sentidos y devuelve al espectador la posibilidad de sentir de manera plena y total.

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>140</sup> Cfr. *Biografía, Quién era Glauber Rocha, op. cit.*

Hablando en términos de libertad, es el sueño onírico la base de toda realización cinematográfica. La obra de Glauber Rocha y el movimiento del *Cinema Novo* aspiraban a esa libertad, a la conexión con un público que pudiera hacer de su propia vida la experiencia de su liberación. Se establece un lenguaje cinematográfico que debía ser crítica de la explotación y el capitalismo. El *Cinema novo* y el NCL llevan la dimensión utópica de un proyecto que creyó en una soberanía de la imaginación, y con ella nuestra liberación material.

### **Glauber Rocha en su dimensión utópica**

Para Glauber Rocha, el cine no puede ser ajeno a una reflexión sobre la cultura del lugar desde donde se realiza. Asume una postura que exige al realizador y al crítico un conocimiento de su propio contexto, pues prescindir de él sería tanto como negar la capacidad profunda de nuestras sensibilidades.

Se postula la necesidad de un carácter nacional para el cine, como se puede apreciar en sus consideraciones *Revisión crítica del cine brasileño*, donde analiza algunos de los problemas que tiene el realizador para hacer películas. Nuestro cine es, nuevamente, definido como subdesarrollado. El cine en nuestros países se enfrenta no sólo a los valores ideológicos de las burguesías, sino también --y al mismo tiempo-- a los dueños de la “industria” que son quienes definen el carácter del cine que se va a filmar, y al hacerlo parten de sus valores colonialistas donde lo nacional es artesanía y lo extranjero es *arte*. “Si en Europa o en Estados Unidos aún existen excepciones, aún existen condiciones para un director dotado de inteligencia, cultura y sensibilidad, en el Brasil estas cualidades son sinónimos de locura, de irresponsabilidad y de comunismo”<sup>141</sup>. Es por estas razones que para Glauber la lucha por un nuevo cine requiere de un esfuerzo colec-

---

<sup>141</sup> Glauber Rocha, “Revisión crítica del cine brasileño”, *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol, I., *op. cit.*, p. 148.

tivo. La individualización de la creación cinematográfica estaría condenada a perder en la lucha por la libertad creativa.

Se asume que sólo en la lucha por la libertad el cine puede ser un verdadero medio de expresión. El cine nuevo, visto aquí no como el movimiento, sino como posibilidad de un cine que niega al cine existente, no puede simplemente abstraerse en los recursos técnicos para engatusar al espectador si estos efectos no llevan a una asimilación profunda de su propio ser en el mundo. O en palabras de Glauber “El cine no es un instrumento, el cine es una ontología”.<sup>142</sup>

El cineasta brasileño asume que esta renovación cinematográfica requiere de una actitud de los cineastas que no busque engañar al espectador con efectismos o una sublimación de los problemas sociales que retrata y esto depende de la visión de cultura que posean los mismos realizadores. Nos encontramos nuevamente en la negación del cine perfecto. Hay por tanto, para Glauber, un rechazo a las formas cinematográficas acríticas que contribuyan a perpetuar la desigualdad en Brasil y en Latinoamérica: “El llamado cine artístico, producido en las industrias, se caracteriza justamente por ese esteticismo neoexpresionista y por la ideología contemplativa de la burguesía”.<sup>143</sup>

Por la postura crítica con que Glauber Rocha configura al *Cinema Novo*, podemos darnos cuenta de que asume cabalmente un empeño por transformar al cine y depositar en él la labor hermenéutica que lo haga una verdadera herramienta de análisis. El nuevo cine o *Cinema Novo* no es una corriente o una teoría completamente desarrollada, y ello indica que sería en el futuro

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 155.

cuando deberá validarse la razón de su existencia, pues a decir del propio Glauber: “[el nuevo cine] quedará al menos como el signo de una hipótesis.”<sup>144</sup>

### **Del hambre al sueño: Glauber en su problematización estética**

Glauber Rocha fue más que un director de cine, un creador. Como hemos dicho más arriba, su obra pondera tanto la libertad como el establecimiento de un proyecto que sea el eco de la voz de los pueblos, latinoamericanos, ahogada en las gargantas y que, posiblemente, no ha sido articulada con la sinceridad y la potencia que necesita para afirmarse, no ante *el otro*, sino principalmente ante sí misma. Glauber entiende la estética de su cine como la necesidad de encontrar el elemento más original para amalgamar nuestras historias, el aspecto más fundamental de nuestras sensaciones. Y para él esta estética es el hambre. Es en el hambre y por el hambre que se mantienen o se truecan las instituciones sociales, los poderíos y vasallajes, los miedos, la forma y deformidad de nuestros cuerpos y sobre todo la lucha por el sustento. Surge entonces la violencia; se manifiesta la expresión de aquellos a quienes les es negado el alimento y se asume una necesidad vital de transformación, antes que por una idea, por la misma sobrevivencia.

Glauber Rocha justifica así que “el comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo: la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado.”<sup>145</sup> La violencia deja de ser el movimiento irracional en la infra-vida del hambriento para convertirse en la única forma real en que el latinoamericano debe presentarse ante el mundo. Si la revolución casi por definición es un acto violento, el derecho a la violencia desde el hambre combate la idea de realidad inmóvil. Se excluye la posibilidad de falsear la

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>145</sup> Glauber Rocha, “Estética de la violencia” en *Hojas de Cine*. Vol. 1. p. 167.

experiencia, ya que el hambre es compartida y la ambición de saciarla dentro de un sistema que la admite, e incluso la necesita, es combatida por la fuerza de las películas que se violentan desde esta base sensorial.

El cine adquiere la poética de una violencia. Con ella, nuestro cine se vuelve auténtico, pues sólo así se registra un mundo convulso y en movimiento. La violencia, para Glauber, es como un torrente que puede o no ser encausado hacia una causa revolucionaria, pero cuya primera meta es devolvernos la capacidad de mirarnos en nuestras condiciones propias de existencia, parafraseando a Oswald de Andrade, mirarnos en nuestra antropofagia.

La Estética del Hambre existe junto a la estética de la violencia. En su cine, la acción está marcada por actos violentos que, al realizarse, afirman el carácter de un pueblo vivo, con un *pathos* manifiesto y que explota en la pantalla. Pero ello no podría existir como obra si el autor careciera de una visión programática que remita a un horizonte utópico. Esto es: un mundo distinto en que se supere el sistema de hambre, colonialismo, y la condena a la libertad creativa. El cine se manifiesta como un acto político, más allá de su retórica y por medio del reconocimiento de la violencia, la cual adquiere dimensiones sensoriales trascendentales, es decir, representa un tránsito entre la corporeidad de la sensación y la proyección de sus causas más profundas a través de la obra.

Con un oxímoron Glauber afirma: “esta violencia no está impregnada de odio, sino de amor; incluso se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación; [es] amor de acción, de transformación.”<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> *Idem.*

Si el hambre exige una congruencia con la realidad, un nuevo paradigma aparece en el mundo glauberiano cuando niega el absolutismo de este postulado y propone una variante distinta: el poder revolucionario del sueño. “La estética del hambre era la medida de mi comprensión nacional de la pobreza en 1965. Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El arte revolucionario debe ser una magia capaz de embrujar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda.”<sup>147</sup> En este segundo momento de su planteamiento, Glauber ya no busca la originalidad de nuestra teoría cinematográfica; su preocupación es que su cinematografía pueda dar el paso de un realismo sensorial a la liberación de la misma sensibilidad. Si la Estética del Hambre y de la violencia podían restaurar los más elementales derechos a la autorepresentación, el impulso vital en que nuestros pueblos se mueven, la manifestación individual y colectiva de las mayorías pobres; por otra parte, el sueño representa la restauración de la verdadera poética. Hemos visto en el capítulo uno de esta investigación como el sueño, para Bloch, es liberación ante los impulsos represores de la personalidad humana y cómo es por el sueño-soñado-despierto que podemos conectarnos estéticamente con el futuro en donde nuestras aspiraciones y esperanzas tengan lugar.

Una vez que Glauber nos ha encuadrado en la dimensión de la sensibilidad para un cine nuestroamericano, y después de asumir la violencia como el rasgo de la movilidad entre los estados de nuestros pueblos, quedaba en su planteamiento un pendiente: ¿cómo asumir la liberación más allá del reconocimiento de una posibilidad distinta a la existente? Glauber Rocha nuevamente (al igual que Oswald de Andrade) acude a la sensibilidad profunda de los grupos amerindios y de origen africano para dar una respuesta. “La raíces indias y negras del pueblo latinoame-

---

<sup>147</sup> Glauber Rocha, “Estética del sueño”, recuperado en *Historia Analítica de los Medios Argentinos y Latinoamericanos*, sitio <http://www.hamalweb.com.ar/estsueno.html>, última consulta: 20 de diciembre de 2012.



ricano deben ser comprendidas como, única fuerza desarrollada de este continente. Nuestras clases media y burguesa son caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras.”<sup>148</sup>

Una Estética del Sueño nos remite a una búsqueda revolucionaria del y en las artes. La dimensión utópica no está localizada ahora en la inclinación ideológica de quien aspira a un cambio cualitativo de signo, sino que está en el mismo signo cinematográfico. La obra debe recurrir a la mística, a la magia, a los misterios profundos de nuestras culturas, a las creaciones más oníricas de nuestros escritores: “Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Su estética es del sueño. Para mí es una iluminación espiritual que contribuye a dilatar mi sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales de mi raza.”<sup>149</sup>

Basado en principios análogos a los del surrealismo, el sueño es la base de la liberación de la expresión creadora, pues se reconoce que es en la realidad en que operan sistemas lógicos de una razón para la destrucción.

En esta postura, Glauber Rocha coincide totalmente con los planteamientos filosóficos que Herbert Marcuse articuló en *Eros y Civilización*. Glauber y Marcuse ven en la cultura una razón opresora que se materializa como actora de represión en contra de la liberación política, económica y estética. Para Marcuse la civilización ha sido construida por medio de valores represivos que son “racionales”, en tanto funcionan como eje del dominio para la manutención del sistema. La razón establece los principios por medio de los cuales las personas abandonan su más profundo impulso estético, al subordinar el placer erótico ante los condicionamientos socia-

---

<sup>148</sup> *Idem.*

<sup>149</sup> *Idem.*

les que toman el impulso vital para convertirlo en deseo alienado, deseo por la mercancía. Glauber no profundiza en este aspecto, pero podemos advertir una reacción en contra de una razón civilizatoria. Dicha razón es aquella que se aplica dentro de la arquitectura social en que los individuos asumen con todo el realismo la necesidad de tener una vida de acuerdo a un molde de comportamiento y de aspiraciones construidas artificialmente por el marketing, las instituciones civiles y religiosas, y el propio miedo de perder el escalón alcanzado dentro de las redes del mismo sistema. Contra esta razón, Glauber propone la des-razón, la sinrazón, la fantasía, la mística, el sueño.<sup>150</sup>

La *Estética del sueño* es una crítica a los procesos que se dicen revolucionarios, pero que en realidad no saben adoptar la sensibilidad de los pueblos que dicen representar, tanto política como estéticamente. El máximo nivel de reconocimiento de la dimensión utópica en la teoría de Glauber se encuentra en los filmes como negadores de una racionalidad de su tiempo. Se trata de la búsqueda de nuevas formas estéticas, capaces de integrar a los grupos sociales más explotados y al mismo tiempo de restituir la sensorialidad enmarcada en las resistencias culturales.

Dijimos en capítulos anteriores (uno y dos) que es por medio de la obra que se puede dar un cambio cualitativo en la sensibilidad del espectador, quien así dimensiona su comprensión en una nueva forma de realidad. La obra teórica y creativa del realizador brasileño se coloca en posesión de esta verdad, y planea su búsqueda creativa en la necesidad del descubrimiento de formas --nunca fórmulas-- para romper violentamente con la sensibilidad colonizada. Pero estas sensibilidades se plantean en una integración de la espiritualidad no occidental de los pueblos originarios, aunque sin posicionarlos en un pasado idílico e inamovible. “La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y re-percute psíquicamente de tal forma que este pobre

---

<sup>150</sup> Cfr. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe, 1983.

se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar lo absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.”<sup>151</sup> Ese misticismo que Glauber rescata, coloca su teoría dentro de una historicidad donde el presente y el futuro son integrados más allá de la linealidad del tiempo burgués. Es el reconocimiento de un tiempo circular, que al no subordinarse a las lógicas destructoras con que el mundo moderno devora a los pueblos, encuentra en formas supuestamente arcaicas una posibilidad de liberación en el pasado-futuro. Una aparente paradoja que se rompe con el reconocimiento de que la sensorialidad de nuestro pasado está subsumida en una conciencia profunda cuya manifestación presente aparece en las formas de cultura de los pueblos americanos. Pero esas formas senso-culturales no pueden salir a flote si no se mira un futuro que rompa la caracterización del tiempo burgués como un *continuum* de progreso; ante esto las formas perceptuales de tiempo fuera de la lógica de la civilización contemporánea contribuyen a la reintegración del ser humano a la dimensión de existencia para sí.

El papel de la película, para Glauber, no es el de mostrar imagerías o fantasías como un acto de libertad para el creador y aquellos que asisten a la sala de cine, sino que pretende que el espectador dignifique su propia existencia en el proceso revolucionario de la ensoñación colectiva.

### ***Tierra en trance*. Dimensiones poéticas entre la realidad y la alegoría**

*Tierra en trance* (1967) es el tercer largometraje de Glauber Rocha y una de sus más aclamadas películas; narra la tribulaciones, tanto ideológicas como emocionales, de Paulo, un poeta orgánico del senador Porfirio Díaz, en el imaginario país Eldorado. El argumento tiene una sola línea,

---

<sup>151</sup> Glauber Rocha, *Estética del sueño*, *op. cit.*

y la historia comienza justo por el final, en el momento en que se amenaza el poder del político Vieira, y Paulo es herido de muerte al intentar escapar de un retén policiaco.

La película entera es un *flashback*. Paulo deja su sitio de confort como intelectual consentido de Díaz y se convierte en consejero de Vieira, un político reformista que se encuentra en campaña en Alecrim. Paulo acompaña a Vieira en los eventos de su candidatura, pero un asesinato político y la decisión de Vieira de reprimir a los “agitadores” le hace regresar a Eldorado, donde busca seguir con su carrera como escritor. Sara (pareja de Paulo durante su estancia en Alecrim) y Álvaro convencen al poeta de hacer un reportaje en contra de su ex mecenas Porfirio Díaz, denunciando los vínculos que la compañía Explint tenía con el presidente del país, de apellido Fernández. Paulo consigue el apoyo del empresario más importante de Eldorado, Julio Fuentes (quien representa a los empresarios nacionalistas) y regresa a la campaña de Vieira. Finalmente Díaz atrae la atención de Fuentes y manobra para que Fernández impida el asenso de Vieira como gobernador. Este es el punto donde inicia la película.

Por lo aquí expuesto, puede destacarse como tema principal de la obra el papel del intelectual en la política partidista. Paulo sería la síntesis de todos los intelectuales que buscan acomodo entre las élites para ser valorados y obtener la difusión de sus obras.

En el nivel formal presenta muchas virtudes que valdría la pena enunciar en un estudio independiente. Mencionaremos por ahora que tiene un uso recurrente de la cámara en mano, con lo que la película presenta una apreciación más psicológica; los cortes no siempre tienen una continuidad lógica; las tomas cerradas son frecuentes en los interiores, así como el uso de planos secuencia en exteriores. También tenemos uso de tomas cenitales, las cuales tienen varios efectos dramáticos, como representar el poder y la idea de dominio sobre el espacio encuadrado. Apre-

ciamos una clara influencia de la Nueva Ola e inclusive la escena de la persecución puede recordarnos escenas de *Sin Aliento* (1960) de Jean Luc Godard. De igual manera, el reportaje que Paulo hace sobre Porfirio Díaz, pudiera ser una referencia a la escena inicial de la obra maestra de Orson Welles, *Ciudadano Kane* (1941).

La valía de esta cinta destaca por la integración de los elementos argumentales y la expresión formal que apresuradamente hemos descrito en los párrafos anteriores. Nos atrevemos a asegurar que no se trata de elementos paralelos en la historia, sino que, por el contrario, están unidos y conforman parte de la trama de la misma historia, es decir, que es en la estética de este filme que se construye la identidad y la propuesta fílmica. *Tierra en trance* no es una película que relate una historia; es un filme que usa una historia para presentar una serie de problematizaciones y dictar cátedra sobre cómo puede enfrentar el creador su necesidad expresiva. Glauber, en esta cinta, presenta un manifiesto tanto o más contundente que en sus ensayos (los cuales hemos brevemente abordado en esta investigación). Es precisamente ése el aspecto que deseamos abordar, en función de su dimensión utópica.

*Tierra en trance* es una poesía dentro una poesía. Paulo, como hemos dicho anteriormente, es un poeta; agregamos ahora que es él mismo quien narra su propia historia, y al hacerlo introduce un tono confesional en el que expresa sus propias angustias y reflexiones del mundo que le rodea. Todo cuanto refiere lo articula desde la doble dimensión de la elección pública y las interrogantes a nivel íntimo. Paulo no es un teórico del subdesarrollo; reniega de su mundo porque en su poesía registra lo decadente de su propia vida, de la limitación de sus tópicos de escri-

tura y de la propia libertad de su vida. Y sin embargo, a Glauber no le interesó construir en Paulo un héroe, o siquiera un personaje carismático de cara al público.<sup>152</sup>

De no conocer los postulados estéticos de Glauber, la puesta en abismo de *Tierra en trance* podría pasar como una simple casualidad; por el contrario es mucho más coherente asumir que esta película fue en realidad concebida como un manifiesto, que pretende, como en *El Patio*, (1961) experimentar sobre las posibilidades formales y discursivas sobre la obra. En *Tierra en trance* se nos muestra una construcción que renuncia al realismo y la objetividad de lo que presenta para dar pie a la imaginación, la subjetividad y la emotividad. La censura del golpe de Estado de 1964 contra Joao Goulart es sin duda una de las razones del tono alegórico que escoge el relato, aunque también podemos destacar la intención del propio Glauber de tomar un control completo sobre cada aspecto de la obra, con lo que asume que la importancia no está en la fidelidad histórica de los hechos que muestra, sino en la misma coherencia interna en tanto objeto estético. La película es un hecho artificial que el público puede decodificar para colocar sus propios referentes y significarla de la mejor manera. Esta es la ruta con la que el realizador pretende abrir la sensibilidad de los espectadores; la película es el medio para una asimilación sensorial. Las interrogantes de Paulo en *Tierra...* advierten una problematización que ponen en tensión la existencia particular del poeta que no puede hacer nada por cambiar el mecanismo con que el mundo se sustenta; y la posibilidad de participar activamente en pro de una transformación de

---

<sup>152</sup> Este podría ser el principal elemento que dificulta la comprensión de la película. El personaje principal no es la guía moral que el espectador pudiera necesitar para engancharse con el filme, y por el contrario, nos es presentado desde el principio como un ser atormentado, esquivo y contradictorio. Sara, por el contrario, parece un personaje mucho más estable y seguro de sus principios, pero no tiene el suficiente protagonismo en la historia como para justificar que el espectador se mantenga pendiente de sus derroteros. Otro problema evidente en esta película es su complejidad no sólo formal, sino incluso para entender el porqué de los acontecimientos. Dichas características se nos presentan como problematizaciones que no deben obviarse en el análisis de un cine que tiene la aspiración a lo popular. Se trata en resumen de un cine que aunque aspira a ser masivo, no por ello renuncia a su carácter estético y no pretende ser parte de los convencionalismos narrativos.

nuestros países, aunque no haya una ruta consagrada para el intelectual que la tome. Existe por lo anterior una dimensión utópica de *Tierra en trance* que es la que permite articular la obra enmarcada en un tiempo histórico, con personajes claramente diferenciados (e incluso caricaturizados, para llegar a la más profunda esencia de la conducta de cada uno de ellos). El modelo de realidad que Glauber construye en esta película, haciendo uso de elementos expresionistas en la actuación, decorado y ambientación; de síntesis minimalista, metafórica y metonímica para representar algunos espacios (como el poder político, en el palacio de Díaz); la mezcla de la lírica personal con la realidad económica en el imaginario Eldorado; etcétera, este modelo, decíamos, se construye de manera verosímil pero a la vez falso, con lo que se dialectiza perceptualmente para negarlo en tanto artificialidad, y pensarlo en cuanto metáfora del mundo real. Así, en más de una ocasión vemos a los personajes hablándole a la cámara/pantalla, en lo que constituye una posibilidad de superación del objeto como representación y visibiliza el proceso de comunicación con el espectador: el público no es el receptor de una historia; es, como en la teoría de Gutiérrez Alea, un actor de su propia realidad que dialoga con la obra como parte de una formación sensorial con que evalúa su realidad.



*Tierra en trance* (1967) Glauber Rocha

Todo cuanto hemos dicho busca describir en grandes rasgos a *Tierra en trance*, sin embargo la película tiene un aspecto más que vale la pena ser abordado de manera independiente. Las masas son por momentos los grandes contingentes que apoyan la candidatura de Vieira; pero también se muestran como los grupos humanos que esconden su verdadero significado místico, su verdadera potencialidad. Cuando la película baja hasta este nivel, la realidad aparece menos “trabajada” y de manera mucho más naturalista. Pareciera como si Glauber quisiera señalararnos que es un teatro todo cuanto vemos en la estructura de los juegos del poder, pero es la realidad profunda aún ininteligible para los que miran desde arriba. El propio Paulo entra en contradicción dos veces en el filme; la primera, al negar su compromiso para la restitución de unas tierras; la segunda, al despreciar la falta de un programa para el pueblo. En este segundo momento, justifica el paternalismo de los intelectuales y políticos, a la vez que demuestra su incapacidad para conceptualizar una realidad que evidentemente le sobrepasa. En otro momento, un diálogo de Paulo hace visible el fracaso de su mentalidad: “gente como nosotros: burgueses, cobardes”.





Tierra en trance (1967) Glauber Rocha

El final de la película, en el discurso y en la imagen, no deja espacio al desencanto. Si bien desde el principio conocemos que hay una rendición, es la propia liberación mental de Paulo la que logra finalmente resistir las inercias de un mundo purulento. El poeta escapa de la confusión permanente, del mundo del goce inmediato: “Ya no creía en sueños, ni más nada/ a penas la carne me ardía y en ella yo me encontraba.” Su fracaso político es al mismo tiempo su momento de máxima claridad, es la liberación de la esquizofrenia partidista. Su canto pasado, la voz por la que le elogiaban dependía del estado de hipnosis, de la aceptación que gozaba como elegido dentro del festín de carne.



*Tierra en trance* (1967) Glauber Rocha

Paulo escapa con Sara y al hacerlo se sacrifica. El triunfo de la belleza y la justicia es la única razón de su muerte. En un final lleno simbolismos, absurdo, en una estructura lógica, barroco, desde el punto de vista de los elementos en pantalla, vemos el asenso al poder de Porfirio Díaz. La película, entonces, muestra alternadamente una disputa visual entre la realidad opresora que vive y la justicia rebelde que muere. Glauber, en esta síntesis dialéctica, logra resumir toda la contradicción de las sensibilidades opresoras y liberadoras. El triunfo de la dictadura en América Latina queda registrado en esta película, pero no sin anteponer la mística y poder de la liberación: esta película es muestra de la segunda de estas posibilidades.



*Tierra en trance* (1967) Glauber Rocha



**Capítulo 6. Chile: El filme como testigo de  
nuestros sueños**

---

*Nuestra cultura Latinoamericana (india, negra, mulata europea, mestiza, judía, árabe) ya no cabe en la exigencia de una sola realidad. Sólo el contacto y las diferencias aseguran el factor creativo. Según mi parecer, aprovechar esta riqueza conduce a la ampliación del significado de la palabra «documental» justamente ahora cien años después de que los hermanos Lumière llegaran a la estación.*

Patricio Guzmán

### **Praxis documentalista en Patricio Guzmán**

Hablar de Patricio Guzmán es nombrar a uno de los cineastas más importantes de América Latina y quizá al más destacado de nuestros documentalistas. Llegó a Chile procedente de Madrid, en donde realizó estudios profesionales de cine. Según él mismo cuenta en la entrevista que le concedió a Julianne Burton en 1977, su vocación como documentalista surgió de una manera más o menos espontánea, como una reacción natural ante el abrumador peso de la realidad y por encontrarse en un proceso de definición histórica:

Regresé a Chile en 1970, con el triunfo de la Unidad Popular en las elecciones nacionales. Estaba dispuesto a hacer cine de ficción. Tenía en la mano varios guiones, e incluso algunas posibilidades de respaldo financiero. Pero pronto me di cuenta de que mis ideas eran sobrepasadas por la realidad. Cuando ves una manifestación de obreros pasar bajo tu ventana, y escuchas los lemas rimados que están gritando, es sencillamente mucho muy atractivo seguir esa manifestación.<sup>153</sup>

Desde ese primer documental en 1970, *Primer año*, y hasta el presente, *Nostalgia de la luz* (2010), ha mantenido una carrera constante, realizando un total de 24 títulos entre largometrajes, cortometrajes, documentales para televisión y una película de ficción. Para México es particularmente importante por *Pueblo en Vilo* (1995); intertexto del libro homónimo de Luis González

---

<sup>153</sup> Julianne Burton, *op. cit.*, p. 100.

y González y paradigma en la historiografía mexicana por introducir los estudios de microhistoria.

Estamos ante un cineasta preocupado no sólo por la narración de historias o por el espectáculo que la misma realidad nos entrega. Guzmán realiza documentales y al hacerlo postula cuadro por cuadro su teoría. Tenemos en él al mejor ejemplo de la praxis-teórica o de la teoría en praxis entre los autores que hemos analizando.

En 2004, presentó *Salvador Allende*, con lo que regresa al tema que marcó su carrera treinta años antes en la trilogía *La Batalla de Chile* (1973-1979). Al inicio de esta película narra: “La aparición del recuerdo no es cómoda ni voluntaria; sacude siempre. Salvador Allende marcó mi vida. No sería el que soy si él no hubiera encarnado aquella utopía de un mundo más justo y más libre que recorría mi país en esos tiempos. Yo estaba ahí: actor y cineasta.” En unas cuantas palabras Guzmán nos confiesa el sentido de su obra y el porqué la realiza. Sabemos que el propósito de documentar no es la simple reconstrucción de los hechos o la presentación de algún personaje, sino que toda su actividad cobra una dimensión utópica pues no podría existir sin un posicionamiento que ubique al autor dentro de la realidad que busca representar.

Patricio Guzmán es uno de los primeros herederos del NCL. Leyó a García Espinosa, se nutrió del *Cinema Novo* y discutió la propuesta teórica del Tercer Cine. Si para Getino y Solanas lo más importante está en el cine como acto de liberación, para Guzmán el punto esencial es llegar a la presentación de imágenes que nos permitan reconocer los elementos más sobrecogedores de las historias. Si en la propuesta del Tercer Cine el espectador debe ser trocado por un actor y el cine es un arma de guerra contra los poderes opresores de los pueblos del tercer mundo; para Guzmán el documental es una pieza pulcra en el que, por encima de la explicación o la conduc-

ción de un narrador, las propias imágenes son las que denotan el sentido principal de lo que se quiere comunicar.

*La batalla de Chile* está dentro del NCL no por sus referentes inmediatos o por la proximidad que tiene con los festivales de Viña de 1967 y 1969, sino por valorar la obra en tanto realidad y posibilidad colectiva. Se filma porque lo existente posee un carácter, una dirección y un sentido; porque los decursos históricos necesitan una interpretación; y porque se confía en el carácter de lo audiovisual para representarlos; pero también porque se piensa en el futuro: “La misma batalla ideológica que ocurrió en Chile podría suceder en México o Venezuela cuando las cosas entren en una fase más crítica. La relevancia de los logros obtenidos con el modelo político que se trataba de utilizar en Chile en ese entonces, fue uno de los factores que nos motivó a hacer la película.”<sup>154</sup>

Decíamos más arriba que Guzmán filma sus teorías; él mismo lo considera así: “Otras películas podrían surgir con el propósito de agitar y ser solidarias, pero esta película era un tratado y tenía que hacerse a su propio paso.”<sup>155</sup> Es conveniente, por tanto, buscar las formas en que Guzmán se conecta con la dimensión utópica en su misma producción fílmica. Nos basaremos en los tres episodios de *La Batalla de Chile* y en la descripción que él mismo hace sobre las etapas de su realización.

### ***La batalla de Chile. Praxis de un documentalismo contra el despojo de la memoria***

El Golpe de Estado del 11 de Septiembre de 1973 marca el inicio del filme; al mismo tiempo comienza el proceso del clandestinaje para los realizadores de *La batalla* y la misión de proteger

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 107.



los rollos de filmación que de ser encontrados por la DINA (policía secreta chilena) serían quemados y los poseedores fusilados. Durante meses, Patricio Guzmán filmó manifestaciones obreras, marchas, asambleas y entrevistas. Pero para Guzmán el salvaguardo del material representaba algo más que un proyecto o incluso la seguridad del equipo; lo que para el director estaba en juego era parte de la historia del pueblo chileno.

Guzmán fue denunciado y conducido al Estadio Nacional, donde miles de chilenos fueron torturados y ejecutados. Mientras tanto, la policía chilena descubrió los planes de la película; los guiones y las revistas de investigación para la misma. Fue posiblemente el hecho de que Guzmán estudió cine en la España franquista o el que convenciera a los torturadores de que él sólo era un camarógrafo que trabajaba para la prensa internacional (Chris Marker, célebre director de cine francés, había financiado parte de la realización del filme) lo que permitió que saliera del Estadio Nacional dos semanas después de su captura. Guzmán partió al exilio, al igual que los otros integrantes del equipo de producción, aunque con la excepción del fotógrafo.

Las latas de película estaban escondidas en un sitio que sólo Patricio Guzmán y una persona más de su equipo conocían.

El director de fotografía Jorge Müller Silva permaneció en Chile y se convirtió en una más de las víctimas de la dictadura. En 1974 fue desaparecido junto a su esposa, sin que hasta la fecha se conozca su paradero.

La película fue rescatada por un diplomático sueco que pudo sacar el material en su maletín, sin embargo; la edición no se llevó a cabo hasta que, en París, Aldo Guevara invitara a Guzmán a ir Cuba para editarla. Se armó durante tres años, de 1975 hasta 1978, en el que se estrenaron tres episodios. El mismo Guzmán ha contado en entrevistas que durante meses enteros no se

cortó un solo cuadro de película, porque ¿cómo podría eliminarse la historia de un tijerazo, si todo lo que estaba ahí era precisamente histórico, imprescindible? El resultado fueron tres películas, cada una con una unidad propia y sustentable en sí misma, pero al mismo tiempo, cada una de ellas con una problematización distinta que la hace única.

Más que en otras obras, estamos ante una verdadera pieza del NCL, por la confluencia de personajes que participaron en ella. El ICAIC se erigió como un verdadero bastión internacionalista y gracias al apoyo material (una moviola para 16 mm) fue que la película pudo ser terminada. Pero también fue por el apoyo que brindara el teórico de cine cubano Julio García Espinosa. Así lo contó a Burton el propio Guzmán:

Una vez en Cuba, entramos en un maravilloso y sostenido diálogo con Julio García Espinosa. Ya sentíamos una gran afinidad con él, debido a nuestras deudas con “Por un cine imperfecto” y *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*. Todos nosotros crecimos de muchas formas -política, ideológica y cinematográfica- a través de nuestro trabajo con él. Julio nos ayudó a distanciarnos de las recientes experiencias que habíamos vivido tan intensamente. Todavía estábamos traumatizados cuando llegamos a Cuba, preguntándonos: ¿Cómo sucedió esto?<sup>156</sup>

Hemos referido en unas cuantas líneas parte de lo que hay detrás de esta obra, pues creemos que demuestra que la película no puede verse como algo externo a los realizadores, objetivo; es evidente que lo que estaba filmado en el celuloide era parte de sus mismas vidas. Sin embargo, se optó por hacer una película que fuera más allá de las percepciones personales. “Lo que sucedía era de tal interés que comprendimos que nuestra cámara debería abarcar tanto como fuera posible. Necesitábamos usar un lente gran angular y situarnos a la mayor distancia posible de los

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 108.

hechos mientras se pudiera registrarlos. Necesitábamos estar seguros de que el proceso completo estaría en la película y no desde el estrecho punto de vista partidario.”<sup>157</sup>

¿No había espacio para el individuo en este filme? Posiblemente la reducción a uno o unos cuantos personajes hubiera disminuido el carácter histórico de la pieza, pues es justamente una lucha nacional la que se estaba llevando a cabo. Reducir el espectro a lo individual hubiera matizado el discurso, restándole fuerza como documento histórico y colectivo. Patricio Guzmán, al narrar *en off* la película, no está insertándose como individuo en la pieza, pues ya está dentro de ella. Lo que como narrador comunica es simplemente la descripción de lo que no puede mostrarse con imágenes, pues para el resto se confía en lo visual y los testimonios.

Más que un tríptico, estamos ante una obra triple. Una sola película no bastaba para describir lo que la cámara de Jorge Müller había recogido en ese período; se trata, pues, de una misma temporalidad que adquiere diferentes matices según se busque una u otra respuesta sobre los acontecimientos: En el primer episodio, *La insurrección de la burguesía*, se intenta responder a la pregunta ¿Cómo se preparó el camino para el golpe de Estado con el apoyo de sectores de la población afines al sector empresarial? El segundo episodio, *El golpe de Estado*, añade una nueva dimensión “las diversas y competitivas estrategias que existían en el interior de varios grupos de izquierda”.<sup>158</sup> De esta manera, se plantea ir más profundamente a la problematización del conflicto, añadiendo una serie de contradicciones dialécticas en distintas escalas. No hay un afán meramente alegórico o nostálgico, pues la realidad en este momento articula signos que de ser ignorados, falsificarían el carácter del relato y lo dejarían en una dimensión simplemente anecdó-

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 93.

tica. El tercer episodio, *Poder popular*, responde al cuestionamiento ¿Cómo las organizaciones civiles combatieron el boicot del sector empresarial?

Cada uno de estos filmes puede verse de manera independiente y representa, como decíamos más arriba, posibilidades de lectura de la realidad. *La batalla de Chile* es como una piedra preciosa en forma piramidal a la que se le toman tres fotografías de cada una de sus caras. Cada *cara* de este documento muestra un aspecto distinto de un mismo hecho. Insistimos en esta característica porque esta particularidad de la película no es casual. Si bien es cierto que Guzmán toma este acontecimiento como eje de su obra de vida, la triplicación de esta cinta no se debe a esto, sino que lleva implícita una reflexión teórica sobre la realidad y el documental. Lo que ocurre dentro de esta pieza no tiene tres, sino cientos de posibilidades de re-creación; pero la verdad no se encuentra en la suma de las versiones de los actores de un proceso, sino en el descubrimiento de las relaciones de fuerza, las motivaciones, los obstáculos que cada problema presenta. Guzmán no necesita hacer una exaltación de los protagonistas de la lucha, porque asume que es en la misma materialidad del proceso que esta fuerza emerge hacia el espectador. *La Batalla*, como postulado estético sobre el documental, advierte que en el hecho histórico la realidad no depende del posicionamiento ideológico del espectador, sino de la capacidad de sumarse a la sensorialidad de aquello que se refleja en la pantalla.

La pregunta principal que nos hacemos en este apartado de la investigación es ¿Cómo se conecta la realidad icónica de lo filmado con el fundamento de lo otro-posible que le es propio a la dimensión utópica?

Apresuramos tres respuestas:

a) a través de un posicionamiento teórico sobre cómo registrar los hechos.

- b) a través de la valoración que Guzmán y su equipo hacen sobre el sentido y trascendencia de los acontecimientos.
- c) por medio del lenguaje fílmico que se usó para significar en imágenes lo que existió como proceso social de lucha.

Concluiremos el análisis de esta obra profundizando en estos tres aspectos.



*La batalla de Chile (1972-1979) Patricio Guzmán*

### **Triple vía para el encuentro de la dimensión utópica en *La batalla de Chile***

En el momento de la realización de este documental, Patricio Guzmán se pregunta cuál es la mejor manera de registrar los acontecimientos. Esta reflexión tiene una doble dimensión: por una parte, se pretende elegir qué momentos y espacios requieren atención para explicar el proceso; de igual manera, es necesario plantear esta disyuntiva desde las condiciones materiales existentes: rollos limitados de película, influencia de la cámara en la acción que busca ser registrada, pero

sobre todo la aparente imposibilidad de poder llevar a cabo un proyecto que por sus pretensiones abarcadoras es monumental, con un equipo de sólo cinco personas y sin muchos recursos técnicos.<sup>159</sup>

Por lo anterior, era necesario definir una metodología para llevar a cabo este proyecto, pues, simplemente, lo que se pretendía hacer estaba más allá del bagaje teórico de Guzmán y su equipo. Tenemos marcada una primera condición para la existencia del documental: era necesaria una imaginación proyectista para poder recrear lo deseado. *La batalla de Chile* necesitaba, para existir, que los realizadores imaginaran a partir de la propia realidad que como obra podrían construir, y la labor era sumamente complicada, pues rompía los moldes de lo existente-posible, en materia de documental. En palabras de Guzmán:

Chris [Marker] nos los dijo en sus cartas: “Lo que están tratando de hacer es una locura; es imposible, es simplemente demasiado”. Yo le contesté diciéndole: “tal vez tengas razón, pero no importa. Vamos a hacer el esfuerzo pase lo que pase.” Todos los integrantes del grupo partieron de la misma realización compartida, la misma comprensión compartida, acerca de lo que estábamos por intentar era imposible, pero estábamos dispuestos a emprenderlo de cualquier manera.<sup>160</sup>

Guzmán y su equipo llegaron a la conclusión de que la única manera de abarcar todo el movimiento de resistencia chileno, sería despegarse del relato cronológico y profundizar en las contradicciones dialécticas del proceso y en lo que el denominó teoría del núcleo, que explicaremos aquí brevemente.

---

<sup>159</sup> Baste saber para ilustrar este punto que el material fue filmado en 16 mm, como ya se había implicado más arriba.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 98.

El modelo dialéctico busca que la acción avance en base de las contradicciones que se están produciendo en la realidad. Aquí, lo que ocurre es presentado como una serie de acciones y reacciones, así el dramatismo aumenta a cada momento, sobre todo considerando que al saber de ante mano que el movimiento revolucionario de Allende ha fracasado, estos esfuerzos de las clases populares para defenderse están marcados por el tono del heroísmo y la tragedia.<sup>161</sup> Situándonos en el momento de la filmación, debemos observar que para que este filme de contradicciones pudiera llevarse a cabo, era necesario plantearlo así, pues de no ser registrado ese material, se hubiera disminuido la capacidad comunicativa del filme como un documento de un proceso histórico.

En otras palabras, el modelo dialéctico nos permite ver los hechos como una interpretación histórica de la realidad, es decir, como una serie de decursos que se movilizan por la contradicción de fuerzas. Creemos que una primera condición para un documentalismo en su dimensión utópica es la asimilación de la posibilidad del cambio histórico y, por el contrario, la principal carencia de un material sin una dimensión utópica es la negación del tiempo histórico.

La otra formulación teórica de Patricio Guzmán fue el método nucleico. Una vez aceptado que el proceso del documental está dado por la suma de las contradicciones en pugna, ya sea entre los grupos fascistas y los de Unidad Popular o entre los grupos obreros democristianos y los identificados con Allende, el siguiente punto que se planteó fue el encuentro de núcleos en las problemáticas; es decir, a partir de la existencia de una serie de contradicciones, se llegaba a un aspecto nodal en donde confluían estas oposiciones. Puede tratarse de algo visible, como la resolución en una asamblea, de algo invisible, como un concepto, o una relación de aconteci-

---

<sup>161</sup> Por su puesto, no está demás recordar que en el momento de la filmación del documental, no se conocía lo que sucedería, por lo tanto la filmación no tiene *a priori*, un tono nostálgico, sino que este es un sentido de interpretación que es dado al espectador, pues existe una diferencia entre hecho histórico presente y hecho histórico de memoria.

mientos, por ejemplo: cómo la CIA articula un embargo económico que deja sin repuestos a las fábricas.

Lo medular de este método es que, tal como advirtiera Arturo Andrés Roig, la realidad transita entre la dialéctica real y la dialéctica discursiva. Si para el filósofo mendocino son necesarias las funciones<sup>162</sup> para investigar esta conexión, podemos advertir que, en este caso, es por medio de las funciones discursivas del documental como se articulan estas relaciones. Así, la capacidad de advertir una función utópica se nos manifiesta a partir de los mecanismos lógicos que el autor posee para comunicar. Este filme-documental funciona como un filtro necesario entre la dialéctica real y la dialéctica discursiva, y es a través de las metodologías que se hace posible el encuentro de esta realidad al mismo tiempo *cotidiana* e histórica.

Para Patricio Guzmán su filme es analítico (y no instigador o propagandístico); la verdad depende de la corrección de los argumentos que las imágenes y el relato representan. Esto no quiere decir que se renuncie a la verdad que existe en la sensación como acto de conocimiento. Guzmán estima “que hoy día ya no basta con acumular datos y hechos. Quién sólo se mueve en este espacio jamás podrá mostrarnos la realidad ‘no visible’ que veían Cervantes o Kafka, que es tan real como un árbol. Hay que ir más allá: enseñar lo que no sabemos, mostrar lo que no vemos.”<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Recuérdese que para Roig las funciones son las formas que adquiere el lenguaje y que se dividen en función simbólica, función comunicativa, función de religación, etcétera. *Cfr.* Ramírez Fierro., *Op. Cit.*, p. 80.

<sup>163</sup> Patricio Guzmán, “Sobre la utilización de la ficción en el cine documental”, revisado el día 31 de diciembre de 2011 en *Manchas en el negativo*, del sitio personal del autor. <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=4>





*La batalla de Chile* (1972-1979) Patricio Guzmán

Ahora bien, cabe preguntarnos ¿qué sentido tienen para Guzmán los acontecimientos que está filmando?

Nuevamente recordemos que el documental tiene una cierta apariencia de neutralidad. No se trata de una exaltación eufórica de la lucha obrera ni de un retrato nostálgico de Allende. Sus pretensiones son mediatas y no responden al instantaneísmo.

Afirmamos que aquello que Guzmán busca reflejar en su documental es, más allá de una tensión política de trascendencia continental, la manifestación del proceso histórico que niega los realismos, y por tanto, podemos definirla como una ensoñación.

En *La memoria obstinada* (1997) Patricio Guzmán presenta a Ernesto Malbran, un personaje de *La Batalla*. Veinticuatro años después del golpe de Pinochet, Malbran describe su visión sobre el periodo: “La Unidad Popular era esa nave de soñadores que avanzaban en un sueño colectivo que se hizo pedazos; que este sueño avanzara y uniera a todo un país, era el sueño de jus-

ticia... que éramos soñadores, que no vale la pena seguir soñando, que los sueños no dan de comer... Esto no era así, era un sueño noble. El soñar es consustancial a entender la vida que tiene uno.”

Queremos enfatizar el hecho de que Guzmán toma una postura ante la realidad y pone su obra en función de una dimensión utópica, a partir de la una dialéctica principal: realidad vs sueño.

Terminamos este capítulo con un breve análisis del lenguaje fílmico en *La Batalla de Chile*.

Esta dimensión utópica, de la que hemos venido hablando y a la que encontramos en distintos niveles de este monumental filme, no podría existir sin la materialización de sus formas. Guzmán, Müller y Pedro Chaskel (editor) trabajaron en una cinta en la que lo más importante era lo que estaba delante del lente, pero podemos asegurar que trataban de ser una ventana traslucida, sin pretender tampoco que la objetividad fuera la base para lograr este propósito.

Se optó por un montaje discreto, que a penas se notara.<sup>164</sup> Esto nos refleja que se intenta prescindir de efectismos, pero también que nos entregamos al ritmo impuesto por los acontecimientos que vemos en la pantalla. Las imágenes se suceden una tras otra, como sintagmas completos que son parte de un discurso superior. El documental nos lleva de un escenario a otro respetando la estructura dialéctica con que la acción fue registrada.

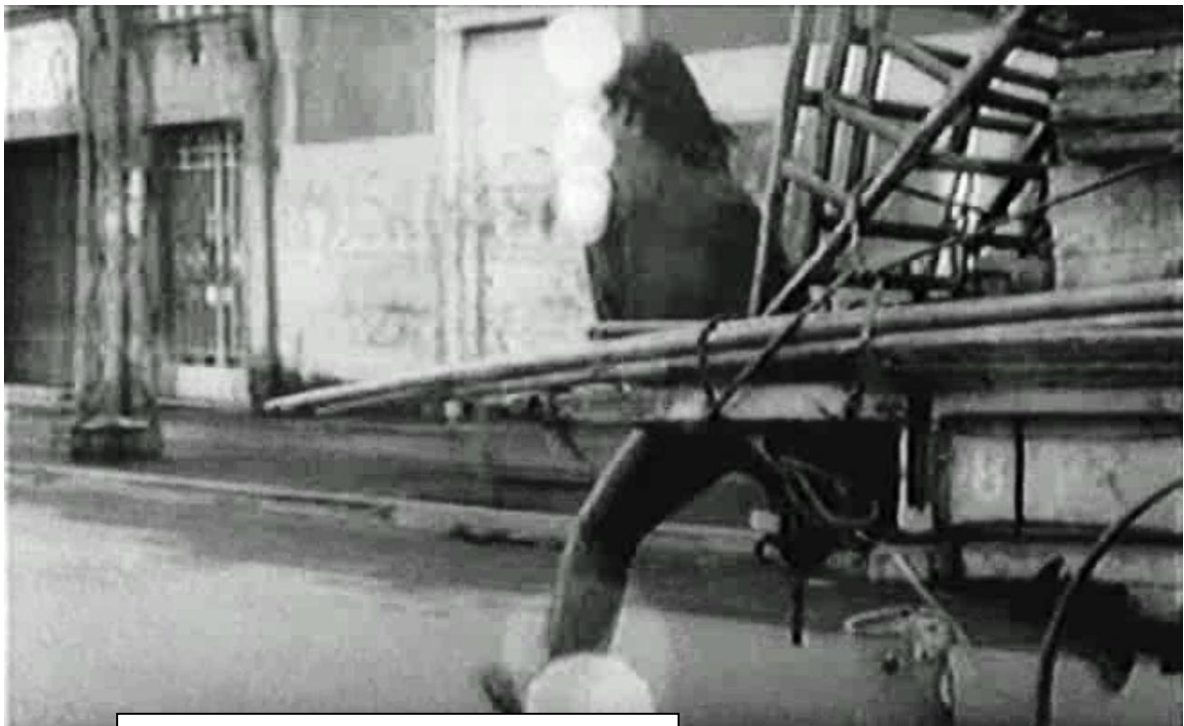
La fotografía, en cambio, retoma el lenguaje visual de la Nueva Ola francesa. Es evidente que Müller advierte que la realidad no está solamente en el discurso de los entrevistados, en el plano general de la fábrica o en el paso del contingente de una marcha. Esa realidad más allá del

---

<sup>164</sup> En palabras del mismo Guzmán: “Pedro es un editor extraordinario porque respeta la integridad del material. Utiliza un estilo de montaje poco llamativo así que la edición casi no se nota.” Juliane Burton, *op. cit.*, p. 108.

acontecimiento es buscada por un camarógrafo que se hace presente en una imagen convulsa, vacilante, que busca siempre *más realidad* en un segundo plano, en la descripción que brinda del sujeto o el espacio, cuando, mientras oímos un testimonio, la mirada de Müller nos brinda un detalle, una textura al, por ejemplo, cuando observa el ritmo del movimiento de una máquina en el taller.

La dimensión utópica se manifiesta en el proceso de factura en donde lo técnico se relaciona con lo sensorial y se busca una comunión entre lo mostrado y el sentido de las acciones. El signo material de la imagen comunica mediante una estética que redimensiona lo mostrado y la recrea con la fuerza del impulso emotivo que descubre en los detalles y, principalmente, en la recuperación de la sensación de esperanza colectiva, en el derecho de un mundo nuevo para los chilenos y para los latinoamericanos. Es la realidad de la belleza de nuestras ilusiones.



*La batalla de Chile* (1972-1979) Patricio Guzmán



**Capítulo 7. Bolivia: De la estética etnográfica  
a la estética india en Sanjinés**

---

*Entonces dijimos: Vamos a hacer un puente intermedio entre un documental y una ficción. Vamos a reconstruir. ¿Para qué? Para que el espectador se emocione, y a través de la emoción se comprometa con esa historia y no la olvide y quiera hacer algo... para que se involucre en todos los aspectos y no sólo en la película. Y eso se logró.*

*No se trata de adoctrinar, sino de permitirles ver lo importante que es hacer un cine con identidad.*

Jorge Sanjinés

### **Jorge Sanjinés en la búsqueda de su cine**

Jorge Sanjinés es uno de los realizadores de nuestro continente que más ha teorizado sobre el valor y significado de su obra. Como muchos otros, su pasión por el cine empieza desde niño cuando con un pequeño proyector de 8 mm de uno de sus amigos, decide montar un “cineclub” para los chicos de su comunidad. Tenía, entonces, nueve años. Aunque de joven pretendía ser poeta<sup>165</sup>, descubre pronto que su verdadero medio de expresión es el cine. Bolivia, sin embargo, era un país de muy poca tradición cinematográfica y carecía de escuelas en donde se pudiera estudiar formalmente. Emigra a Chile y en el año 1957 se decide a estudiar en ese país, pese a carecer los medios económicos que le aseguraran su supervivencia, así que inicia a trabajar en una fábrica de cartones por las mañanas y por las tardes asiste a la universidad. A partir de ese momento, Sanjinés surge como un director de cine que buscará realizar su obra sin concesiones de ningún tipo ni al Estado, ni a los distribuidores, ni si quiera a sus coproductores internacionales. Sus películas se han realizado principalmente desde el clandestinaje e incluso desde el exilio. Es, pese a todas las adversidades, uno de los cineastas imprescindibles para el NCL, pues su cine

---

<sup>165</sup> Jorge Sanjinés: “No puedo decirte en que momento me decidí a hacer cine. Antes de eso escribí algunos poemas y unos pocos cuentos malísimos. Creo que mis poesías eran pasables.” Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, p. 131.

hace visibles a los pueblos originarios y busca ser un medio de expresión que les permita el auto-reconocimiento, la resistencia política y cultural, y la lucha por la emancipación.

En el cine de Jorge Sanjinés se rompen varias concepciones del “sentido común” del mundo del cine. Pensar una cinematografía para el pueblo obliga a prescindir de la vida de reconocimientos y ganancias que muchas veces se consideran ligadas a una carrera como un director triunfador; y más si se considera que el nombre de Bolivia en el cine le debe muchas de sus bases a la obra de Jorge Sanjinés. "Por una parte encontramos un cine burgués afanado en hacer dinero o en sacarle brillo al nombre, y por otra, el cine del mismo sistema, proyectando su carga deformante, aniquiladora, dentro de la táctica de ocupación de los cerebros..."<sup>166</sup>

Por ello, la teoría que lega Sanjinés, pero sobretodo su praxis cinematográfica, llevan a una revaloración estética de la obra, que en este caso no se reduce a ser la pieza que expresa un momento del proceso creativo en la vida de un autor, sino que se convierte en una verdadera pieza de concientización para los grupos de *abajo*, y un peligro para las clases dominantes, clasistas y racistas que ven en estas piezas una llamado a la insurrección que cuestiona el estatus de sus posiciones. La película se produce, se filma y se distribuye de acuerdo con las lógicas que el realizador considera necesarias y oportunas para que su impacto como obra sea completo, y no meramente una conmoción estéril. El cine de Sanjinés no es un cine etnológico que presenta al *otro* como personaje exótico y a partir de las diferencias con el hombre occidental; sino que pretende acercarse respetuosamente a la cultura de las mayorías (los indios, los obreros, los proletarios) para problematizarla en función de las herramientas de liberación que ellas mismas se plantean.

Es un cine que no sigue la lógica del mercado, del reconocimiento por su expresión como *arte*, o de la recuperación económica. La distribución de los materiales sigue la lógica de la

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 75.

utilidad social, y no la de las ganancias. La contradicción entre hacer un *arte* industrial y la búsqueda por crear desde la libertad sólo pudo resolverse con una actividad intermitente, hipotecas de bienes y años de subsistencia marginal. Durante estos años gestó una postura estética que ha visto su materialización en nueve largometrajes.

### **Por un Cine junto al pueblo en Jorge Sanjinés**

Para Jorge Sanjinés, al igual que para la mayoría de los realizadores del NCL, el neorrealismo italiano es la base de su búsqueda formal. Sin embargo, el Cine junto al pueblo lleva estos fundamentos a una nueva dimensión, pues ve en el cine, antes de una herramienta de expresión personal, una herramienta concreta para la construcción de un mejor mundo, mediante el proceso revolucionario de lucha. Así, para Jorge Sanjinés la búsqueda estética está directamente relacionada con el perfeccionamiento *utilitario* de su cine; desde los primeros intentos en el cortometraje documental *Revolución* (1962) hasta su más reciente producción *Bolivia Insurgente* (post-producción).<sup>167</sup>

Otra de las influencias dominantes en el cine de Sanjinés es Sergéi Eisenstein, de quien recupera la idea de un cine coral que rechaza la idea de un personaje individual, pues esta es, para el boliviano, una de las principales muestras de un cine enajenado.

Dentro del cine latinoamericano, Sanjinés destaca con énfasis la importancia que tuvieron los festivales de NCL de Viña del Mar, y el festival de documentales en Mérida, en Venezuela. Sobre este último, Sanjinés nos cuenta:

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 antiimpe-

---

<sup>167</sup> Con lo cual lo consolida como uno de los pocos hitos en activo del NCL.



rialista. Todos coinciden en que había llegado el momento de dedicarse al combate, a la lucha por la liberación. En Mérida se ven los trabajos documentales políticos de Mario Handler, el breve pero eficaz film de montaje *NOW*, de Santiago Álvarez, los filmes sobre la cultura popular de Sergio Muniz, *La Hora de los hornos de Solanas...*<sup>168</sup>

Constatamos así la influencia dialéctica que tuvo Sanjinés en el NCL. La idea de un cine continental necesitaba de la congruencia de un posicionamiento teórico, y Sanjinés apresura esta propuesta. Ante unos cineastas que se habían dado cuenta de la urgencia por recuperar el derecho a la propia mirada, ante un público que estaba dando pasos en la asimilación de sus propios realizadores (aunque aún debieran recurrir al claudetinjaje y los circuitos subterráneos de difusión); “era necesario avanzar más hasta el descubrimiento de los mecanismos que provocaban esa miseria.”<sup>169</sup>

Para Sanjinés, el arte por el arte no tiene lugar en nuestras sociedades subdesarrolladas; propone a la creación estética como la voz de los explotados para encontrarse a sí mismos. Los temas del cine deben transitar del terreno de la ficción a la realidad y el filme debe, ser un puente y síntesis de lo que ocurre en el mundo. Sin la elaboración de objetos estéticos, los hechos se pierden su existencia fragmentaria se reducen a “anécdotas”.

El Cine Junto al Pueblo no hace concesiones ante el cine burgués. Al mismo tiempo, sitúa su obra dentro de una pretensión funcional ¿Es acaso un contenidismo? Basta ver el cine de Sanjinés para darnos cuenta de que su cine no sólo no renuncia a las búsquedas formales, sino que las supone parte indispensables para un cine de liberación. El cine de Sanjinés no pretende ni la objetividad ni el facilismo discursivo, pues la liberación no puede *escribirse* en el lenguaje del

---

<sup>168</sup> Jorge Sanjinés. *Teoría y práctica... Op. Cit.*, p. 45.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 46.

imperio. Aspira, en cambio, al descubrimiento de la belleza, una vez que hayamos liberado a nuestros sentidos de la colonización enajenante de los medios masivos, cuya impronta siempre aduce los mecanismos creados desde Hollywood.

El Cine Junto al Pueblo rechaza al panfleto y prefiere expresarse mediante la ficción. Son muchas las características que lo definen, como el incorporar a las lenguas originales, recurrir a actores no profesionales, etcétera; pero más allá de estos rasgos, encontramos un verdadero postulado estético en la definición de su cine. Nos limitaremos a dos temas fundamentales: la concepción del tiempo y la estructura del relato.



*Revolución* (1963) Jorge Sanjinés

## **Dimensión utópica en los planteamientos formales del Cine Junto al Pueblo**

Al igual que otros exponentes del NCL, Jorge Sanjinés se cuestiona cómo debe ser nuestro cine. La sola pregunta ya determina que no basta con contar una historia, y que incluso se puede prescindir de ésta tal como ha sido entendida por el cine, pues no sólo en la resolución del conflicto hay una carga ideológica en la obra, sino que es la misma elección del tema, los roles que juegan los personajes y la pretensión comunicativa del realizador lo que posibilita o limita la capacidad revolucionaria del cine.

Y sin embargo, para Sanjinés el cine antes que nada tiene una función comunicativa con las audiencias. La pasión de Sanjinés por hacer cine, por hablar de su propio pueblo, nace en una primera instancia por el reconocimiento de su capacidad de lucha y resistencia, lo cual nos conduce a reconocer que el supuesto didactismo que podría aducirse a su cine, es tal siempre y cuando consideremos que no se le habla a un pueblo aculturado, sino a mujeres y hombres que se asumen identitariamente sin la necesidad de que desde afuera les sea asignada una personalidad.<sup>170</sup> Su cine es didáctico en un sentido mostrativo y de relaciones, pero no pretende serlo en un sentido paternal, lo cual sería completamente un contrasentido.

Una vez que se entiende y se asume la riqueza y potencialidades del público, podemos dar un sentido a la producción cinematográfica. Si bien la delimitación teórica de nuestro cine requiere una guía, no podemos por ello delimitar las temáticas o los estilos “permitidos”, pero sí se requiere que se asuman posturas, tal como Sanjinés lo hace: “Si el creador lanzado a revolucionario sigue creyendo en el derecho a realizarse por sobre los demás, si continúa pensando que

---

<sup>170</sup> “Nos obsesionaba la fuerza de nuestro pueblo y su destino trágico y sangriento, nos inquietaba su historia llena de vicisitudes, de heroísmo y lucha. *Ibidem*, p. 92.

debe dar salida a sus ‘demonios interiores’ y plasmarlos sin importar su ininteligibilidad, está definiéndose claramente dentro de los postulados clave de la ideología del arte burgués.”<sup>171</sup>

El cine revolucionario no condena al subjetivismo, antes bien, lo sitúa dentro de los confines de la colectividad y le invita a expresarse entre sus iguales para que su sensibilidad adquiera una verdadera capacidad comunicativa, y para que alcance el estatuto de verdad. Jorge Sanjinés propone esta ruta: “para transmitir un contenido en su profundidad y esencia hace falta que la creación se exija al máximo de su sensibilidad para captar y encontrar los recursos artísticos más elevados que pueden estar en correspondencia cultural con el destinatario.”<sup>172</sup> Una vez que se entiende y se asume la riqueza y potencialidades del público es que podemos dar un sentido a la producción cinematográfica. Si bien la delimitación teórica de nuestro cine requiere una guía, no podemos por ello delimitar las temáticas o los estilos “permitidos”, pero sí se requiere que se asuman posturas, tal como Sanjinés lo hace: “Si el creador lanzado a revolucionario sigue creyendo en el derecho a realizarse por sobre los demás, si continúa pensando que debe dar salida a sus ‘demonios interiores’ y plasmarlos sin importar su ininteligibilidad, está definiéndose claramente dentro de los postulados clave de la ideología del arte burgués.”<sup>173</sup>

La ponderación por un cine revolucionario no condena al subjetivismo, antes bien, lo sitúa dentro de los confines de la colectividad y le invita a expresarse entre sus iguales para que dicha sensibilidad adquiera entonces una verdadera capacidad comunicativa y alcance el estatuto de verdad. Jorge Sanjinés propone esta ruta: “para transmitir un contenido en su profundidad y esencia hace falta que la creación se exija al máximo colectividad es necesaria si se desea un cine

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p.118.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 118.

por la emancipación material y sensorial. Sanjinés sentencia: Su realización [la del individuo] es la realización del pueblo, y como no está aislado sino interrelacionado pierde su condición ego-céntrica, deja de ser individuo para convertirse en expresión particular de la masa”.<sup>174</sup>

Para Sanjinés el realizador se debe colocar en posición de recrear el mundo en la pantalla, y el compromiso con la sensibilidad liberada requiere de la creación de códigos nuevos. Ante un cine que se pretende revolucionario, la revolución de las formas es un paso necesario.

El cine de Sanjinés se cuestiona por el relato. La acción del cine que está basada en la construcción de un suspenso para después develarlo no puede ser un aspecto universal de relato, pues sería como afirmar que hay un único tipo de contar sucesos. Nos encontramos de nuevo con el problema de la obra como factor de emoción: si se narra de la manera en que el espectador se meta en la trama para acompañar al protagonista, estamos ante un cine que promueve el estatismo y en que la obra se reduce a entretenimiento (quizá un genial entretenimiento, pero sin escapar de su papel de simple espectáculo, objeto de culto, erudición, deslumbramiento, etcétera). El relato en sí constituye un modo de apreciar la acción. Por ejemplo, una película basada en la tradicional estructura aristotélica basa su efectividad en el suspenso: queremos conocer si el protagonista resolverá o no el conflicto descrito en el planteamiento: la forma en que superará la prueba, la manera en que llegará a su destino, cómo se derrotará al enemigo, etcétera. Sin embargo, Sanjinés nos advierte que este relato obedece a una visión occidental de los acontecimientos:

el cine occidental juega al revés, va construyendo su narrativa apoyado en el *suspense*: siempre el espectador está engañado hasta el final. A nosotros lo que nos interesa es el fondo de las cosas, lo profundo, porque al liberarnos de la intriga podemos analizar más profundamente la historia y eso hace a la narrativa indígena. Por lo tanto, incorporamos este recurso del distanciamiento reflexivo por sobre el *suspense* a nuestra na-

---

<sup>174</sup> Jorge Sanjinés. *Teoría y Práctica... Op. Cit.*, p. 80.

rrativa para construir un lenguaje propio, pero propio no por manierismo sino por ser coherentes con una manera de componer la realidad de la mayoría de un país, de la población en la cual nosotros vivimos.<sup>175</sup>

### **La dimensión utópica en *Yawar mallku. La sangre del cóndor***

Hay una preocupación de construir un Cine Junto al Pueblo en el respeto de la cosmovisión del que considera su principal público. En el caso del filme *Yawar mallku. La sangre de cóndor* (1969), podemos ver cómo el relato está fragmentado en pequeñas unidades discursivas que presentan coherencia interna en la resolución de cada conflicto particular. Ejemplifiquemos para clarificar: En un principio vemos la relación de Paulina e Ignacio dentro de su casa; el conflicto es presentado de golpe por los reclamos que Ignacio hace a Paulina. Nos enteramos de que han perdido a sus tres hijos. Descubrimos, después, que hay una “epidemia” de infertilidad extendida en ese y otros pueblos cercanos. Ignacio es detenido; la policía intenta asesinarlo, pero logra salvar momentáneamente la vida. Lo que ocurre entre estos dos momentos (la discusión entre Paulina e Ignacio y su detención) marcan el conflicto principal: la esterilización de las mujeres llevada a cabo por cuerpos de *ayuda* norteamericanos. Tenemos un círculo dibujado que nos da una perspectiva global del curso de los acontecimientos. Lo que ocurre al inicio, pierde momentáneamente relevancia como drama individual y es únicamente el puente para acercarnos a las realidades que el director quiere mostrar, no como una sucesión de acontecimientos, sino como un complejo entramado en que la realidad individual se afirma en lo colectivo, en el entorno. La narración no tiene la misión de explicarnos cómo atraparon a Ignacio, cómo fue “descubierto”; su objetivo principal es develarnos la historia de su comunidad. La historia ocurre en un mundo real, pero su valor no está dictado por la originalidad, no se pretende mostrar lo insólito, no se

---

<sup>175</sup> Pablo Acosta Larroca y Nicolás Aponte A. Gutter. *El coraje de Sanjinés: un cine junto al pueblo*. Entrevista, Grupo Kane, 2008.

[http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=147:artentrevjorgesanjines&catid=36:catficcio&Itemid=29](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=147:artentrevjorgesanjines&catid=36:catficcio&Itemid=29), revisado el 3 de enero de 2012.

nutre de lo inesperado. La belleza del relato está en una realidad presentada de acuerdo a los principios sensibles de la estética india, la cual podemos oír en su lengua, ver en los paisajes y en los rostros, acompañar en sus rituales, y reconocer en su lucha, dignidad y valor. El relato, parafraseando al mismo Sanjinés, no es simplemente para presentar la acción, no es un recurso lúdico para el entretenimiento o el acertijo; se trata de una búsqueda rumbo a la verdad; es el reconocimiento de una forma de sensibilidad del tiempo, fuera del orden progresista dictado por el capitalismo. La búsqueda estética de Sanjinés lo lleva a buscar un relato que sea fiel a la forma en que nuestros pueblos conciben el tiempo, el recuerdo y el contar una historia, por eso en *Yawar mallku* vamos del planteamiento clásico a la narración de uno de los personajes, Paulina. Cuando Sixto, su cuñado, le inquiriere:

---Dime qué le pasó. Es mi hermano. Debo saber.

--- Bien te contaré...

La historia deja entonces de ser neutral para convertirse en el recuerdo de Paulina. La subjetividad conforma, ahora, parte de la realidad de los acontecimientos. Sabemos que lo que veremos en adelante no sólo es un *flashback*; representa el reconocimiento a la forma de narrar de los pueblos originarios. Sin duda, este recurso puede ser usado en un sinnúmero de producciones en donde el relato de alguien es contado con imágenes. Nuevamente recordemos que no estamos ante una búsqueda de la originalidad por la originalidad, sino ante la búsqueda expresiva al servicio de una dimensión utópica.

Jorge Sanjinés asume su tarea como una búsqueda formal. Sus películas no aspiran a ser simplemente un espejo de la realidad, un reflejo pálido o desencantado; el cine que propone se inserta en la vía para la liberación de los pueblos. Trasciende la simple denuncia pues cree en el

impulso de los pueblos para superar el dominio y la explotación. La dimensión utópica en el cine de Jorge Sanjinés es inobjetable cuando estamos ante un cineasta que con su obra desarticula las vías de dominación, y brinda imágenes de resistencia y esperanza.



*Yawar Mallku* (1969) Jorge Sanjinés



## **Conclusiones**

---

Los años sesenta y setenta fueron una inflexión en la historia de nuestra Modernidad. Es la época del ascenso de la Revolución Cubana, la Revolución Cultural China, los movimientos estudiantiles, las luchas de liberación Nacional en África, la efervescencia del movimiento beatnik y hippie, las luchas por los derechos de los afroamericanos... Fue una época de una conciencia con un carácter histórico bien definido y que para nosotros marca un parte aguas en la forma de entender las relaciones humanas y el decurso de nuestros tiempos. Pero también era una época de un optimismo sobre las posibilidades que tenemos para traspasar esta *prehistoria* de la humanidad y encaminarnos rumbo a la verdadera historia.

Y encontramos que este espíritu de la época está representado en un cine de nuestra región: en el Nuevo Cine Latinoamericano. Por ello, para nosotros, fue importante hacer una investigación desde el sello de la interdisciplinariedad que nos permitiera explicar al fenómeno al margen de ciertas formas clásicas que privilegian los datos fríos y que no pueden mostrarnos el verdadero valor cultural que tiene este movimiento. No pretendimos hacer una investigación exhaustiva sobre el NCL; lo que se persiguió fue un estudio cuya interpretación ayudara a entender mejor la historia de nuestra cinematografía y que nos brindara las claves para una mejor comprensión del mismo.

En materia de estética, hablar de demostraciones podría parecer un tanto inapropiado. Considerando esto --y con la debida cautela-- sí podemos concluir que encontramos en todos los pilares del movimiento del NCL aquí analizados una dimensión utópica en sus planteamientos y en su obra. Hasta este momento, los análisis que se habían efectuado sobre el NCL no distinguían claramente de qué se hablaba cuando se aducía al término. Muchas veces, especialistas y conocedores del tema hablan de NCL, Tercer Cine o Cine Imperfecto sin precisar en sus formas, alcances o temporalidad. Este texto no pretende dictar la última palabra en la materia; por el con-

trario, aspira a ser recibido por los especialistas y teóricos (y principalmente por los cineastas) como una invitación a considerar al NCL desde la especificidad de sus características, no como un asunto de mera genialidad individual ni como una etapa ocurrida por casualidad o copia de influencias externas.

La búsqueda por la dimensión utópica en el Nuevo Cine Latinoamericano no puede terminar. Lo que aquí se investigó es sólo una pequeña muestra del cine que se hizo en la región entre los años sesenta y setenta. Se tomaron en cuenta a los que son considerados iconos del movimiento, pero son sólo algunos de los portadores de la estética del NCL. Como ya se explicó, se eligieron aquellas obras que tuvieran tras de sí una justificación de orden teórico y que nos permitieran mezclar la interpretación personal con el testimonio de los propios creadores. La excepción a esta norma en la metodología de la investigación fue el análisis de *Lucía*, que se tomó como ejemplo de Cine Imperfecto, y *La Batalla de Chile*, a la que --como ya explicamos en el lugar correspondiente-- podemos considerar como obra metadiscursiva. La película de Guzmán es tanto un bello documento histórico como una reflexión sobre su misma praxis cinematográfica. En el resto de películas fuimos de la teoría a la obra. Intentamos en esta ruta que la comprensión de la misma fuera enriquecida por el o los autores para dar certeza a los argumentos que aquí exponemos.

Durante la realización de este trabajo, nos encontramos con otros autores a los originalmente elegidos; nos dimos cuenta así de que ésta es una entre las posibles tesis que se pudieron haber realizado sobre el mismo tema, partiendo de las mismas hipótesis. Reconocemos en cineastas como Littfín, Raymundo Gleyzer, Torres Nilson, Paul Leduc, Nelson Pereira dos Santos y Mario Handler, entre otros, indicios de una dimensión utópica en el carácter de su obra, lo que sin duda es un terreno fértil para próximas investigaciones que deseen seguir esta ruta.

Esta tesis pretende valorar al NCL al presentar lo homogéneo en lo diverso y asumiéndolo como una corriente con fuertes fundamentos teóricos. Intentamos una dialéctica que reconozca las individualidades particulares, pero que, al mismo tiempo, no tema hacer generalizaciones y juicios concretos que ayuden a entender la existencia de nuestra tradición fílmica.

Tal vez existan otras rutas para analizar al NCL; no obstante, las que en adelante se propongan no podrán prescindir de las evidencias que aquí se presentan.

En cada uno de estos capítulos avistamos características de la dimensión utópica: ya sea en el papel que Gutiérrez Alea da al espectador como receptor activo o en la poética del Cine Acto de los argentinos Getino y Solanas. Encontramos en ambas una visión de la obra como herramientas para ir del mundo real al mundo deseado. También advertimos una dimensión utópica en la visión de Birri, para quien el cine debe presentarnos hechos que nos permitan ver al mundo de una nueva manera, pero sin falsear la experiencia de lo existente. Existe dimensión utópica en el cine poesía de Glauber, quien posiciona su obra en el reconocimiento de una sensibilidad profunda de los pueblos americanos para derrocar al gusto colonizado. Para Glauber, la realidad no importa, pues es más importante la fantasía con que nos representamos. En su cine vale todo y por él lucha, para una verdadera praxis artística que supere al cine colonizado. Y ese mismo propósito lo tuvo Patricio Guzmán al tomar un proceso histórico y confiar en las imágenes para que refirieran los sentimientos de los protagonistas anónimos desde su sueño colectivo. Es también la dimensión utópica el centro de la actividad de Jorge Sanjinés, cuyo cine reconoce en los pueblos andinos una fuerza y resistencia que basta para ser el sustento ontológico de su obra: su razón de ser. La dimensión utópica de su obra está enunciada en la propia labor de la

realización como cine-clandestino, cine-colectivo, y cine-obrero. Y es el Cine Imperfecto de Julio García Espinosa o el diseño del Cine por Venir de Aldo Guevara quienes nos incitan a crear para que el arte desaparezca y en su lugar quede la relación entre el humano y el objeto estético.

No queremos decir que sólo el NCL sea poseedor de una dimensión utópica, pues es cierto que esta característica ha sido propuesta como necesaria de las expresiones estéticas por varios autores como Bloch, Marcuse, De Ventós y más recientemente por Gustavo Cruz.<sup>176</sup> Todos ellos tienen puntos de comunión cuando aseguran que la estética debe ser entendida como un análisis de cómo los signos que pueden desdoblarse en significados para a la liberación de las conciencias y las condiciones de opresión existentes. Visto desde esta perspectiva, es necesario integrar todas las características comunes al NCL que hemos detallado en el análisis de los textos de teoría estética cinematográfica de los realizadores para, finalmente, vislumbrar cómo la dimensión utópica define a la corriente cinematográfica que estamos estudiando.

### **La dimensión utópica del NCL**

Quizá alguien pudiera pensar que una característica común al NCL es ser un cine combativo, político y revolucionario. Aunque tales adjetivos se pueden ajustar a alguna u otra película, creemos que estas categorías lejos de definir al NCL lo reducen a arquetipos que van en denuedo de su verdadero carácter. Veamos por qué.

Llamar al NCL combativo no es definirlo en sí, pues como hemos visto a lo largo de este trabajo, los cineastas no reducen su obra al papel de panfleto (sin negar que haya panfletos cuyo valor estético es sobresaliente). Evidentemente, el NCL es combativo, si entendemos el término

---

<sup>176</sup> Cfr. C.J. Assellborn, G. R. Cruz, O. P. Pacheco, *Liberación estética y política, Aproximaciones filosóficas desde el sur*, Córdoba, Arg. EDUCC, 2009.

combatir como manifestar su propia expresividad para comunicar una idea, contar un suceso o defender un estilo narrativo y estilístico. Pero muchas obras en todo lugar y en varias épocas se han convertido en banderas de una causa ya sea por su tema o por su forma. Debemos reconocer que el NCL sí es combativo y revolucionario, pero *no* es este su rasgo más definitorio, pues de ser así estaríamos negando la contribuciones formales que este cine nos ha entregado como un sello de su auténtica expresividad y, en última instancia, le estaríamos negando el carácter de cine.

El mismo problema surge cuando valoramos al NCL únicamente como cine político. Entendemos como cine político aquel que toma partido en una problemática determinada y asume una postura específica desde la que construye un discurso. No sólo hablamos de cine político como las películas que toman el juego político para su trama, como sí lo es el caso de *Tierra en trance*, pero no lo es *Memorias de subdesarrollo*, pero para nosotros ambas son películas con un posicionamiento político muy definido. El NCL tiene una actitud abiertamente política: nunca se coloca como neutral ante los acontecimientos y se le puede considerar desde instigador (*La hora de los hornos*) hasta analítico (*La batalla de Chile*), pero siempre con un ideal que le define y puede distinguirlo de otros cines que pretenden hacer del *shock* o de la misma sentimentalidad del hecho relatado el principio y fin de su razón de ser. Ahora bien, aceptando que el NCL sí se caracteriza por ser abiertamente político, pretender reducirlo a esto no resulta útil al análisis, pues el posicionarse ante un acontecimiento y hacer desde ese sitio una película nos remite a una valoración exógena de la obra, es decir, su motivación. Y no podemos construir un amalgamamiento de una tendencia estética desde algo que está fuera de la obra. Así que, siguiendo el razonamiento de Marcuse (analizado en el capítulo dos), no es útil permitir que a una obra se le valore sólo por su política, aún sea ésta la más digna, porque el campo de las expresiones estéticas no debe subyugarse a intereses que condicionen la expresividad; estos, por norma, van en denuedo

de la capacidad sensible de los creadores. En resumen, todo cine es (y debe ser) político, pero su política no reside en su tema evidente o superficial, sino en la capacidad de la propia obra de comunicarse con el espectador para transformarse a sí mismo social e individualmente. Advirtamos también que el cine militante sí tiene un lugar dentro de la formulación que hacemos, en tanto que la política se vuelva parte de su expresividad y no la justificación de la misma. Cabe aquí tanto el cine acto que se propone destruir la separación entre experiencia del espectador y acción revolucionaria, como el cine poesía de Glauber que hace de la ensoñación una herramienta para nuestra descolonización.

Los aportes que Glauber hace al NCL son el reconocimiento de la política del cine, con lo que combate a la despolitización de la estética. No es que el cine apolítico no sea posible, sino que el NCL lo desprecia, pues hasta el entretenimiento más “inocente” puede contener mensajes que legitiman o defienden las políticas más reaccionarias. Pero combatir esta política con discursos sobrepuestos a las películas, resultaría en la papilla ideológica que vehementemente rechaza Gutiérrez Alea: así que el camino sólo puede ser un cine en cuya complejidad se reconozca el público, y de esta manera se defienda una política que no tiene que ver con el discurso, sino con la experiencia misma de la vida política y su manifestación en todos los aspectos cotidianos o de estructuras sociales. En esta tesis, por ejemplo, vimos el caso del filme *Lucía*, en el que la política de los personajes es una de las principales líneas argumentales a lo largo del filme, pero la película no está subordinada a la comprensión de las causas últimas de la oposición de flancos, sino que se sitúa en la descripción de personajes que nos ayudan a entender cómo la política impacta las posibilidades de vida de los pueblos. Volviendo a Glauber, para éste hay una condición más del cine político: la necesidad de negar la realidad para que la política que aparezca en la pantalla se desarrolle conforme a la realidad finita del filme. Este acto de manipulación deja su

carácter artificioso cuando la obra se contrasta con la realidad. Cuando la obra no termina en una catarsis enajenante, toda la potencialidad del filme queda en posibilidad de desenvolverse en la propia vida. Los hechos, situaciones y sensaciones de nuestro espacio cotidiano estarían en facultad de ser significados de acuerdo a la capacidad comunicante que cada *hecho* fue percibido dentro de la película.

Es necesario un ejemplo. En la película *Memorias del subdesarrollo* el conflicto no se resuelve de tal manera en que el espectador pueda complacido volver a su vida, sabiendo que el asunto está terminado. Ahora queda pendiente en la propia vida de cada quien resolver ese conflicto, sin que haya un indicio claro de qué debe pasar con esa serie de hechos que nos fueron presentados en el *continuum* del filme. Pero la liberación de las facultades sensibles en el espectador le pueden llevar a un placer que le presente el mundo de una manera nueva. Como hemos visto en el capítulo uno, el concepto clásico de sublimidad nos permite entender que una película (ya sea documental o ficción) es producto de la imaginación de uno o varios creadores y depende de su tensionalidad hacia el espectador para ser recreada por la mente del mismo, y que así cobre significado. Es justo en ese momento de la comprensión de la obra en que la dimensión utópica se presenta, pues cada uno de los autores aquí analizados busca la transformación de la realidad rumbo a un horizonte utópico que comparte valores como libertad, esperanza, derecho a la diferencia, justicia, felicidad...

El NCL sí puede definirse como un movimiento de carácter continental en la identificación de cada uno de los autores con la dimensión utópica. En este momento entendemos como dimensión utópica a la capacidad de una obra de llevar lo existente al campo de lo imaginario para darle conformación según la potencialidad expresiva de cada cineasta. Y cada cineasta o teórico lo resuelve formalmente de una manera distinta, pero siempre en el entendido de que la



realidad de la obra integra y supera dialécticamente a la realidad del mundo en el momento de la enunciación. Como hemos recordado líneas arriba, Alea parte de la dialéctica entre el *logos* y el *pathos* para presentarnos al personaje de Sergio, quien sólo en la valoración que el público haga *a posteriori* es que podrá cerrarse el conflicto planteado por la película. La dimensión utópica para Birri, es el camino para ver de otra manera, y su documental experimental *Tire Die* no se conforma con mostrar la triste estampa de un niño corriendo tras un tren, sino que interviene esta realidad material para construirla nuevamente en la pantalla, alumbrando los procesos que hacen que esa escena sea real y constante en nuestras naciones. No es una denuncia, porque la denuncia se extingue en sí misma cuando el mundo de la reproducción de imágenes en movimiento vuelve fantasmas móviles a sus protagonistas y autores a los que los muestran. Es un cine que más allá de denunciar (y ser combativo, político y revolucionario) nos conduce con una poética negadora de la realidad, y conformada como cine, de acuerdo a los principios sensibles de la dimensión utópica. Y esto es posible porque un *cine imperfecto* y un *cine acto* surgieron para cuestionar los viejos cánones de la obra cerrada y perfecta, que no sirven a nuestras realidades nuestroamericanas, justamente porque no saben ver al cine como un acto estético de la existencia de los pueblos y no como el mero distractor de plaza comercial un domingo por la tarde. Para los argentinos Getino y Solanas la dimensión utópica movía en el instante al hombre que por medio del filme podía reconocer su cultura e intereses. Y este es también el cine que propone Espinosa, pues las imágenes en movimiento deben tener una política que garantice su libertad expresiva presente y futura. Y no importa que *La hora de los hornos* se haya hecho para motivar al futuro, y *La batalla de Chile*, para honrar la heroica participación de un pueblo que finalmente fue derrotado: ambas son poseedoras de una dimensión utópica, en última instancia, mientras en nuestros días quede alguien que pueda *comprender* lógicamente y emotivamente esas imágenes. La dimensión utópica las conecta con el presente, nuestro siglo XXI que reclama que no se abandone un cine con

una dimensión utópica, mientras las injusticias, la dominación y el hambre sigan siendo marcas en nuestro continente. Una cámara en la mano y una idea en la cabeza es también en sí un texto que remite a la dimensión utópica, en la que los pueblos puedan asumir la tarea de conformar una obra fílmica colectiva, desde un celular, una cámara casera o el equipo de cine de alguna universidad. Para ello es necesario reconocer la teoría estética de Sanjinés, Guzmán, Alea, Espinosa, Getino y Solanas... y tantas más que quedan pendientes de análisis en estas líneas. Sólo en una nueva forma de vernos será posible ser plenamente latinoamericanos.

Vivimos una época en que la identidad latinoamericana tiene nuevos bríos. La hegemonía de los EE UU se desvanece lentamente, aunque no sin resistencias reaccionarias. Parafraseando a Martí, es ahora más importante que nunca que los pueblos americanos se conozcan y unan en la lucha final por su independencia. Y sólo reconociéndonos herederos de un pasado común, es que podremos caminar juntos hacia un futuro de esperanza y dignidad. El NCL es uno de los acontecimientos más representativos de nuestro pasado común. Desde los sesentas y setentas, los creadores apuntaron hacia el futuro. La luz de ese faro todavía puede iluminarnos.

Cerramos con las mismas palabras de Fernando Birri con que iniciamos este texto, esperando tengan ahora un nuevo y más profundo significado. *“Agua para la sed. Pan para el hambre. Fuego para el frío. Luz para el nuevo cine latinoamericano”*.

## Bibliografía y fuentes

---

## Bibliografía

- Ainsa, Fernando. *La Reconstrucción de la Utopía*. México: Ediciones Unesco, 1997.
- Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*. Año 1, No 1, 1 de mayo de 1928.
- Astruc, Alexander. “Nacimiento de una Nueva Vanguardia: ‘La camera-stylo’.” *L’Écran Français* N° 144 (1948).
- Assellborn, G. R. Cruz, O. P, Pacheco, Liberación estética y política, Aproximaciones filosóficas desde el sur, Córdoba, Arg. EDUCC, 2009.
- Ayala Blanco, Jorge. “Prólogo” de *Dialéctica del Espectador*, Tomás Gutiérrez Alea. México. Federación Editorial Mexicana, 1982.
- Beraba, Marcelo. “Manifiesto por un cine popular. Entrevista con Nelson Pereira Dos Santos” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. I. México: UAM, 1988.
- Birri, Fernando. *Tiré Die (un sueño con los ojos abiertos)*. Diciembre de 2010. Recuperado el 04 de Noviembre de 2011. <<http://www.caratula.net/ediciones/39/cine-fbirri.php>>.
- . *Por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid: Cátedra, 1996.
- . “Cine y Subdesarrollo” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. I. México: UAM, 1988.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Madrid: Ed. Aguilar, 1977.
- Burton, Julian. *Cine y cambio social en América Latina*. México: Diana, 1991.
- Campanella, Tommaso. “La imaginaria Ciudad del Sol (idea de una república filosófica).” en Eugenio Ímaz. *Utopías del Renacimiento*. México: FCE, 1980.
- Cerutti, Horacio. *Filosofando y con el mazo dando*. México: Biblioteca Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009.
- ClubCultura. Club Cultura. s.f. Recuperado el 21 de febrero de 2012. <<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/titon/>>.
- Delleuze, Gilles. “La materia y el intervalo según Vertov.” 2011. <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Deleuze.htm>>. Recuperado el 22 de junio de 2011.

- Espinosa, Julio García. "Por un cine imperfecto", 1969.  
<<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/437.pdf>>. Recuperado el 12 de febrero de 2012.
- Esquirol, Josep. M. *La Frivolidad Política del final de la historia*. Madrid: Caparrós Editores, 1998.
- Foucault, Michel. «¿Qué es un autor?» *Revista Litoral* No. 25, 26 (1998).
- Fornet, Ambrosio. *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*. Habana: ICAIC, 2007.
- Gerber, Raquel. *Glauber Rocha e a experiênciã inacabada do cinema novo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas, "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 documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. I. México: UAM, 1988.
- Guevara, Alfredo. "Realidades y perspectivas de un nuevo cine", *Nuevo Cine* No. 177-178 (2010).
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del Espectador*. México: Federación Editorial Mexicana, 1982.
- Guzmán, Patricio. "Sobre la utilización de la ficción en el cine documental." s.f. *Manchas en el negativo*. <<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=4>>. Recuperado el 31 de diciembre de 2011.
- Littín, Miguel. "Discurso inaugural de Miguel Littín" Aldo Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Ediciones Chile América, 1990.
- . "Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano", en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. I. México: UAM, 1988.
- Mahieu, Agustín. "La conciencia del cinema novo. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos" *Cine Libre*, No 6 (1983).
- Mangieri, Rocco. *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, España: Universidad de Murcia, 2000.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel, 1987.
- . *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe, 1983.
- . *La dimensión estética*. Barcelona: Materiales, 1978.

- Molina, Alfonso. «Cuándo envejeció el Nuevo Cine Latinoamericano.» 2010. <<http://cinemathon.wordpress.com/2010/12/10/%C2%BFcuando-envejecio-el-nuevo-cine-latinoamericano>>. Recuperado el 11 de mayo de 2011.
- Moro, Tomás. *Utopía*. Buenos Aires: Tecnibook, 2011.
- Nebot Sánchez, Andrés. «La imaginación en la "Crítica del juicio estético" de Immanuel Kant.» 1995. <[http://www.latrama.org/temas/60\\_dimensionhumana/110115\\_tesis\\_kant.html](http://www.latrama.org/temas/60_dimensionhumana/110115_tesis_kant.html)>. Recuperado el 10 de marzo de 2011.
- Orrell, Marcia. *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 2006.
- Pérez Turrent, Tomás. «Cine Mexicano, Público y Mercados extranjeros.» *UNAM. Cine Latinoamericano años 30-40-50*. México: UNAM, 1990.
- Ramírez Fierro, María del Rayo. *Utopología desde Nuestra América*. México: Tesis de Maestría-UNAM, 2005.
- Ricciarelli, Cecilia. *El cine documental según Patricio Guzmán*, Bogotá, Ipresol ediciones, 2011.
- Rocha, Glauber. “Estética de la Violencia” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. I. México: UAM, 1988.
- . “Estética del Sueño.” 1971, en *Historia Analítica de los Medios Argentinos y Latinoamericanos*. <<http://www.hamalweb.com.ar/estsueno.html>>. Recuperado el 1 de Septiembre de 2011.
- . “Revisión crítica del cine brasileño” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. I. México: UAM, 1988.
- Roig, Arturo Andrés. *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- Schiller, Friedrich, *Cartas para la educación estética del hombre*, Barcelona: Editorial Anthropos, 2005.
- Sanjinés, Jorge. *El Coraje de Sanjinés: un cine junto al pueblo Pablo*, Acosta Larroca y Nicolas Aponte. 2008.
- . “Jorge Sanjinés. Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias” 2007. <<http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/21/jorge-sanjines-1/>>. Recuperado el 11 de mayo de 2011.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino “Hacia un tercer cine” *Cine, Cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2002.

Tse-Tung, Mao. "Sobre la contradicción" en *Obras escogidas de Mao Tse Tung*. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1977.

Vallina, Carlos. "Quién era Glauber Rocha" 2011.

<[http://cinemanovo.com.ar/biografia\\_glauber\\_rocha.htm/](http://cinemanovo.com.ar/biografia_glauber_rocha.htm/)>. Recuperado el 1 de septiembre de 2011.

VV AA. *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. 3 vols. México: UAM, 1988.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*, México: FCE, 1993.

Zarza, Zaira. *Caminos del sueño brasileño contemporáneo*. Habana: ICAIC, 2010.

### **Películas analizadas**

**La batalla de Chile** (Chile y Cuba) "La insurrección de la burguesía" (1975) "El golpe de Estado" (1976), "El poder popular" (1979). Dir. Patricio Guzmán. 1973-1979.

**La hora de los hornos**. (Argentina) Dir. Fernando Solanas y Octavio Getino. 1968.

**Lucía**. (Cuba) Dir. Humberto Solás. 1968.

**Memorias del Subdesarrollo**.(Cuba) Dir. Tomás Gutiérrez Alea. 1968.

**Tierra en trance**. (Brasil) Dir. Glauber Rocha. 1967.

**Tire die**. (Argentina) Dir. Fernando Birri. 1960.

**Yawar Mallku**. (Bolivia) La sangre del cóndor. 1969

### **Películas mencionadas**

**Allá en el rancho grande**. (México) Dir. Fernando de Fuentes. 1936.

**Barravento**. (Brasil) Dir. Glauber Rocha. 1962.

**Ciudadano Kane**. (EE UU) Dir. Orson Welles. 1941.

**Dios y el diablo en la tierra del sol**. (Brasil) Dir. Glauber Rocha. 1964.

**El patio.** (Brasil) Dir. Glauber Rocha. 1961.

**Hiroshima mi amor.** (Francia) Dir. Alain Resnais. 1959.

**Intolerancia.** (EE UU) Dir. D. W. Griffith. 1916.

**La muerte de un burócrata.** (Cuba) Dir. Tomás Gutiérrez Alea. 1966.

**Las doce sillas.** (Cuba) Dir. Tomás Gutiérrez Alea. 1962.

**Los cuatrocientos golpes.** (Francia) Dir. François Truffaut. 1959.

**Manuela.** (Cuba) Dir. Humberto Solás. 1966.

**Muerte al Invasor.** (Cuba) Dir. Tomás Gutiérrez Alea. s.f.

**Nostalgia de la luz.** (Chile, Francia y Alemania) Dir. Patricio Guzmán. 2010.

**Primer año.** (Brasil) Dir. Patricio Guzmán. 1970.

**Pueblo en vilo.** (México y Chile) Dir. Patricio Guzmán. 1995.

**Revolución.** (Bolivia) Dir. Jorge Sanjinés. 1962.

**Río, 40 grados.** (Brasil) Dir. Nelson Pereira dos Santos. 1955.

**Roma, ciudad abierta.** (Italia) Dir. Roberto Rosellini. 1945.

**Salida de los obreros de la fábrica Lumière.** (Francia) Dir. Auguste y Lois Lumière. 1895.

**Salón México.** (México) Dir. Emilio Fernández. 1948.

**Salvador Allende.** (Chile) Dir. Patricio Guzmán. 2004.

**Sin Aliento.** (Francia) Dir. Jean Luc Godard. 1960.

**Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec.** (México) Dir. Bernard y Veyre. 1896.

## **Pintura**

Greco, El. *Crucifixión*. Museo Nacional del Prado, España.



## Fotografía

Luna, Nicolás Larrouquet y Santiago Fernández, productores. Polo Peluso, fotógrafo. *Fashion Victim*. SF. Tomado de: [http://www.taringa.net/posts/imagenes/2653668/Preestreno-de-Young-Eamp\\_-Rubicam-para-Converse.html](http://www.taringa.net/posts/imagenes/2653668/Preestreno-de-Young-Eamp_-Rubicam-para-Converse.html). Fecha de verificación 03 de febrero de 2011.

